

A black and white portrait of Alberto Giacometti, an elderly man with thick, curly hair, wearing a textured suit jacket, a white shirt, and a dark tie. He is looking directly at the camera with a serious expression. In the background, a large, abstract sculpture of a face is visible, partially obscured by shadows.

ALBERTO GIACOMETTI

Le génie qui se manifeste à travers l'art

Textes de

Beat Stutzer, Franco Monteforte, Casimiro Di Crescenzo,
Christian Dettwiler



Alberto Giacometti, 1901–1966

par Beat Stutzer*



Page 1:

Alberto Giacometti dans la cour de son atelier à Paris, vers 1958; c'est ce portrait qui figure sur les billets de 100 francs suisses.

Sur cette page:

Alberto Giacometti dans son atelier parisien, vers 1952.

À gauche:

Alberto Giacometti,
Autoportrait, vers 1923.

Huile sur toile sur bois: 55 x 32 cm
Kunsthau Zürich,
Fondation Alberto Giacometti.

Parmi la multitude de publications consacrées à Alberto Giacometti, rares sont celles qui ne proposent pas de biographie plus ou moins détaillée de l'artiste. Ce sont autant de façons particulières de raconter sa vie: biographie romancée, ou illustrée, ou plutôt centrée sur l'œuvre... il existe même une biographie «égyptienne»¹. Ces ouvrages sont souvent enrichis de nombreuses et très belles photographies qui représentent l'artiste – dans sa vie quotidienne, au travail, en compagnie de sa femme, Annette, de son frère Diego ou de ses amis, à Montparnasse, dans son atelier parisien ou du Val Bregaglia – ou ses œuvres².



Stampa, modeste village de montagne, doit à Giovanni, Alberto, Diego et même à Augusto Giacometti son accession au rang de Terre sacrée de l'art moderne. À preuve, quelques titres qui témoignent de sa renommée: *La Bregaglia, terre des Giacometti*, *La lointaine vallée de l'art*, *Le phénomène Stampa*. Pendant les mois d'hiver, les rayons de soleil qui baignent généreusement les villages riants de l'Engadine, vallée voisine, n'arrivent pas jusqu'à Stampa. Austérité du paysage et rudesse du climat ont toujours accompagné l'existence faite de privations de la

population paysanne. La région a rarement pu offrir de quoi vivre à ses fils, souvent contraints d'émigrer pour gagner leur vie ailleurs, comme pâtisseries par exemple.

Alberto Giacometti naît le 10 octobre 1901 à Borgonovo, fils du peintre Giovanni Giacometti et d'Annetta Giacometti-Stampa. Son parrain est le peintre Cuno Amiet, originaire de Soleure. Alberto grandit à Stampa parmi les siens. En 1906, la famille décide de quitter l'auberge du «Piz Duan», propriété de la famille, pour la maison d'en face, avec grange attenante, que Giovanni aménagera pour lui-même en atelier. En 1909, les Giacometti héritent d'une maison à Capolago, sur le lac de Sils, près de Maloja, où ils auront coutume d'aller passer les mois d'été. Là aussi, Giovanni, le père, s'installe un atelier qui deviendra plus tard le lieu de travail d'Alberto lors de ses séjours dans le Val Bregaglia.

Par son charisme, Annetta restera toujours la figure centrale et le point d'ancrage de cette famille hors du commun, comme l'atteste l'infinité de dessins, peintures et sculptures que son mari, et plus tard son fils, lui consacreront au cours de sa longue vie. Le lien profond et indéfectible qui unit Alberto à sa mère est presque palpable dans une photographie de 1911, prise à Soglio par le photographe Andrea Garbald à l'occasion des quarante ans d'Annetta. Sur cette photo de famille, tandis que les autres enfants, Diego, Bruno et Ottilia fixent l'objectif, et que le père contemple sa progéniture, Alberto et Annetta échangent un regard affectueux et d'une grande force. Ce «regard extraordinairement intense d'Alberto en direction de sa mère»³, c'est le même qu'il portera ensuite sur la réalité.

Un talent inné

Alberto commence à dessiner dès la petite enfance. En 1913, il peint son premier tableau à l'huile et modèle peu après ses premières sculptures, les têtes de ses frères Diego et Bruno. L'atelier de son père est un lieu protégé où il grandit dans une proximité extrêmement naturelle avec le monde de l'art. Les travaux de ce «débutant doué par la nature»⁴ témoignent dès son plus jeune âge d'un talent extraordinaire – activement nourri par son père.

Par ailleurs, Alberto s'exerce assidûment en copiant les grands chefs-d'œuvre, une habitude qu'il conservera toute sa vie. Giovanni Giacometti est un peintre post-impressionniste très apprécié à qui l'on doit un travail intéressant sur la couleur comme source de lumière. Entre le père et le fils se développe un rapport d'échanges réciproques, une intense relation artistique. Pendant ses années au collège protestant de Schiers, dans le district de Prättigau (1915-1919), Alberto réalise, outre des dessins et des aquarelles, des peintures à l'huile et de petites œuvres sculptées, parmi lesquelles une tête de sa mère et de son compagnon de classe Simon Bérard. De retour à Stampa, il dessine plutôt son environnement familial, sa mère occupée aux fourneaux, sa famille réunie à table et son père. Dans sa phase «enfant prodige», Alberto imite beaucoup son père, mais ses premiers travaux témoignent très vite d'une étonnante capacité à saisir la réalité observée. Sa manie de dessiner le milieu qui l'entoure deviendra par la suite une habitude. Mais déjà à cette époque, son attention n'est pas tant tournée vers le motif que vers ce problème artistique de fond: quel rapport entretiennent les objets que l'on voit à distance avec l'espace qui les entoure?

Formation et voyages

À l'automne 1919, Alberto s'inscrit à l'École des Beaux-Arts (en peinture) et à l'École des Arts et Métiers (en sculpture et dessin) à Genève. En 1920, il accompagne son père à Venise: il découvre avec enthousiasme la peinture du Tintoret dans la Cité des Doges et celle de Giotto à Padoue. De l'automne 1920 à l'été suivant, il séjourne en Italie, tout d'abord à Florence, où il s'intéresse à l'art égyptien, puis à Pérouse et à Assise. Mais c'est à Rome que l'artiste affronte sa première «crise créatrice»: il juge lui-même «insuffisant» un buste de sa cousine Bianca auquel il travaille, et qui, en fin de compte, ne donnera rien. À l'automne 1921, au cours d'un voyage, Alberto voit mourir dans une auberge de Madonna di Campiglio son ami et compagnon de voyage Pieter van Meurs. Cet événement le marquera profondément, et c'est à cet ami qu'il dédie son texte *Le Rêve, le Sphinx et la mort de T.* (1946)⁵ et la sculpture *Tête d'homme sur tige*.

Paris

Alberto Giacometti arrive à Paris le 9 janvier 1922. Pendant cinq ans, il fréquentera les cours de sculpture d'Émile-Antoine Bourdelle à l'Académie de la Grande Chaumière. En 1924, il trouve son premier atelier, et en 1925, le second. Son frère Diego s'installe lui aussi à Paris. Alberto partagera dès lors avec lui des moments de vie et de travail, et cette collaboration fructueuse durera plusieurs dizaines d'années. Diego se met au service d'Alberto pour exécuter les objets d'arts qu'il a dessinés, réaliser les moules pour les sculptures en plâtre et en glaise et assurer la réalisation en bronze de ces dernières. Alberto Giacometti entretient jusqu'en 1929 une relation épisodique avec la sculptrice américaine Flora Mayo. Les deux artistes se sculptent réciproquement à la glaise.

À travers le dessin et la sculpture, Giacometti se mesure au cubisme et découvre les œuvres de Henri Laurens, Jacques Lipchitz et Constantin Brancusi. En 1926, il réalise la première de ses œuvres les plus célèbres, *Femme-cuillère*, qui reflète son goût pour l'art africain. Plus tard, il emménage dans un atelier exigu et misérable au 46, rue Hippolyte-Maindron, où il vivra et travaillera jusqu'à sa mort. Après la guerre, il l'agrandira en louant des espaces attenants, et il y fera installer l'électricité, l'eau et le téléphone: ce sont là les seules améliorations auxquelles il consentira. Commentant ces étranges conditions de travail, l'artiste lui-même affirme: «C'est



Alberto Giacometti,
Femme-cuillère,
1926/27.
Bronze:
144 x 41 x 23 cm
Kunsthau Zürich,
Fondation Alberto
Giacometti.



étrange, dès que j'ai loué l'atelier en 1927, j'ai tout de suite senti qu'il était exigu. J'avais l'intention de le quitter bien vite – il était trop petit, c'était un trou. Mais plus j'y restais, plus il devenait grand. Là, j'ai pu tout faire. [...] Même si j'avais un atelier plus grand, je doute que j'utiliserais plus de place.»⁶ Même une fois le succès venu dans les années 1950, Giacometti restera fidèle à cet atelier, constatant que sa «condition misérable» lui convenait de plus en plus⁷.

La période surréaliste

Au départ, Giacometti ne passe à Paris que six mois par an. En 1927, dans le Val Bregaglia, il réalise une série de portraits de son père où il s'éloigne radicalement de la tradition académique: ses têtes deviennent de plus en plus aplaties, jusqu'à devenir de simples plaques où il grave des visages. Ce procédé génère des sculptures fragiles, rectangulaires, en rupture évidente avec la figuration. C'est avec ces «sculptures-plaques» que l'artiste attire l'attention de l'avant-garde parisienne. Il participe dès lors régulièrement à des expositions. Dans la galerie de Jeanne Bucher, le collectionneur Charles de Noailles acquiert la *Tête qui contemple*. C'est le moment où Alberto fait la connaissance d'artistes et écrivains comme André Masson, Hans Arp, Joan Miró, Max Ernst, Louis Aragon, Jean Cocteau, Alexander Calder, Jacques Prévert, Georges Bataille et Michel Leiris, qui publie en 1929 dans la revue *Documents* son premier article sur lui.

Au cours d'une exposition en 1930 à la galerie Pierre Loeb, André Breton achète la *Boule suspendue*. Giacometti est accueilli dans le cercle des surréalistes, dirigé par Breton et Aragon. Il jouera un rôle central en tant que sculpteur au sein de ce mouvement. C'est Man Ray qui présente Alberto et Diego à Jean-Michel Frank, un marchand de meubles d'art et architecte d'intérieur qui, pendant une dizaine d'années, leur commandera des vases, des manteaux de cheminée, des lampes, des appliques et autres objets d'art. À cette même période, les Giacometti signent même des bijoux pour la styliste Elsa Schiaparelli.

Dans le texte d'inspiration surréaliste *Hier, sables mouvants*⁸, publié en 1933, Alberto Giacometti raconte sous forme poétique ses souvenirs d'enfance et ses expériences d'adolescent. Ses visions oniriques sexuelles, en partie terrifiantes, en totale symbiose avec les théories de Breton, et son attirance pour les cultures lointaines et primitives, s'expriment concrètement dans des sculptures surréalistes complexes, telles que *Femme égorgée*, *La Cage*, *Pointe à l'œil*, *Main prise* ou *L'Objet invisible*. Autant d'œuvres qui, de façon plus ou moins cryptée, traitent des thèmes de la sexualité, de l'agressivité ou de la violence, de l'opposition entre les sexes ou de notre rapport énigmatique de fascination / répulsion avec la vie et la mort (*On ne joue plus*, *Table surréaliste*).

La rupture avec les surréalistes advient en 1934: alors qu'il travaille à son étrange sculpture en plâtre *1+1=3*, l'artiste est assailli de doutes et éprouve le besoin de renouer avec la matérialité et la nature. Cet élan le porte alors à dessiner puis à modeler une tête de son frère. André Breton s'indigne: «Une tête, mais tout le monde sait ce que c'est qu'une tête!». Les surréalistes, qui s'opposent au conservatisme et aux clichés figuratifs des tenants de l'orthodoxie en art, jugent réactionnaire le retour de Giacometti au modèle. Pour eux, c'est une trahison faite à l'avant-garde. L'ordre d'excommunication ne tarde pas à être prononcé par Breton, mais c'est Giacometti lui-même qui, délibérément, s'éloigne du mouvement.

Coin avec divan dans le studio d'Alberto Giacometti à Paris, vers 1953.

Alberto Giacometti,
La mère de l'artiste,
1937.
Huile sur toile:
60 x 50 cm
Kunsthaus Zürich,
dépôt de Anton et
Anna Bucher-Bechtle.

Retour au modèle

En divorçant du surréalisme, Giacometti perd de nombreux amis, mais il s'en fait aussi de nouveaux, comme Balthus, André Derain, Pierre Tal-Coat et Pablo Picasso, autant d'artistes qui, comme lui, ont pris le chemin du retour au réalisme et à la «représentation d'après nature». Pendant cette période où il ne travaille que d'après modèle, Giacometti réalise des dessins et des sculptures, essentiellement des silhouettes sur socle avec une tête toujours plus petite, jusqu'à être réduite à la taille d'un pouce. En 1937, alors que la sévère Annetta exprime des doutes quant au talent de son fils, Giacometti peint deux toiles pour la rassurer sur ses capacités à créer des œuvres d'art abouties: il s'agit du portrait *La mère de l'artiste* et de la nature morte *Pomme sur buffet*, qui s'inscrivent dans une filiation à la peinture de Cézanne. Mais dans leur représentation de l'espace, ces deux toiles vont bien au-delà des limites fixées par Cézanne: elles posent les bases de la peinture de Giacometti à partir de l'après-guerre.



Alberto noue une nouvelle relation amoureuse avec Isabel Delmer, le modèle anglais qui pose pour ses dessins et sculptures (*Tête d'Isabel*). En 1938, à Paris, il se fait renverser par une voiture sur la Place des Pyramides: cet accident lui vaut une fracture au pied droit et il restera frappé d'une légère clau-

dication. Cet événement, de son aveu même, laissera des traces profondes dans sa vie d'homme et d'artiste.

Genève

Peu avant l'entrée des troupes allemandes dans Paris, Giacometti enterre ses petites sculptures dans son atelier. Tandis que Diego fait le choix de rester à Paris, Alberto déménage à Genève fin 1941. Il y restera jusqu'à la fin septembre 1945. Il aurait pu travailler confortablement dans l'atelier de son père dans le Val Bregaglia, mais il décide de s'installer à Genève, entre autres pour être près de sa mère qui, à cette époque, y séjourne souvent pour s'occuper de son petit-fils Silvio. En effet, Ottilia, sœur de l'artiste et épouse du médecin genevois Francis Berthoud, est morte en couches en 1937.

Alberto habite une petite chambre au troisième étage de l'Hôtel de Rive, meublée sommairement d'un poêle en faïence et d'une table en bois. Dans cet espace exigu, il travaille à de petites silhouettes en plâtre, délibérément minuscules, car il veut accentuer la distance spatiale qui le sépare de son modèle. Par contraste, le socle sur lequel sont posées les sculptures paraît gigantesque (*Petit homme sur socle*, *Buste de Silvio*). À Genève, Giacometti fait la connaissance de l'éditeur Albert Skira, du photographe Élie Lotar et d'Annette Arm. Pendant son séjour d'été à Maloja en 1943, il crée *Femme au chariot*, une œuvre qui se distingue clairement des miniatures genevoises.

Les années fastes

À la mi-septembre 1945, après presque quatre ans d'exil, Giacometti retourne à Paris où il se remet à travailler dans la solitude, tout en prenant part, la nuit, à la vie mondaine de Montparnasse. Sa vision de la réalité, son nouveau rapport au sujet prennent désormais la voie de ce qui deviendra «le style Giacometti». Les silhouettes s'affinent, s'allongent toujours plus, sur de hauts socles qui les surélèvent, créatures filiformes à mi-chemin entre mimesis et apparition, mais aux proportions parfaites, avec ce regard magnétique et cette incroyable présence dans l'espace. Giacometti réduit la matière de ses sculptures au bénéfice de l'espace qui les entoure, et avec lequel elles instaurent un dialogue intime (*L'Homme au*



doigt, Femme debout). Entre la rupture avec les surréalistes et l'année 1947, Giacometti n'est exposé nulle part. En 1948, la galerie Pierre Matisse de New York lui organise une exposition monographique qui présente, outre les œuvres des années précédentes, les sculptures les plus récentes aux figures filiformes, en partie grandeur nature. C'est cette exposition qui fera connaître Giacometti dans les pays anglo-saxons. Par la suite, sa notoriété gagnera l'Europe, où ses œuvres sont présentées dans de nombreuses et importantes rétrospectives. Le catalogue de l'exposition de New York contient une lettre dans laquelle Giacometti illustre, à l'intention du galeriste, son processus créatif, en l'accompagnant de croquis de chacune de ses œuvres et d'explications⁹. Dans ce même catalogue est reproduit le texte de Jean-Paul Sartre *La Recherche de l'absolu*¹⁰. Dès lors, pour le public américain, Giacometti devient le sculpteur de l'existentialisme français.

Entre 1946 et 1950, Giacometti connaît plusieurs années fastes, qui voient naître toute une série de chefs-d'œuvre dans lesquels il parvient à donner forme à ses aspirations les plus profondes. Au centre de ses préoccupations, l'expérience visuelle de la présence, en quelque sorte vivante, de l'autre. Ses sculptures sont d'authentiques «modèles de perception», par exemple lorsqu'elles déclinent des thèmes opposés, comme proximité et éloignement, ou attraction et répulsion (*Quatre figurines sur base*). Le thème central de sa recherche est le rapport visuel et affectif entre l'artiste/observateur et la réalité, observée et vécue. Pour Giacometti, la sculpture n'est jamais reproduction de la réalité mais imagination à l'intérieur d'un espace qui peut être appréhendé, mais reste inaccessible (*Le Nez, L'Homme qui chavire*). Dans une deuxième variante, l'artiste aborde une nouvelle fois le thème de l'homme sur un chariot (*Le Chariot*).

En 1950, la galerie Pierre Matisse de New York organise une autre exposition monographique que Giacometti accompagne, une fois de plus, d'une lettre très éclairante¹¹ dans laquelle il illustre aussi ses nouvelles compositions à plusieurs figures, configurations spatiales exemplaires posées sur une

base (*La place*) ou dans une cage. L'artiste thématise ainsi l'expérience de l'espace et du temps, ainsi que la situation existentielle de l'homme qui y est confronté. Les figures en marche avancent sur la base comme sur une passerelle, comme dans une mise en scène de théâtre. C'est pour Giacometti une façon de radicaliser la représentation de l'égarement de l'existence humaine dans l'espace.

Le 19 juillet 1949, Alberto épouse Annette Arm, qui sera dès lors son modèle de prédilection. Toutefois, il ne changera aucune de ses habitudes de vie: en début d'après-midi, il se rend au café-tabac au croisement de la rue d'Alésia et de la rue Didot, où il mange des œufs durs et boit quelques tasses de café, tout en fumant une quantité de cigarettes. Il retourne ensuite dans son atelier, où il se concentre sur son travail jusqu'à environ minuit, heure à laquelle il se rend à la brasserie La Coupole. Il y prend son second repas de la journée à sa table habituelle. Après ses escapades nocturnes, qui durent ainsi presque toujours jusqu'à l'aube, il rentre pour se remettre au travail quelques heures.

Les années 1950

Pendant les années 1950, Giacometti se remet à peindre des paysages. Il trouve des motifs «banals» dans les environs de son atelier, des vues de la rue Hippolyte-Maindron, de la rue d'Alésia ou de la rue Didot. Dans le Val Bregaglia, il peint les lieux qui lui sont familiers depuis sa plus tendre enfance, tels qu'ils se présentent à son regard, vus de l'atelier de Maloja ou de Stampa: à Capolago, la vue sur le lac de Sils, à Stampa, le jardin à côté de la maison ou, plus haut, la vue de la vallée encadrée par les sommets montagneux. Bien que la couleur n'en soit pas absente, distribuée avec virtuosité par touches légères, ce sont les tons de gris qui dominent. Giacometti ne cherche pas tant à restituer la topographie ou l'atmosphère d'un paysage qu'à en extraire l'essentiel. Ce qu'il veut, c'est évoquer ce qui persiste au-delà du passage du temps, la part de vérité d'une image. La problématique insoluble de la reproduction crédible de la réalité observée devient un aspect central et omniprésent dans l'œuvre de Giacometti. Il s'y confronte inlassablement, avec entêtement. Son travail sur le paysage vise ainsi à en dégager les

Alberto Giacometti
au Café Express
de la Rue d'Alésia,
où il prenait son café
du matin en rencontrant
ses amis.



structures élémentaires et à en isoler les rapports spatiaux complexes par un réseau de lignes qui s'entrecroisent avec insistance. Comme dans ses sculptures, l'important n'est pas de copier le réel, mais plutôt de l'évoquer de nouveau, de façon artistique.

À cette époque, Giacometti fait la connaissance de l'écrivain français Jean Genêt, dont il fera plusieurs portraits. Dans le catalogue de l'exposition qui se tient à la Galerie Maeght en 1957, Genêt publiera le texte *L'Atelier d'Alberto Giacometti*¹², premier hommage littéraire à l'atelier de l'artiste et à son *genius loci*. Fin 1955, Alberto rencontre Isaku Yanaiharu, professeur japonais de philosophie qui, jusqu'en 1961, lui servira à plusieurs reprises de modèle pour des tableaux et des sculptures. À la différence des précédents portraits de face, intégrés dans des environnements familiers comme l'atelier ou la salle de séjour, les portraits suivants semblent comme transportés dans un espace indéterminé: l'attention de l'artiste, en effet, est presque exclusivement concentrée sur la tête et sur le regard du sujet représenté.

En 1955, Giacometti se fait connaître également en Allemagne, avec plusieurs expositions à Krefeld, Düsseldorf et Stuttgart. Simultanément, on lui consacre pour la première fois des rétrospectives à Londres (Art Council) et à New York (Musée Guggenheim). Autre moment important: sa participation à la Biennale de Venise en 1956, où il expose dans le pavillon français la série des *Femmes de Venise*, dix versions différentes d'une unique grande figure féminine debout.

Paris – Stampa

Pendant près de quarante ans, Paris a été la patrie d'élection et le lieu principal de résidence et de travail de Giacometti. C'est dans la rue Hippolyte-Maindron que sont nées la plupart de ses œuvres. C'est dans la Ville lumière qu'il s'est enraciné, en symbiose avec les mouvements d'avant-garde, le surréalisme tout d'abord, puis l'existentialisme. Pourtant, il n'a jamais oublié son Val Bregaglia, où il n'a cessé de retourner et où il a travaillé avec ardeur et produit d'innombrables dessins, ainsi que beaucoup de tableaux et de sculptures majeurs. Pour lui, la Bregaglia n'était pas seulement un lieu de retraite et de repos. C'était aussi une source d'inspiration

artistique. Toute sa vie, il a tiré son énergie créatrice de ce va-et-vient quasi rituel entre la métropole, capitale des arts, et la quiétude des montagnes, entre Paris et Stampa¹³.

Les dernières années

En 1956, Giacometti est invité, en même temps qu'Alexander Calder, à créer une sculpture pour le parvis du nouveau gratte-ciel de la Chase Manhattan Bank à New York. Pendant les années qui suivent, ce projet le tiendra constamment occupé. Il veut réaliser pour cela trois sculptures entretenant entre elles un rapport de réciprocité: un homme qui marche, une figure hiératique de femme debout et une grande tête posée sur un socle. Quelques mois avant sa mort, au début du mois d'octobre 1965, Giacometti s'embarque sur le *Queen Elizabeth*, direction New York, pour visiter la rétrospective qui lui est consacrée au MoMA. De nuit, il se rend à la Chase Manhattan Bank et, pour la première fois, fait l'expérience de l'espace sur le parvis. Il comprend alors que la seule solution possible est une unique figure féminine haute de six à huit mètres, qu'hélas, il ne pourra jamais réaliser. En revanche, il achève en 1964 une œuvre composée de trois grandes sculptures: *L'Homme qui marche II*, *Femme debout III* et *L'Homme qui marche I*, pour la cour de la Fondation Maeght à Saint-Paul-de-Vence.

À partir de 1958, Giacometti travaille à un autre projet ambitieux. En effet, il choisit d'élargir son horizon au-delà de Montparnasse et met son trait au service de toute la ville de Paris. Pour lui, les vues de la ville ont autant d'importance que des sujets plus ordinaires, comme le détail d'une chaise ou un cendrier. Tous les dessins exécutés directement sur la pierre lithographique seront publiés à titre posthume, en 1969, par le critique d'art et éditeur Tériade dans un précieux volume comprenant 150 lithographies et intitulé *Paris sans fin*¹⁴.

À l'automne 1959, Giacometti succombe au charme de Caroline, une prostituée qu'il immortalisera par la suite dans une série de portraits. Le 25 janvier 1964, sa mère Annetta meurt. Elle sera enterrée dans le cimetière de Borgonovo, sous cette même pierre tombale qu'Alberto avait dessinée trente ans plus tôt pour son père.

Alberto Giacometti travaille à la *Grande Tête*, une œuvre qui avait été conçue pour la Chase Manhattan Plaza à New York, vers 1960.



Entre-temps, Alberto est devenu célèbre dans le monde entier et les expositions s'enchaînent à un rythme soutenu. En 1962, à la Biennale de Venise, il remporte le Grand prix de la sculpture, et le Kunsthaus de Zurich lui consacre une grande rétrospective. Deux grandes expositions suivront à Washington et à Bâle. En 1965, il expose au Musée d'Art Moderne de New York (cette exposition voyagera par la suite à Chicago, Los Angeles et San Francisco), à la Tate Gallery de Londres, au Musée d'art moderne Louisiana de Humlebæk (Danemark) et à Amsterdam: Giacometti ne manque presque jamais l'occasion de se rendre sur place.

Sa première monographie, écrite par Jacques Dupin, paraît en 1962. C'est un ouvrage très documenté sur ses œuvres de 1914 à 1962. En 1965, Ernst Scheidegger et Peter Mûnger lui consacrent un film. En novembre, le gouvernement français décerne à l'artiste le Grand Prix national des Arts, et l'Université de Berne le nomme membre d'honneur de sa faculté de philosophie.

Début décembre 1965, Giacometti entre à l'hôpital cantonal de Coire pour des examens de contrôle, mais il meurt le 11 janvier d'une

péricardite due à une bronchite chronique. Le 15 janvier, il est enterré au cimetière de Borgonovo à Stampa, en présence d'une foule de compagnons éplorés, amis, collègues, directeurs de musées et galeristes du monde entier, et de représentants des gouvernements français et suisse. Son frère Diego dessinera la pierre sur laquelle sera posé le buste de bronze *Élie Lotar III*, dernière œuvre d'Alberto Giacometti.

*** Beat Stutzer**

Historien de l'art, directeur du Musée d'art des Grisons et conservateur du Musée Segantini de Saint-Moritz

Nature morte
dans son atelier à Paris.
La main pendante
provient de la période
surréaliste de
Giacometti, vers 1953.

- ¹ JAMES LORD, *Alberto Giacometti – Biographie*, traduit de l'anglais par André Zavriew, Nil éditions, Paris, 1997; JAMES LORD, *Alberto Giacometti. Der Mensch und sein Lebenswerk*, Scherz Verlag, Berne/Munich/Vienne, 1987; REINHOLD HOHL, *Giacometti, Eine Bildbiographie*, Stuttgart, 1998; YVES BONNEFOY, *Alberto Giacometti, biographie d'une œuvre*, Paris, 1991; YVES BONNEFOY, *Alberto Giacometti. Eine Biographie seines Werkes*, Wabern-Berne, 1992; CHRISTIAN KLEMM, *Alberto Giacometti – ein ägyptischer Lebenslauf*, dans *Giacometti. Der Ägypter*, catalogue d'exposition, Ägyptisches Museum und Papyrussammlung Staatliche Museen zu Berlin, Kunsthaus Zurich, Deutscher Kunstverlag, Munich et Berlin, 2008.
- ² Cf. *Von Photographen gesehen: Alberto Giacometti*, catalogue d'exposition, Musée d'art des Grisons, Coire, Kunsthaus Zurich, Stiftung für die Photographie, Zurich, 1986; *Alberto Giacometti: neu gesehen*, Musée d'art des Grisons, Coire, Scheidegger & Spiess, Zurich, 2011.
- ³ CHRISTIAN KLEMM, *Annetta, gesehen von Giovanni und Alberto Giacometti. Notizen zum Thema*, dans *La Mamma a Stampa. Annetta – gesehen von Giovanni und Alberto Giacometti*, catalogue d'exposition, Kunsthaus Zurich, Musée d'art des Grisons, Coire, Zurich, 1990, p. 12.
- ⁴ DIETER KOEPLIN, *Die Zeichnungen des scheinbar mühelosen Anfängers*, dans *Alberto Giacometti. Zeichnungen und Druckgraphik*, Hatje, Stuttgart, 1981, pp. 10-37.
- ⁵ Cf. ALBERTO GIACOMETTI, *Écrits*, présentés par Michel Leiris et Jacques Dupin, préparés par Mary Lisa Palmer et François Chaussande, Paris, 1990, pp. 27-35; ALBERTO GIACOMETTI, *Gestern, Flugsand. Schriften*, Scheidegger & Spiess, Zurich, 1999, pp. 52-61.
- ⁶ DAVID SYLVESTER, *Interview avec Alberto Giacometti*, septembre 1964, Londres, BBC; cit. de REINHOLD HOHL, *Alberto Giacometti*, Gerd Hatje, Stuttgart, 1971 (1987), p. 246.
- ⁷ Cf. *L'atelier d'Alberto Giacometti, Collection de la Fondation Alberto et Annette Giacometti*, catalogue d'exposition, Centre Pompidou, Paris, 2007; *The Studio of Alberto Giacometti. Collection of the Fondation Alberto et Annette Giacometti*, version anglaise du même catalogue.
- ⁸ Cf. ALBERTO GIACOMETTI, *Écrits*, pp. 7-9; ALBERTO GIACOMETTI, *Gestern, Flugsand*, pp. 33-35.
- ⁹ ALBERTO GIACOMETTI, *Écrits*, pp. 37-50; ALBERTO GIACOMETTI, *Gestern, Flugsand*, pp. 62-89.
- ¹⁰ JEAN-PAUL SARTRE, «La Recherche de l'Absolu», *Alberto Giacometti*, catalogue d'exposition, Galerie Matisse, New York; réimpression dans *Situations III*, Gallimard, Paris, 1949, pp. 289-305.
- ¹¹ ALBERTO GIACOMETTI, *Écrits*, pp. 51-63; ALBERTO GIACOMETTI, *Gestern, Flugsand*, pp. 90-105.
- ¹² JEAN GENËT, *L'Atelier d'Alberto Giacometti*, Barbezat, Décines, 1958; JEAN GENËT, *Alberto Giacometti*, Ernst Scheidegger, Zurich, 1962.
- ¹³ *Alberto Giacometti, Stampa-Paris*, catalogue d'exposition, Musée d'art des Grisons, Coire, Scheidegger & Spiess, Zurich 2000.
- ¹⁴ *Paris sans fin, 150 lithographies originales*, Tériade, Paris, 1969; OTTO BREICHA, REINHOLD HOHL, *Alberto Giacometti. Paris sans fin*, Rupertinum, Salzbourg, 1985.



Alberto Giacometti: un homme de confins, lié à sa terre d'origine

par Franco Monteforte*



À gauche:
Luciano, Odette (probablement), Max Ernst,
Alberto, Ada et Bianca (de gauche à droite),
août 1935.

Ci-dessus:
Alberto Giacometti devant le bureau postal
de Maloja.

Le 9 janvier 1922, Alberto Giacometti, vingt ans à peine, arrive à Paris pour y suivre les cours d'Antoine Bourdelle à l'Académie de la Grande Chaumière.

Dans ces années-là, Paris est en passe de devenir la capitale incontestée de la culture et des arts en Europe. En effet, après la chute de l'Empire austro-hongrois, elle se substitue à Vienne, qui avait d'ailleurs la préférence d'Alberto, au motif que «la vie y [était] moins chère».

Ce n'est pas la première fois qu'il s'éloigne de la Bregaglia. Entre 1915 et 1919, il a fréquenté le collège protestant de Schiers, près de Coire, mais l'a quitté avant son diplôme. Il s'est ensuite inscrit à l'École des Beaux-Arts, puis à l'École des Arts et Métiers de Genève, mais cette ville ne l'enthousiasme guère et moins d'un an plus tard, il retourne chez lui. Enfin, il a vécu à Florence et à Rome, où il a séjourné chez son oncle Antonio, pâtissier; c'est là qu'il connaît ses premiers émois amoureux, pour Bianca, l'aînée de ses six cousins romains. Mais l'atmosphère de cette ville le déçoit également, malgré le Cercle Artistique dont il est membre, et malgré son atelier de la via Ripetta, où il s'est lié d'amitié avec deux artistes suisses de son âge, Arthur Welti et Hans von Matt.

Paris, où son père a fait ses études, ne devait être aussi, au départ, qu'un séjour d'étudiant. Et de fait, pendant les trois premières années, Alberto passera plus de temps dans le Val Bregaglia que dans la capitale française, où il ne séjournera pas plus de six mois. Ce n'est qu'à partir de 1925, lorsqu'il commence à présenter ses œuvres dans le cadre d'expositions annuelles au Salon des Tuileries et au Salon des Indépendants, que ses séjours autrefois si réguliers dans le Val Bregaglia se font plus rares et plus courts. Dès lors, Paris et sa scène artistique et intellectuelle deviennent peu à peu indispensables à son art.

Ce qui n'affaiblit pas pour autant son lien avec la Bregaglia. Sa maison et les paysages de Stampa et de Maloja, ses parents, ses frères, l'atelier de son père demeurent des thèmes récurrents, parallèlement à ceux qu'il travaille à Paris. À tel point que, comme cela a déjà été amplement démontré, toute son œuvre et sa personnalité même seraient incompréhensibles si l'on ne tenait pas compte de ce va-et-vient permanent entre Paris et Stampa¹.

Comme l'a écrit son biographe James Lord: «Et même quand il se fut établi de façon quasi-permanente à Paris, il retournait régulièrement à Stampa. On aurait dit qu'il y avait deux Alberto: celui qui vivait à l'étranger, et celui qui n'avait jamais quitté la maison. Le second rassurait le premier – lequel avait besoin de retourner périodiquement sur les lieux de sa naissance. Le sol montagneux était leur nourriture à tous deux.»²

Comment aurait-il pu en être autrement? Dans le Val Bregaglia, Alberto a vécu avec ses frères une enfance très heureuse, dans un climat d'harmonie familiale chaleureuse dominé par la forte personnalité de sa mère, Annetta. Grâce à son oncle, Augusto, et à son père, Giovanni, tous deux excellents peintres, il a baigné dans une ambiance culturelle et artistique non pas provinciale mais ouverte aux influences internationales, à l'image de cette petite vallée alpine suspendue entre la Suisse et l'Italie, et dont les habitants, depuis des siècles, ont essaimé à travers toute l'Europe pour chercher fortune. Du point de vue du style, son père navigue entre les courants modernes du divisionnisme, de l'expressionnisme et du fauvisme. À l'ombre de Segantini, dont il



était l'ami et le collaborateur, de Cuno Amiet, parrain et tout premier maître d'Alberto, et de Ferdinand Hodler, le plus célèbre des artistes suisses de son temps et parrain de Bruno, Giovanni a acquis une certaine renommée dans son pays. De fait, en 1920, il est nommé commissaire à la Biennale de Venise où il emmènera son fils aîné Alberto.

Entre Stampa, où la famille demeure dans une grande maison rose, avec l'atelier du père installé dans l'ancienne grange attenante, et Maloja, où elle passe tous les étés dans une maison héritée d'un oncle paternel, Alberto fait ses premiers pas en tant qu'artiste.

C'est là qu'à 12 ans, il réalise ses premiers dessins: *La mort de Blanche-Neige* et une copie de la gravure de Dürer *Le chevalier, la mort, le diable*. C'est là qu'à 13 ans, il réalise sa première sculpture en pâte à modeler, un portrait de son frère Diego, et qu'il crée deux ans plus tard le premier buste de sa mère.

C'est là qu'il peint, au côté de son père, ses premiers paysages de Maloja et de la Bregaglia, en suivant une voie entre divisionnisme et fauvisme.

C'est là encore que, crayon à la main, il éprouve pour la première fois ce frisson exaltant de toute puissance expressive qui lui a révélé sa vocation d'artiste: «Je sentais», dira-t-il des années plus tard, «que j'avais une telle maîtrise de ce que je voulais faire, que je pouvais le faire exactement comme je voulais le faire. [...] Je sentais que j'arrivais à reproduire et à posséder tout ce que je voulais. [...] Rien ne pouvait me résister. [...] Le crayon est devenu mon arme.»³

Par la suite, à Rome, en 1921, alors qu'il travaille au buste de sa cousine Bianca, il a pour la première fois cette sensation confuse de ne plus parvenir à reproduire exactement ce qu'il voit: «Je me perdais, tout m'échappait, la tête du modèle devant moi devenait comme un nuage, vague et illimité.»⁴

Il vit cela comme un échec et décide alors de quitter la Bregaglia et de se consacrer à la sculpture, un art dans lequel son père, qui avait été jusque-là son maître, ne peut plus l'aider. «J'ai commencé à faire de la sculpture parce que c'était précisément le domaine que je comprenais le moins. Je ne pouvais pas tolérer qu'elle m'échappe tout à fait. Je n'avais pas le choix.»⁵

Échec? Parlons plutôt de destin, un destin vécu d'abord avec angoisse, puis de plus en

plus assumé au fil des années, jusqu'à devenir ce style incomparable qui fera son succès et lui assurera une renommée universelle en tant qu'artiste. Car cet échec, en effet, ne contenait pas en germe son seul style, il contenait tout l'esprit d'une époque. Époque de l'incertitude, qui allait se reconnaître dans ses œuvres car elles en sont l'expression la plus profonde.



Le XX^e siècle a semé dans son âme d'artiste le germe de ses doutes, et ce germe ne pourrait se développer que dans ce va-et-vient entre Paris, centre de ces inquiétudes, et la Bregaglia, gardienne et nourrice des racines de Giacometti. Sans cette décision de partir, Alberto ne serait jamais devenu Giacometti tel que nous le connaissons aujourd'hui⁶.

Jusqu'en 1925, en effet, ses portraits et ses paysages ne se détachent guère des orientations artistiques de son père. Cette année-là, Alberto offre à ses parents, à l'occasion de leurs 25 ans de mariage, un tableau, *Noza d'argent, 4 octobre 1925*, qui représente la famille au grand air, dans sa villégiature estivale de Maloja: son père est occupé à peindre, sa mère coud, assise sur un banc, sa petite sœur Ottilia porte un bouquet de fleurs à la main et lui-même, Alberto, à côté de sa mère, est en train de sculpter une pierre, tandis qu'en toile de fond, des ouvriers travaillent au chantier de la maison de Capolago. Dans deux petits cadres latéraux, à droite et à gauche, figurent les frères absents: Diego au travail dans une usine chimique à Saint-Denis,

Alberto Giacometti
Arbre en fleurs
à Stampa, vers 1920.
Aquarelle sur crayon
sur papier:
31 x 21,5 cm
Kunsthau Zürich,
Fondation Alberto
Giacometti.

Alberto Giacometti avec sa mère Annetta dans l'escalier de la maison de Stampa, vers 1960.

et Bruno, étudiant à l'école cantonale de Coire, en train de jouer du violon. Ce tableau est assez insolite dans la production d'Alberto, non tant par la naïveté de son chromatisme fauve, loin des accents plutôt cézanniens qu'a pris sa peinture à l'issue de ses premières années à Paris, que par la forme narrative de la composition et par la représentation chorale de toute sa famille dans cette atmosphère solaire de sérénité et de détente. Les visages sont à peine esquissés. Par la suite, Alberto représentera de nombreuses fois sa mère, son père, son frère Diego, sa sœur, la maison et les montagnes de Maloja, mais jamais plus ils ne seront réunis comme dans cette scène familiale. Ils deviendront autant de silhouettes et de visages isolés, scrutés de façon obsessionnelle, manifestations de l'insondable énigme de l'existence. Par ce tableau, en somme, Alberto prend congé de celui qu'il a été jusqu'à présent, mais pas de sa famille, ni de sa terre.

Comparé à Bruno, installé à Zurich après son diplôme d'ingénieur, et à Diego, établi à Paris pour suivre son frère aîné, Alberto est celui qui reviendra avec le plus de régularité et de constance dans la vallée natale. Pour les trois frères, le lien avec la terre est, avant tout, un lien avec leur mère, dont la forte personnalité fait qu'elle demeure le noyau de la cellule familiale, même après le départ de ses fils. Des trois frères, Alberto entretient un lien tout particulier avec elle⁷.

La célèbre photographie prise en 1911 par Andrea Garbald à l'occasion des quarante ans d'Annetta, sur laquelle la famille Giacometti



figure au complet, en dit plus long que tous les traités de psychanalyse. Le regard qu'échangent Alberto et sa mère, chacun placé à une extrémité du groupe, est d'une incroyable intensité affective. On y sent une attirance, un magnétisme qui semblent exclure tous les autres membres de la famille. C'est ce regard que l'on retrouve, dans tout son mystère et toute sa profondeur existentielle, dans les bustes, portraits à l'huile et innombrables dessins et lithographies de sa mère qui, avec Diego et son épouse, Annetta, sera toujours son modèle de prédilection.

Le lien entre Giacometti et son père, bien que fort et toujours très affectueux, est différent. Vis-à-vis de lui, Alberto ressent à la fois la filiation artistique, et la rupture, dont on trouve la trace dans le fameux tableau de 1925 où il se pose clairement en tant que sculpteur, en opposition à son père peintre. Alberto sculpte des portraits de sa mère et de ses frères depuis 1915 mais, à l'exception d'un plâtre de 1923, les premiers portraits sculptés de son père – un véritable cycle décliné dans une superbe gamme de styles allant de la représentation en trois dimensions jusqu'à une sublimation quasi-abstraite du visage en deux dimensions – ne datent que de 1927. C'est aussi l'année où, grâce à la réalisation de ses sculptures plates inspirées de l'art cycladique qu'il a étudié, tout comme l'art égyptien, lors de ses pérégrinations quotidiennes au Louvre, Alberto se sent définitivement affranchi de la tutelle artistique de son père. Quelques années plus tard, pendant l'été 1930, Giacometti installe à Maloja la sculpture monumentale *Trois figures dans un alpage*, par laquelle il semble presque vouloir affirmer son identité de sculpteur sur sa terre natale, après avoir fait ses preuves en suivant les traces de son père.

En 1933, Alberto arrive avec Diego à la clinique de Glion, au-dessus de Montreux, alors que Giovanni Giacometti est déjà décédé. Il est alors pris d'une fièvre très forte qui l'empêchera d'assister à l'enterrement. Mais quelque temps plus tard, c'est lui qui dessinera le monument funéraire, sculpté par Diego: il s'agit d'une pierre de granit sur laquelle sont représentés un oiseau, un calice, un soleil et une étoile, symboles de renaissance et d'immortalité. Cette pierre tombale fut sans doute réalisée durant l'été 1935, au cours du long séjour que Max

Ernst effectua à Maloja, à l'invitation d'Alberto. C'est à cette occasion que Max Ernst réalisa, à partir de blocs de granit polis par les glaciers, de grosses pierres laissées sous leur forme naturelle, ou peintes et sculptées, inspirées du monument funéraire d'Alberto et de Diego à leur père⁸.

Max Ernst n'eut peut-être pas le temps, en 1935, de voir à Maloja les *Trois figures dans un alpage*, laissées à l'abandon et presque certainement détruites au cours de l'hiver 1931, mais il en connaissait sans doute certaines images déjà publiées, car on retrouve dans ses *Asperges de la lune*, sculptées en 1935, un écho plus qu'évident de cette composition.

Dans l'atelier de Stampa, après la mort de Giovanni, les œuvres d'Alberto vont côtoyer celles de son père jusqu'à finir par en dominer l'espace, dans une sorte de transfert progressif d'héritage artistique.

L'atelier de Stampa devient ainsi le pendant de celui de Paris, rue Hippolyte-Maindron, où Giacometti emménage à la fin décembre 1926 et qu'il se refusera toujours à quitter, malgré son exigüité, quand ses finances lui auraient largement permis de le faire.

Dans cet atelier-appartement, imprégné d'une odeur d'argile humide, où il est difficile de se déplacer entre les toiles, les sculptures et les plâtres semés là en désordre, Alberto aime lire et dessiner assis sur le lit. Sur les murs décrépits vont s'accumuler au fil du temps des croquis, dessins, silhouettes, graffiti, toute une archive visuelle d'idées et de projets jamais réalisés. En réalité, ce n'est pas une maison, mais une tanière, un antre, comme celui qui, à Stampa, non loin de sa maison, s'ouvrait derrière une grosse pierre et où, petit, il aimait à se réfugier avec ses amis. Il l'évoquera en 1935 dans son célèbre récit *Hier, sables mouvants*: «C'était un monolithe d'une couleur dorée, s'ouvrant à sa base sur une caverne: tout le dessous était creux, l'eau avait fait ce travail. L'entrée était basse et allongée, à peine aussi haute que nous à cette époque. Par endroits, l'intérieur se creusait davantage jusqu'à sembler former tout au fond une seconde petite caverne. [...] Notre premier souci, après la découverte de la pierre, fut d'en délimiter l'entrée. Elle ne devait être qu'une fente tout juste assez large pour nous laisser passer. Mais j'étais au comble de la joie quand je pouvais m'ac-

croupir dans la petite caverne du fond; j'y pouvais à peine tenir; tous mes désirs étaient réalisés.»⁹

L'atelier de la rue Hippolyte-Maindron est précisément la réplique de cette caverne. Ces trente mètres carrés à Paris ont été en quelque sorte le cordon ombilical secret qui a relié jusqu'à la fin le Giacometti parisien à son enfance dans le Val Bregaglia. C'est pour cela qu'il n'a jamais voulu le quitter. «Plus j'y restais, plus je devenais grand», confesse-t-il. De même, plus il restait dans sa caverne de Stampa, plus son inconscient d'enfant se dilatait dans d'in-



quiétants fantasmes. Le récit de la caverne, en effet, se termine par l'aveu public des pulsions sadiques et homicides qui ont traversé son esprit d'enfant. On retrouve ces pulsions et ces fantasmes projetés dans presque toutes ses sculptures de la période surréaliste, entre 1930 et 1934. Son père jugeait alors qu'Alberto s'était «égaré»¹⁰, mais elles marquent une étape importante dans son évolution artistique et sont le signe de sa pleine affirmation à Paris.

Hors du contexte parisien, cette puissante libération onirique de l'inconscient qui se manifeste à travers ses sculptures surréalistes aurait été difficilement envisageable. Mais la trace mnésique de ces visions surréelles de cruauté, de violence et de menace qui rôde nous ramène totalement à l'enfance de l'artiste dans le Val Bregaglia, comme le montre non seulement le passage de la caverne, mais aussi un autre de ses textes littéraires de l'époque, empreint de lyrisme, *Charbon d'herbe*, où l'on voit pointer «la tête de Bianca qui regarde légèrement en arrière» et «le petit garçon qui, tout habillé de neuf, traversait un pré dans un espace où le temps oubliait l'heure.»¹¹

Le divan sur lequel Alberto Giacometti s'installait souvent pour dessiner, vers 1953.

C'est dans ces expériences d'écriture automatique que Giacometti lui-même nous offre la clé ultime de son surréalisme en sculpture. Par ailleurs, la sculpture surréaliste de Giacometti – si l'on exclut les *Trois sculptures dans un alpage* citées plus haut – reste entièrement confinée à sa pratique parisienne. L'autre Giacometti, celui qui retourne tous les ans dans le Val Bregaglia, travaille, en sculpture, en dessin comme en peinture, dans un naturalisme figuratif, certes différent de celui de sa prime jeunesse dans les années 1920, et dans lequel on décèle les influences cubistes de son époque post-surréaliste.

De sa production des années 1930, les paysages de Stampa et Maloja sont presque absents. L'artiste entretient alors avec les montagnes et la nature de son pays natal un rapport physique intense, comme l'attestent des photographies de 1935 et 1936 qui le montrent lors de randonnées alpestres en compagnie de Max Ernst, de son beau-frère alpiniste Francis Berthoud, d'Odette, épouse de Bruno, et de ses cousins romains, dont Ada et Bianca. Comme si, à cette époque, Giacometti absorbait, par un contact direct,



les formes du paysage alpin du Val Bregaglia, de ses cimes, de ses rochers, qui finiront par se fixer dans les formes tourmentées et allongées de ses sculptures les plus célèbres.

Du reste, les images et les évocations de son pays natal lui parviennent directement à Paris sous la forme de deux périodiques dont il restera l'abonné fidèle: *l'Almanacco dei Grigioni* [Almanach des Grisons] (qui, en 1926, a publié un *Portrait de Diego* sculpté, première reconnaissance côté suisse de sa valeur artistique) et les *Quaderni Grigioni italiani* [Cahiers des Grisons italiens] dont il recouvrait les pages de croquis et de dessins

et qui constituent un chapitre singulier, encore assez peu exploré, de ses liens avec la Bregaglia.

Ce lien, pour intense et profond qu'il soit à tous les niveaux, demeure pourtant éloigné de tout patriotisme. À la différence de son père et de son frère Bruno, Alberto ne s'est jamais senti tout à fait suisse. Ceci s'explique peut-être par l'attitude des autorités helvétiques qui, pendant ses premières années à Paris, lui ont refusé l'aide financière consentie à tout étudiant allant se perfectionner à l'étranger. Et le fait que son premier commanditaire soit le célèbre collectionneur suisse Josef Müller, qui lui commande en 1926 un portrait sculpté, ne suffit pas à rattraper ce refus. Par la suite, lorsqu'en 1939, face à la montée du nazisme, la Suisse décide de réaffirmer son identité en organisant la grande Exposition nationale de Zurich, son frère Bruno parvient à le faire inviter pour exposer une sculpture dans la cour centrale du pavillon des produits textiles, qu'il a lui-même conçu. Or, après la période surréaliste, Alberto traverse une phase où ses silhouettes sont minuscules. Bruno vient l'accueillir à l'aéroport de Zurich accompagné d'un camion pour transporter l'installation. Alberto lui signale que le camion ne sera pas nécessaire, sort de sa poche une boîte



À gauche:
excursion à Juf, 1936.

À droite:
sur le Piz da la Margna,
1936. Sur la photo,
de gauche à droite:
Francis Berthoud,
Tullio, Bianca, Rodolfo
et Alberto Giacometti.

d'allumettes d'où il extrait la sculpture qu'il compte exposer: une figurine de 5 centimètres de haut, pas plus. Bruno lui signifie son refus, ce qui le met en rage. Il finira tout de même par céder et envoie une grande sculpture abstraite en plâtre datant de 1934¹². Mais c'est surtout sa mentalité et la nature intrinsèquement cosmopolite de son œuvre qui le rendent étranger à toute forme de patriotisme. Ainsi, lorsqu'en 1952, la Commission Fédérale l'invite à exposer à la Biennale de Venise dans le pavillon suisse dessiné par son frère Bruno, Giacometti décline l'invitation au motif qu'il se sent plutôt un artiste international. Et si en 1950, il accepte d'exposer certaines de ses œuvres à Bâle, il ne le fait que pour céder aux sollicitations insistantes de ses vieux compagnons d'école de Schiers, Christoph Bernouilli et Lucas Lichtenhan, et à la seule condition d'être exposé en même temps que son ami français André Masson. En 1956, il acceptera également l'idée d'une rétrospective de ses œuvres à Berne, mais au même moment, il accepte l'invitation à participer, comme représentant de la France, à la Biennale de Venise, pour laquelle il créera l'extraordinaire série des dix *Femmes de Venise*. Ce qui est encore une façon de souligner qu'il ne se sent pas suisse. L'unique Biennale à laquelle il se sentit vraiment à son aise fut celle de 1962, où il fut invité en son nom propre pour se voir remettre le Grand prix de sculpture. Cette même année, même la Suisse lui consacre une grande rétrospective au Kunsthaus de Zurich (249 œuvres y sont réunies parmi lesquelles des sculptures, des dessins, des tableaux). Il s'agit alors de sa plus importante exposition personnelle et, pour Giacometti, elle revêt une signification particulière, entre autres parce qu'elle se tient dans un musée qui expose aussi les grandes œuvres du passé. James Lord évoque ainsi cet épisode: «La grande réussite s'imposait ici comme jamais elle ne l'aurait pu – apothéose de l'enfant du pays et de l'artiste. Alberto avait quitté sa terre d'origine pour accomplir son œuvre, mais c'était dans la ville la plus importante de sa Suisse natale qu'il devait contempler l'exposition la plus complète de ses créations.»¹³ La Suisse le consacre ainsi comme le plus grand artiste suisse vivant. Mais à ce stade-là, il n'est plus un artiste suisse mais un ac-

teur de la scène artistique internationale à qui son pays d'origine rend hommage. 1963 voit la création à Zurich de la Fondation Giacometti, dans un contexte détestable d'attaques et de polémiques dont l'artiste se tient souverainement à l'écart. Enfin, plus récemment, la Confédération a choisi de lui dédier son billet de 100 francs.

Si Giacometti ne se sent pas suisse, il ne se sent pas non plus français. Au temps où il fait ses premiers pas en tant qu'artiste à Paris, il s'est même lié à un groupe d'artistes italiens (Campigli, Tozzi, etc.). En 1928, il participe avec eux à l'exposition «Les Artistes italiens de Paris», au Salon de l'Escalier, ainsi qu'à celle intitulée «Un Groupe d'Italiens à Paris», à la Galerie Zak. Cette même année, à l'occasion d'une exposition de Campigli à la Galerie Bucher, il expose également deux de ses sculptures plates, dont une *Tête qui regarde*, bientôt achetée par l'un des collectionneurs d'art les plus raffinés de Paris, le vicomte de Noailles, ce qui lui vaudra l'attention des surréalistes et son premier contrat avec le marchand d'art Pierre Loeb. C'est donc dans un environnement italien qu'il prend son envol en tant qu'artiste, mais ce qui lui plaît le plus, à Paris, c'est l'atmosphère artistique cosmopolite. Giacometti est né dans une vallée frontalière et, d'une certaine manière, il ressent de ce fait toute l'absurdité des frontières. L'idée qu'il s'est toujours fait de sa vallée n'est pas géopolitique mais humaine, elle englobe aussi la Bregaglia italienne. Pour lui, la Bregaglia commence à Maloja et se termine à Chiavenna, et ce d'autant plus qu'à partir de la moitié des années 1950, il lie de nouvelles amitiés en Italie.

Le premier de ces compagnons est le sculpteur Mario Negri, originaire de la Valtelline. Giacometti fait sa connaissance à la fin 1955, alors que Negri collabore à la revue de Giò Ponti, *Domus*. En décembre 1955, ce dernier se rend à Stampa, où il restera trois jours, pour préparer un article sur l'artiste. Ce texte, *Frammenti per Giacometti*¹⁴, l'un des premiers et des plus pertinents publiés en Italie, sortira en juillet 1956 dans *Domus* avec des photos de Ernst Scheidegger. C'est le point de départ de la reconnaissance de son œuvre en Italie où elle était jusque-là quasiment inconnue.

Dès lors, les liens d'amitié entre Negri et Giacometti ne feront que se renforcer, et ce dernier prend l'habitude, lorsqu'il se rend à Stampa, de passer par Milan et non plus par Zurich. Désormais, c'est Negri qui va le chercher à la gare et, avant de le conduire en voiture jusqu'à Stampa, lui fait découvrir les grandes basiliques romanes de Milan, Sant'Ambrogio, Sant'Eustorgio, San Lorenzo. Giacometti ne se lasse pas d'admirer les fresques de la chapelle de Sant'Aquilino («incroyables, incroyables de vérité»), la Pietà Rondanini de Michel-Ange au Château des Sforza, que l'artiste ressent aussitôt comme en phase avec son propre travail, Santa Maria del Tiglio à Gravedona et les fresques romanes de la petite église de San Fedelino sur le lac de Novate Mezzola, dans une sorte de pèlerinage artistique à travers l'art primitif italien, sur la route menant au Val Bregaglia. C'est ce même Negri qui l'introduit dans les milieux de la critique d'art milanaise où il fait la connaissance, entre autres, de Lamberto Vitali, Enzo Carli, Franco Russoli, Luigi Carluccio. Ces nouveaux liens d'amitié font que Giacometti participera, en 1957, à l'organisation de l'«Exposition de sculpture dans le parc», à l'occasion de la onzième Triennale de Milan, pour laquelle il fera jouer toutes ses relations afin d'assurer la participation d'artistes importants.¹⁵

En fréquentant Giacometti, Negri se rend compte de l'importance qu'ont eu dans son œuvre les copies des œuvres du passé, véritable «école du regard». Il suggère l'idée, accueillie avec enthousiasme par l'artiste, de publier un ouvrage sur ce thème, qui sortira en 1967 sous la direction de Luigi Carluccio.

Parmi les rencontres que fait Giacometti dans ces années-là en Lombardie, il y a aussi un médecin, Serafino Corbetta, un Lombard de la Brianza installé à Chiavenna en 1942, où il a activement participé à la Résistance contre le fascisme en réorganisant les structures sanitaires et en animant un groupe très actif de donneurs de sang. Cet homme est devenu une légende dans toute la vallée (où, quand quelqu'un était dans un état désespéré, on disait «celui-là, même Corbetta n'a rien pu pour lui»¹⁶).

Le professeur a largement de quoi plaire à Giacometti. En effet, c'est un fin connaisseur et collectionneur d'art, ce qui fait de lui un

interlocuteur de choix. Il a une belle tête ronde et presque chauve, ce qui en fait aussi un modèle de grand intérêt pour Giacometti qui considère que les cheveux sont trompeurs. Enfin, il est médecin et, à partir de ces années-là, les médecins vont devenir de plus en plus importants pour lui.

Giacometti l'a connu dans le Val Bregaglia en 1957, grâce à une voisine qui l'avait conseillé à sa mère, Annetta, alors âgée de 86 ans, pour soigner ses petits ennuis de santé¹⁷. C'est ainsi que le médecin a commencé à fréquenter la maison Giacometti à Stampa où, durant plusieurs étés, il posera pour un portrait à l'huile qui ne sera achevé qu'en 1961. Ce tableau est considéré comme une des œuvres les plus remarquables de la dernière période de l'artiste.

Pour le remercier de sa présence auprès de sa mère, Giacometti lui fait expédier par train, en gage d'amitié, une des huit copies de la célèbre *Femme qui marche* de 1932. Par la suite, outre le portrait à l'huile et divers dessins, il lui donnera un plâtre peint d'une *Femme au chariot* et le bronze d'une *Femme debout*, autant de pièces qui iront enrichir la collection déjà bien fournie du médecin de Chiavenna, décrite par Manuel Gasser en 1965 dans la revue *Du* et par Luigi Carluccio dans *Bolaffiarte* en 1970¹⁸.

Durant cette période, Alberto fait la connaissance à Paris, par l'intermédiaire de Franco Russoli, de l'écrivain italien Giorgio Soavi qui, par ses photos et ses textes, nous a laissé de l'artiste un portrait très vivant et passionnant. Il rencontre aussi le critique d'art Alberto Martini, qui publiera sur lui deux essais critiques très denses¹⁹. C'est ainsi qu'en 1962, année où il reçoit le Grand prix de la sculpture à Venise, son groupe d'amis italiens s'est considérablement élargi. Désormais, lorsque l'artiste arrive à Stampa, une foule de journalistes, photographes, amis de longue date ou plus récents, convergent de Suisse ou d'Italie pour l'interviewer, poser pour lui ou le photographier. Ce qui, par ailleurs, ne l'empêche pas, en fin d'après-midi, d'aller retrouver ses amis de Stampa au bar du «Piz Duan», en face de sa maison, dans l'auberge qui était jadis celle de son grand-père Alberto Giacometti. En effet, les gens du coin, bien qu'insensibles à son langage artistique, ne cesseront jamais de le considérer comme un des leurs. De même, Giacometti ne rechignait pas à discuter

avec ses amis du «Piz Duan» de telle toile qu'il ne cessait de refaire ou de tel bloc d'argile, comme il l'aurait fait avec ses amis parisiens de La Coupole à Montparnasse²⁰.

Les rapports qu'entretient Giacometti avec l'Italie s'organisent, à partir de la seconde moitié des années 1950, comme le prolongement naturel de sa relation à Stampa et à la Bregaglia. Sur la route de Milan à Stampa, la ville de Chiavenna et la maison de Corbetta deviennent vite pour Alberto une étape obligée, ainsi qu'un but presque quotidien lors de ses séjours dans le Val Bregaglia. À preuve, ce dessin de 1961, *Annette al Crotto Caurga*, et le texte autographe qu'il laisse sur le livre d'or du *crotto* de Chiavenna, où il dessine aussi des assiettes et des gobelets. À Stampa et à Chiavenna, en 1961, le grand photographe parisien Henri Cartier-Bresson le photographiera en compagnie du professeur Corbetta. On doit à Cartier-Bresson une série de photos mémorables dont le clou est sans doute celle où l'artiste salue sa mère à son balcon et échange avec elle un regard qui n'est pas sans rappeler celui de la photo prise par Garbald en 1911.

Un peu moins de deux ans plus tard, en avril 1963, c'est encore dans un *crotto* de Chiavenna qu'il a une crise existentielle qui marquera profondément les dernières années de sa vie. Fin 1962, la santé d'Alberto s'est passablement détériorée. Un jeune médecin de Maloja, Reto Ratti, qui exerce alors à Paris et dont il est devenu l'ami, lui conseille vivement d'aller consulter un spécialiste. Alberto se tourne alors vers son médecin personnel, le docteur Théodore Fraenkel, vieux camarade des années du surréalisme. Cette fois-ci, ce dernier ne lui prescrit pas les palliatifs habituels, mais l'envoie plutôt consulter un chirurgien, le docteur Leibovici, celui-là même qui, 24 ans plus tôt, s'était occupé de cette fracture au pied qui l'avait laissé avec une légère claudication. Les examens radiologiques révèlent une tumeur maligne à l'estomac, causée par un ulcère gastrique mal soigné depuis 10 ans. Il faut l'opérer d'urgence. Fraenkel impose à Annette, Bruno, Leibovici, Reto Ratti et au docteur Corbetta, accouru aussitôt à Paris, de ne pas révéler la vérité au patient et lui-même, pressé par Alberto, lui jure qu'il ne s'agit pas d'un cancer. L'opération, réalisée le 6 février 1963, est une réussite.

À son réveil, Alberto a l'impression de renaître. Dans son esprit, le travail, les liens affectifs, les amis de toujours ainsi que ses nouveaux compagnons italiens qui le relient à la Bregaglia, tout se retrouve associé: «Me lever, sortir, aller jusqu'à l'atelier, voir.», note-t-il aussitôt dans son carnet. «Oui, le lac de Côme, en montant vers Bellano, venant de Lecco, allant à Colico et, au-delà, Chiavenna, le lac de Mezzola, et à Stampa. Où est ma vie? Je ne sais plus. Ici? Rue Hippolyte-Maindron? [...] Écrire à maman et à mes amis, à Corbetta et à Milan et à Pierre Matisse. [...] Diego, le premier mot que j'ai dit en me réveillant après l'opération, son buste.» Et quelques jours plus tard: «Au début de la semaine prochaine, partir pour Stampa, avec Annette ou Diego, par Milan. À Milan, Corbetta à la gare. À Stampa, travail, recommencer, voir ce que..., tout ce que je veux, en totale liberté. À mon retour ici, têtes et figures. [...] Têtes surtout têtes, figures après. Diego, Annette, Caroline, autres sculptures, peintures, dessins. Tout reprendre à la base, tel que je vois les êtres et les choses, surtout les êtres et leurs têtes. Les yeux à l'horizon, la courbe des yeux, le partage des eaux. Je ne comprends plus rien à la vie, à la mort, à rien.»²¹

Ce programme de vie et de travail, il va s'y tenir de façon presque maniaque, surtout une fois qu'il aura appris la véritable nature de sa maladie, pendant ce voyage vers Stampa via Chiavenna. Un voyage qu'il ressent aussitôt et obscurément comme un rendez-vous avec la vérité.

Une fois de plus, Mario Negri les attend, lui et Annette, à la gare de Milan. Ils arrivent tous les trois pour déjeuner à Chiavenna chez Corbetta qui les accueille avec un enthousiasme qui alarme aussitôt Alberto («Quel plaisir de te revoir ici, nous avons été très inquiets.») Corbetta ne se fait pas la même idée que Fraenkel du rapport médecin-patient. Mis au pied du mur, il finit par avouer la vérité, en lui montrant la lettre par laquelle Leibovici lui a communiqué le bon déroulement de l'opération²².

Dès lors, Giacometti rompra définitivement avec Fraenkel, même si quelques mois plus tard, à la fin de sa convalescence dans le Val Bregaglia, il lui envoie, pour respecter une vieille promesse, six cartes postales avec de magnifiques croquis à la plume de la

maison et des montagnes de Stampa, du torrent Mera et d'un intérieur avec nature morte²³.

Fraenkel n'a sans doute pas compris à quel point il était important pour Giacometti de connaître la vérité sur sa maladie.

Depuis longtemps déjà, il rêvait, la nuit, qu'il avait un cancer, comme s'il le désirait vraiment, disait-il, et comme pour expérimenter dans son corps même cette maladie absolue qui, pour lui, s'identifiait à la mort. Car la dialectique entre vie et mort est depuis le début le ressort secret de tout son art. Il n'a que 20 ans lorsque, pendant son voyage à Venise avec son père, après s'être enthousiasmé pour le Tintoret et, plus tard, à Padoue, encore davantage pour Giotto, il voit marcher des jeunes filles dans la rue et comprend soudain que les images de Giotto et du Tintoret, aussi fortes soient-elles, ne pourront jamais égaler la vérité de cette vie de chair et de sang, qu'elles n'en seront jamais que le reflet, et que l'art, même le plus abouti, porte en lui quelque chose d'irréremédiablement mort. L'année suivante, une nuit, à Vicence, il voit mourir son compagnon de voyage, le Hollandais Van Meurs, dont il avait fait la connaissance l'année précédente dans un train entre Rome et Pompéi. Voici ce qu'il écrit en 1946, en évoquant de nouveau cet épisode: «Ce voyage que je fis en 1921 (la mort de Van M. et tous les événements qui l'entourèrent) fut pour moi comme une trouée dans la vie. Tout devenait autre.»²⁴ Non seulement l'art n'est qu'un pâle reflet de la vie, mais la vie elle-même se révèle soudain fragile et fugace.

Ce sont ces expériences qui ont conduit à la crise artistique qui l'a poussé à partir s'installer à Paris. Il faut ajouter à cela la mort rapide, en 1946, de Tonio Pototsching, ce Suisse entreprenant, gardien de l'immeuble de la rue Hippolyte-Maindron. La rigidité de sa tête semblait, tout d'un coup, s'étendre à toute chose, et révéler à Giacometti la vérité sur la vie, en lui montrant toute l'horreur d'un monde encore jamais entrevu». Dans le métro, dans la rue, au restaurant, en compagnie de ses amis, tout lui semblait courir vers son destin de mort. «Tous les vivants étaient morts.»²⁵

Dès lors, ses images se font plus longues, plus effilées, fragiles et tourmentées, en équilibre instable entre la vie et la mort.

Son art s'enracine aux sources de l'être humain et en lui prennent forme des interrogations ultimes sur l'existence.

Comme on l'a souvent remarqué, il y a dans cet allongement et ce travail rugueux de la forme la sublimation de la géologie déchiquetée, tourmentée des cimes de la Bregaglia. Dans cette décomposition de la matière sculptée, on reconnaît la décomposition des moraines dans lesquelles l'eau creuse son premier ruisseau écumant, long et effilé comme ses figures. Mais il y a aussi cette ruralité qui, comme l'a noté Giorgio Soavi, est toujours présente chez Giacometti et qui s'exprime, avant tout, dans cette façon énergique et rude de modeler l'argile avec «ses grandes mains de paysan préindustriel», des mains qui, à Paris, ont tant frappé l'écrivain Mario Vargas Llosa²⁶.

Personne n'a montré mieux que Ernst Scheidegger cette relation étroite entre la sculpture de Giacometti et le paysage de haute montagne de la Bregaglia. Personne mieux que ce grand photographe suisse, qui fut ami et modèle de Giacometti, n'a senti ce lien intime entre son œuvre et son environnement naturel et humain d'origine²⁷. Le Giacometti de Paris ramenait de sa terre la matière principale de son inspiration. Mais ce n'est qu'à Paris que ces racines pouvaient porter leurs fruits, au contact des théories d'un Merleau-Ponty sur la perception visuelle, de l'œuvre et de la personnalité d'un Jean Genêt, ou encore de l'existentialisme d'un Jean-Paul Sartre. Ces deux der-



La Grande Tête
et Femme debout;
ces deux projets étaient
exécutés pour
la Chase Manhattan
Plaza, vers 1960.

niers – ce n'est pas un hasard – ont d'ailleurs écrit au cours de ces années-là deux célèbres essais sur Giacometti.

En dessin et en peinture, ce changement prend la forme d'une densification des lignes, vigoureuse et agitée. Le signe court désormais librement sur la toile et sur la feuille, et cette liberté donne une nouvelle vigueur expressive à ses portraits et à ses paysages. De même que, en sculpture, l'allongement et l'effritement de la figure humaine, autrement dit son approche de la mort, lui donnent une force supplémentaire, de même dans la peinture et le dessin, derrière l'entrelacs des lignes, les personnages et les choses, bien loin de se dissoudre, acquièrent une évidence insoupçonnée dans laquelle éclate un moment de vie fugace.

Depuis le début des années 1950, les nombreux paysages à l'huile de Maloja et de Stampa révèlent l'évolution vers ces tons ombreux et gris que Giacometti a toujours affectionnés. Mais c'est dans les deux grandes lithographies de 1957, la *Maison de Giacometti à Maloja* et *Montagne à Maloja* qu'il atteint des sommets d'expressivité inégalés. Ces deux lithographies reprennent, en outre, deux motifs chers à l'artiste depuis les années 1920, comme si toute son œuvre n'était qu'une longue fidélité à quelques motifs, lieux et personnes pris dans le cône de lumière de sa propre existence et de son affectivité. Les représenter toujours et encore, c'était un moyen pour lui d'exorciser leur mort, mais à présent, ce qu'il recherche en eux, c'est surtout la vie. En effet, paradoxalement, après qu'il a appris la véritable nature de sa maladie, c'est la vie, et non plus la mort, qui devient le thème de son œuvre. Leibovici, à Paris, l'a libéré du cancer, mais Corbetta, à Chiavenna, l'a libéré de l'angoisse de mort.

Entre 1963 et 1965, Giacometti connaît deux années d'activité fébrile. En 1963 sort chez Einaudi le livre des *Quaranta-cinque disegni*, sous la direction de Lamberto Vitali, avec une préface de Jean Leymarie. Lorsque Alberto en tiendra en main les premiers exemplaires, un jour d'hiver à Milan, il se montrera très satisfait de la qualité et de la fidélité des reproductions. Ce soir-là, en arrivant à Stampa, il montre avec joie le livre à sa mère: «*Mama i' a al libar, al libar [Maman, il est*

là, le livre est là]». Et Giorgio Soavi, qui l'accompagne, devra poser pour deux portraits à l'huile, peints en une nuit²⁸.

À 92 ans, la mère d'Alberto ne sort quasiment plus de Stampa, elle monte même rarement l'été à Maloja. Elle mourra l'année suivante, mais bien loin de le déprimer, ce décès semble avoir décuplé l'énergie créatrice d'Alberto.

Il n'a jamais autant voyagé qu'en 1965: à Londres pour une exposition à la Tate Gallery, à Copenhague pour celle du Louisiana Museum, à New York, pour la grande rétrospective au Musée d'Art Moderne. Dans le bateau qui le conduit à New York (il déteste l'avion), il écrit la préface du livre *Le Copie del passato*, que Luigi Carluccio vient de terminer mais qu'il ne verra jamais publié: «Depuis que j'ai vu des reproductions d'œuvres d'art, et cela remonte à ma plus lointaine enfance, cela se mêle à mes plus anciens souvenirs, j'ai eu l'envie immédiate de copier toutes celles qui m'attiraient le plus, et ce plaisir de copier ne m'a en fait jamais plus quitté. [...] Quelque part, j'ai encore douze ans, j'ai même peut-être sur-tout douze ans.»²⁹

Lorsqu'il est à Stampa, il ne se limite plus seulement à la peinture et au dessin, mais il continue à modeler ses bustes, celui d'Annette qui est là pour poser et, de mémoire, celui de Diego absent. Son frère n'étant pas là pour lui préparer les plâtres, Giacometti a demandé à Corbetta de lui trouver quelqu'un pour le remplacer. Le médecin lui a présenté un habile artisan et artiste amateur de Chiavenna, Italo Rizzi, que Giacometti récompensera en lui offrant, entre autres, une de ses *Femme debout*. La sculpture resta longtemps exposée à Chiavenna derrière la vitrine du bar d'Italo Rizzi que Giacometti et Corbetta fréquentaient régulièrement, sorte de substitut montagnard du petit bar de Montparnasse. C'est ainsi que voient le jour deux bustes de Diego en argile, modelés par Giacometti à Stampa en 1964: *Chiavenna I* et *Chiavenna II*. Après sa mort, ils seront fondus en bronze à Paris³⁰.

Le Giacometti de ces années-là à Stampa est un homme plein de vitalité et d'humanité. Les photos de Lamberto Vitali et celles de Giorgio Soavi nous le montrent dans son travail fébrile de modelage de l'argile.

Celles de Paola Martini Salvioni, en revanche, nous révèlent un Giacometti inconnu qui s'abandonne à des moments de tendresse affectueuse avec Annette.

Son style même a changé. Dans les dessins et les gravures, l'agitation du trait a cédé le pas à un geste plus serein et détendu dans la composition, qui devient de plus en plus éthérée et essentielle³¹. À présent, c'est surtout sur les intérieurs et les visages que son regard s'attarde. *La Suspension*, grand lustre de la salle à manger de la maison de Stampa, envié par tous dans le village et qu'il dessine depuis l'enfance, semble s'élever dans l'air, léger, comme dans une Ascension. Sa mère, Annetta, représentée encore dans mille poses, debout, étendue ou assise à la table sous le lustre, se résume sur la fin à un visage, à deux yeux, à un simple regard à l'horizon dans le grand vide de la page blanche. Le portrait en lithographie de Lamberto Vitali, dessiné un soir de 1963 à Milan dans le célèbre atelier de l'imprimeur Upiglio, est lui aussi entièrement concentré sur le regard, comme les portraits au stylo et à l'huile de Corbetta, ou encore ceux de Soavi, d'Annette ou de sa compatriote Nelda.

Ce n'est plus la fragilité de l'être qui obsède Giacometti, mais bien le défi qu'il lance à la vie. L'art n'est plus pour lui un moyen de soustraire les êtres et les choses à la mort et au néant. C'est plutôt un effort titanique pour créer un double de la vie.

Ainsi, dans sa sculpture, il n'y a plus de silhouettes entières, mais seulement des bustes. Ce n'est plus l'ensemble qui l'inté-

resse, mais le visage, les yeux, le regard. «Les yeux sont l'être même», dit-il en 1965 à Jean Clay, et il essaie d'en saisir l'étincelle de vie, conscient, comme un Sisyphe moderne, que sa tentative est vouée à l'échec, parce que la vie renaît chaque jour différente et qu'on ne saurait saisir ce qui, par nature, est en perpétuel devenir. «Le monde m'étonne chaque jour de plus en plus», confesse-t-il à André Parinaud en 1962. «Il devient ou plus vaste ou plus merveilleux, plus insaisissable, plus beau. [...] L'aventure, la grande aventure, c'est de voir surgir quelque chose d'inconnu chaque jour, dans le même visage, c'est plus grand que tous les voyages autour du monde. [...] Il ne doit pas y avoir d'espoir non plus d'arriver à une connaissance totale.»³²

Ainsi, ce constat d'échec, qui fut à l'origine, en 1921, de son aventure parisienne, n'est plus vécu comme une malédiction génératrice de frustration, mais plutôt comme le destin et la condition même de l'artiste moderne. «Il ne peut y avoir de réussite que dans la mesure où on échoue: plus on échoue, plus on réussit», dit-il à Jacques Dupin quelques mois avant de mourir³³. L'inachevé, dès lors, ne signifie pas seulement l'inévitable échec de l'artiste face à la vie, c'est carrément l'unique forme artistique adaptée à exprimer l'infini renouveau de la vie. L'art n'est qu'un éternel commencement, une «quête sans fin.»³⁴

L'homme, les choses, les visages, celui de Diego, celui d'Annette, Stampa, Maloja, Paris, tout est sans fin, de même que sa façon de les représenter tout au long de sa vie.



Annette, Diego et Alberto Giacometti dans la cour de l'atelier. L'atelier d'Alberto était à gauche, celui de Diego à droite (vers 1958).

Alberto Giacometti
Femme debout, 1948.
Bronze:
167,5 x 18,5 x 34 cm
Kunsthau Zürich,
Fondation Alberto
Giacometti.

Ainsi, *Paris sans fin* n'est pas seulement le titre du grand album de 150 lithographies qu'il terminera au cours des derniers mois de sa vie, hommage suprême à la ville qui l'a aidé à grandir. Cette expression renferme en effet le sens humain et artistique de toute son œuvre³⁵.

Giacometti meurt ainsi, le regard mélancoliquement perdu sur l'horizon infini de la vie, ce même regard que l'on voit dans son dernier buste d'Élie Lotar, *Lotar III*.

C'est à ce buste de son modèle parisien qu'il travaille encore en ce soir de décembre 1965, alors qu'il a quitté Paris pour se rendre à l'hôpital de Coire, où il mourra le 11 janvier 1966.

Ses amis de Paris, Milan, Chiavenna et Zurich se retrouveront tous à Stampa pour accompagner son cercueil en cortège au côté des gens de la Bregaglia.

Sur sa tombe de Borgonovo, à côté de celle de ses parents, Diego posera un oiseau de bronze que lui-même a sculpté (hélas volé depuis), à côté du bronze *Lotar III*, aujourd'hui abrité à la *Ciäsa granda* de Stampa, dans la salle consacrée aux Giacometti et à Varlin, ces artistes auxquels reste liée l'image de la Bregaglia au XX^e siècle.

* **Franco Monteforte**

Journaliste, historien et critique d'art



¹ Alberto Giacometti. *Stampa-Paris*, sous la dir. de BEAT STUTZER, Musée d'art des Grisons, Coire, 2000; *I Giacometti, la valle, il mondo*, sous la dir. de PIERO BELLASI, MARCO OBRIST, CHASPER PULT, Mazzotta, Milan, 2000.

² JAMES LORD, *Giacometti*, traduit de l'anglais par André Zavriev, NiL éditions, Paris, 1997, p. 78.

³ Entretien avec Marie-Thérèse Maugis, dans *Les Lettres françaises*, n° 1041, 6-19 août 1964, pp. 1 et 14.

⁴ Première lettre à Pierre Matisse, dans ALBERTO GIACOMETTI, *Écrits*, présenté par Michel Leiris et Jacques Dupin, Hermann éditeurs, Paris, 1990, p. 51.

⁵ JEANNE-MARIE DRÔT, interview d'Alberto Giacometti pour l'ORTF, 19 novembre 1963.

⁶ À cet égard, l'opinion de l'écrivain péruvien Mario Vargas Llosa me paraît nettement exagérée lorsqu'il écrit: «Étant donné l'indifférence absolue qu'il a toujours manifestée à l'égard des modes passagères, ce Suisse provincial aurait connu le même destin s'il n'était jamais sorti de sa vallée de la Bregaglia.» (MARIO VARGAS LLOSA, «Giacometti et son Paris des années '60», dans *La Repubblica*, 2 août 1997, p. 30).

⁷ *La mamma a Stampa. Annetta – gesehen von Giovanni und Alberto Giacometti*, sous la dir. de BEAT STUTZER et CHRISTIAN KLEMM, Kunsthaus Zürich et Musée d'art des Grisons, Coire, 1990.

⁸ Les pierres peintes et sculptées de Max Ernst resteront longtemps devant la maison de Giacometti à Maloja, entretenues avec amour par Annetta, pour former un «jardin sculpté», comme Ernst l'a lui-même baptisé. Voir à ce sujet *Max Ernst. Sculpture*, sous la dir. de IDA GIANNELLI, Château de Rivoli, Musée d'art contemporain, Charta editore, Milan, 1996, pp. 69 et 211. Sur la base des notes de Ernst, cet ouvrage situe ses vacances dans le Val Bregaglia en 1934, mais toutes les autres sources les situent en 1935. Voir à ce sujet le témoignage d'Odette Giacometti, épouse de Bruno, dans ERNST SCHEIDEGGER, (sous la dir. de), *La Bregaglia. Patria dei Giacometti*, Pro Grigioni Italiano/Armando Dadò editore, Locarno, 2001, pp. 176-179.

⁹ ALBERTO GIACOMETTI, «Hier, sables mouvants», dans *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n° 5, 15 mai 1933, reproduit dans *Écrits*, op. cit., p. 7.

¹⁰ JAMES LORD, *Giacometti, biographie*, traduit de l'anglais par André Zavriew, NiL éditions, Paris, 1997, p. 129. Lord attribue ce jugement négatif du père à un témoignage de Diego Giacometti.

¹¹ ALBERTO GIACOMETTI, «Charbon d'herbe», dans *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n° 5, 15 mai 1933, reproduit dans *Écrits*, op. cit., p. 6.

¹² Cet épisode est relaté par JAMES LORD, *Giacometti*, op. cit., p. 200.

¹³ JAMES LORD, *Giacometti*, op. cit., p. 432.

¹⁴ L'article de Mario Negri dans *Domus* est repris dans MARIO NEGRI, *All'ombra della scultura*, All'insegna del pesce d'oro, Milan, 1985, pp. 70-82, qui reproduit aussi celui publié dans cette même revue en juin 1966 (pp. 83-111). Ces deux articles figurent à présent dans *Alberto Giacometti. Percorsi lombardi*, sous la dir. de CASIMIRO DI CRESCENZO et FRANCO MONTEFORTE, Credito Valtellinese, Sondrio, 2003, pp. 299-303 et 305-314.

¹⁵ Au sujet de l'amitié entre Negri et Giacometti et, de façon plus générale, des relations de l'artiste avec l'Italie, voir mon essai «L'ultimo Giacometti tra Parigi, Bregaglia, Chiavenna e Milano», dans *Alberto Giacometti, Percorsi lombardi*, op. cit., pp. 43-80, qui regroupe des témoignages, lettres et documents, dont ceux qui attestent de la participation active de Giacometti au comité organisateur de l'«Exposition de sculpture dans le parc», dans le cadre de la XI^e Triennale de Milan.

¹⁶ Sur la figure du Dr Serafino Corbetta, voir NATALIA CORBETTA (sous la dir. de), *Serafino Corbetta, un medico tra arte e natura*, publié à compte d'auteur, Milan, 2003.

¹⁷ Témoignage de Serafino Corbetta dans le film de GIORGIO SOAVI, *Ritratto di Alberto Giacometti*, TSI, Lugano, 1969.

¹⁸ M. G. (MANUEL GASSER), «Una città, un medico, una collezione», dans *Du – Atlantis*, n° XXV, avril 1965, pp. 267-289, trad. it. dans *Alberto Giacometti. Percorsi lombardi*, op. cit., pp. 393-397; LUIGI CARLUCCIO, *L'amico di Giacometti. La collezione del prof. Corbetta a Chiavenna*, dans «Bolaffiarte», n° 3, octobre 1970, pp. 42-46. Reproduit également dans *Alberto Giacometti. Percorsi lombardi*, op. cit., pp. 363-365. Voir aussi l'évocation de PUCCI CORBETTA et ROBERTO SARFATTI, «Giacometti in casa Corbetta», dans le catalogue de l'exposition *Alberto Giacometti: Die Frau auf dem Wagen, Triumph und Tod*, Lehmbruck Museum, Duisbourg, 2010, au cours de laquelle a été exposée la série des *Femmes au chariot*, où figure aussi le plâtre peint ayant appartenu à Corbetta.

¹⁹ Les écrits de Franco Russoli sur Giacometti se trouvent dans FRANCO RUSSOLI, *Arte moderna, cara compagna*, Garzanti, Milan, 1987, pp. 150-153, 267-269, 282-286. Les deux essais de ALBERTO MARTINI, *Solitudine di uomini e cose nel vano profondo dello spazio* et *Alberto Giacometti: la poesia delle apparenze*, tous deux publiés en 1965, sont reproduits dans *Alberto Giacometti. Percorsi lombardi*, pp. 371-377 et pp. 379-387. Les écrits, articles et films de Giorgio Soavi sur Giacometti sont innombrables. Nous nous limiterons ici à signaler *Il mio Giacometti*, Longanesi, Milan, 1969; le film *Ritratto di Alberto Giacometti* pour la TSI, Lugano, 1969;

Alberto Giacometti. *La ressemblance impossible*, Paris, 1991; *Alberto Giacometti. Il sogno di una testa*, Mazzotta, Milan, 2000; *I segni dell'anima, Volti e memorie familiari nei disegni di Alberto Giacometti*, dans *Notiziario della Banca Popolare di Sondrio*, n° 86, août 2001, pp. 68-71.

²⁰ À ce sujet, il faut citer le témoignage intéressant de GUIDO GIACOMETTI, «Giacometti nel suo paese», publié dans le catalogue de l'exposition *Alberto Giacometti*, sous la dir. de ANDRÉ KUENZI, Fondation Pierre Giannada, Martigny, 1986, pp. 21-26.

²¹ ALBERTO GIACOMETTI, *Écrits*, op. cit., p. 223.

²² L'épisode est cité par JAMES LORD, *Giacometti*, op. cit., p. 447. Il est également confirmé par le témoignage des filles de Corbetta. Dans un récent ouvrage autobiographique, Paola Caròla, amie de Giacometti et d'Annette, soutient qu'Alberto aurait appris qu'il avait été opéré d'un cancer en lisant son propre dossier médical «pendant une visite de contrôle à l'hôpital de Coire», mais elle ne cite pas la source de cette information (PAOLA CARÒLA, *Monsieur Giacometti, vorrei ordinarle il mio ritratto*, Abscondita, Milan, 2011, p. 85).

²³ Pour l'analyse de ces croquis, voir DONAT RÜTIMANN, *Rückkehr zum Anfang*, dans *Alberto Giacometti: Stampa-Paris*, op. cit., pp. 49-86 et BEAT STUTZER, «Alberto Giacometti: vedute di Maloja e Stampa. Due nuove acquisizioni del Museo d'arte grigione», dans *Quaderni grigionitaliani*, a. 70°/71°, n. 4/1, octobre 2001 / janvier 2002, pp. 65-68.

²⁴ «Le Rêve, le Sphinx et la mort de T.», dans *Labyrinthe*, n° 22-23, décembre 1946, reproduit dans *Écrits*, op. cit., p. 35.

²⁵ *Idem*, p. 30.

²⁶ GIORGIO SOAVI, *Alberto Giacometti. Il sogno di una testa*, op. cit., p. 15; MARIO VARGAS LLOSA, op. cit.

²⁷ ERNST SCHEIDEGGER, *Alberto Giacometti, Traces d'une amitié*, Maeght éditeur, Paris, 1991. Scheidegger fit la connaissance de Giacometti en 1943, alors qu'il faisait son service militaire à Maloja.

²⁸ GIORGIO SOAVI, *Alberto Giacometti. Il sogno di una testa*, op. cit., p. 10.

²⁹ ALBERTO GIACOMETTI, «Notes sur les copies», introduction au livre de LUIGI CARLUCCIO *Alberto Giacometti, Le Copie del passato*, éditions Botero, Turin, 1967. Reproduites dans *Écrits*, op. cit., p. 95.

³⁰ Sur ces deux sculptures et sur les rapports entre Rizzi et Giacometti, voir la longue note de CASIMIRO DI CRESCENZO sur le plâtre du *Buste d'homme (Chiavenna I)* dans *Alberto Giacometti. Disegni, sculture e opere grafiche*, sous la dir. de MARILENA PASQUALI, Mazzotta, Milan, 1999, pp. 145-146.

³¹ Herbert Lust, en référence à l'œuvre graphique du Giacometti des dernières années, parle, ce n'est pas un hasard, de «période apollinienne» (HERBERT LUST, *Giacometti. The Complete Graphics*, Tudor Publishing Company, New York, 1970, p. 85).

³² Entretien avec André Parinaud, in *Écrits*, op. cit., p. 269.

³³ ALBERTO GIACOMETTI, *Conversation avec Jacques Dupin*, transcription du film de ERNST SCHEIDEGGER et PETER MÜNGER, *Alberto Giacometti (1965 1966)*.

³⁴ L'expression est de Giacometti lui-même, dans le même entretien avec André Parinaud, *Écrits*, op. cit., p. 275.

³⁵ L'album fut publié à titre posthume par Tériade en 1969.



Alberto Giacometti: un talent inné au service d'une forme intime d'expression

par Casimiro Di Crescenzo*



À gauche:
Alberto Giacometti
travaillant à une statuette,
vers 1950.

Sur cette page:
Alberto Giacometti,
Autoportrait, 1921.
Huile sur toile: 82,5 x 70 cm
Kunsthau Zürich,
Fondation Alberto Giacometti.

Près de cinquante ans après la mort de Giacometti, survenue le 11 janvier 1966, son œuvre, sculptures, peintures et dessins confondus, continue d'exercer une fascination profonde et toujours plus forte. Cette expérience artistique, par sa capacité à interroger notre condition humaine et notre destin, a particulièrement intéressé les poètes, les écrivains et les philosophes de son temps. Giacometti a développé une forme d'expression créative autour du concept de réalité, entendue non plus sous l'angle d'un vécu quotidien facile à cerner et à expliquer, mais plutôt comme une entité supérieure dans laquelle l'être humain évolue et avec laquelle il est amené à interagir, tantôt en agissant sur elle, tantôt en étant modifié par elle. Cette réalité finit par prendre une dimension magique: insaisissable, elle est source d'inépuisables surprises. Cette constante mutation, à laquelle le regard de l'artiste est soumis lui aussi, empêche d'accéder à une compréhension profonde et définitive du réel. Giacometti en est même convaincu: toute tentative de représentation est vouée à l'échec. L'important n'est donc pas de parvenir à un résultat, mais de persévérer dans cette quête, d'apprendre de ses propres échecs, pour avancer et se perfectionner.

L'œuvre de Giacometti s'apparente à une enquête sur le réel. Sa vision poétique traduit la connaissance qu'il a de ce réel et du mystère qui l'alimente. Elle nous invite à aller au-delà des apparences et nous lance un défi, car elle pose des questions qui nous obligent à chercher des réponses. Ce qui nous fascine en elle, c'est cette approche divinatoire, par laquelle une première vérité en fait entrevoir une autre, qui elle-même en révèle une autre, comme si des voiles tombaient l'un après l'autre, dans un mouvement continu qui se fait toujours plus attentif, plus pénétrant, plus intérieur et qui, inévitablement, implique le spectateur puisqu'il l'incite à réfléchir sur sa condition d'être humain, de présence vitale au monde. C'est l'homme qui est au centre de la recherche de Giacometti. Pas le héros, mais l'homme commun, c'est-à-dire nous tous, conscients que nous sommes des limites temporelles de notre existence et de la présence inéluctable de la mort, mais en même temps forts de cette volonté d'exister qui

nous fait accepter l'idée que la vie continuera même sans nous.

Face à une réalité comprise comme une entité supérieure qu'il faut déchiffrer, Giacometti ressent la nécessité de limiter son champ d'investigation, de se dépouiller du superflu, de se concentrer sur quelques rares objets – une pomme sur une table suffit à en incarner le mystère. Dans sa recherche sur le portrait, il porte son attention sur les visages des personnes qui lui sont le plus proches et qui, malgré la connaissance qu'il en a, conservent leur mystère: son frère, Diego, et sa femme, Annette, seront les modèles patients de longues séances de pose. Il y aura aussi sa mère, Annetta, le philosophe Yanaihara, Carole et Élie Lotar, pour ne citer que les plus importants. Dans sa peinture aussi, ce sont toujours les mêmes sujets récurrents, dans une palette réduite à une gamme infinie de gris et d'ocre ravivés ici et là d'une touche de lumière grâce à du blanc, et son champ d'investigation ne dépasse pas les murs de son atelier parisien ou de celui de Stampa, qui deviennent tout son univers.



Drôle de chemin que celui qu'a choisi Giacometti. En apparence, il semble replié dans une recherche figurative secondaire en regard du courant abstrait majoritaire et très en vogue dans la seconde moitié du XX^e siècle. En réalité, à l'instar d'un poète dont la présence est ressentie comme marginale dans la société, il a développé sa pensée autour de la problématique la plus authentique de cette période si tourmentée et intense. Aujourd'hui, lorsqu'on se retourne sur ce XX^e siècle, son œuvre semble avoir épousé, plus que d'autres, tout le parcours accidenté du siècle. Son *Homme qui marche*, dans son obstination à ne pas changer de

trajectoire, et ses femmes debout, qui s'offrent à notre regard comme autant de divinités supérieures et inaccessibles, affirment de façon péremptoire la centralité de l'homme et sa présence réelle et tangible au monde.

Tous les récits du parcours artistique de Giacometti commencent dans sa vallée natale, le Val Bregaglia, dans le canton des Grisons, en Suisse. C'est dans cette vallée que vit son père, Giovanni Giacometti, célèbre peintre post-impressionniste, disciple et ami de Segantini, très attaché à sa terre et profondément amoureux de la luminosité du paysage et de la force qui émane des hautes montagnes environnantes. C'est ici que Giovanni rencontre Annetta Stampa, femme robuste et de caractère, avec qui il se marie le 4 janvier 1901. Le couple s'installe à Borgonovo où, neuf mois plus tard, le 10 octobre, naît un premier enfant, Giovanni Alberto Giacometti. Trois autres suivront: Diego, Ottilia et Bruno. Après la naissance d'Ottilia, la famille déménage dans le village voisin de Stampa, où elle s'installe définitivement.

Une telle concentration de talents dans cette famille Giacometti tient véritablement du prodige. Outre le père, Giovanni, il faut rappeler Augusto Giacometti, son cousin germain, devenu un grand peintre abstrait. Et parmi les enfants de Giovanni, hormis Alberto, il y a aussi Diego, qui partagera sa vie avec son frère aîné et deviendra l'un de ses modèles de prédilection et son fidèle assistant d'atelier. Par la suite, Diego se fera connaître comme créateur d'objets de décoration raffinés en bronze, essentiellement



des meubles et des lampes. Le troisième frère, Bruno, installé à Zurich, deviendra un architecte reconnu.

Grâce aux liens artistiques et à l'environnement culturel que lui offre son père, Alberto va grandir dans une atmosphère familiale sereine, stimulante et riche de promesses. Ses parents l'accompagnent de toute leur affection et encouragent, sans toutefois le forcer, ce don naturel pour le dessin, qu'il manifeste très tôt. La bibliothèque du père est à la disposition de toute la famille, qui a aussi accès à son atelier. Assurément, les dessins de Giovanni exercent une profonde influence sur Alberto qui, de nombreuses années plus tard, se souvenait encore de la bonne odeur des couleurs utilisées par son père, et de la joie qu'il éprouvait, en rentrant de l'école, à aller s'asseoir dans l'atelier pour regarder des reproductions de tableaux et de sculptures dans les livres ou pour dessiner. Dès l'âge de 10 ans, il signe ses premiers travaux d'un monogramme inspiré de celui de Dürer, une de ses premières grandes passions au même titre que Rembrandt. C'est ainsi qu'il prend l'habitude, dès l'enfance, de copier à la mine de plomb toutes les œuvres d'art qui l'intéressent le plus, souvent à même le livre. Cette pratique, qu'il poursuivra toute sa vie, est un exercice très utile à la compréhension d'une œuvre, une étude approfondie pour en saisir la structure et la complexité.

Ses premières œuvres sont inspirées de son environnement domestique. Ce sont des scènes de la vie quotidienne peuplées de ses



En haut à droite:
Giovanni et Annetta
Giacometti.

Ci-contre:
Val Fex, 1935.

proches et des habitants de Stampa, des paysages de la vallée, des scènes fantastiques ou tirées de la Bible. Sa première sculpture est un portrait de Diego, exécuté en 1914 en pâte à modeler, œuvre délicate et parfaitement achevée, bientôt suivie de portraits de Bruno et de sa mère. Son premier tableau remonte à l'année suivante, c'est une nature morte aux couleurs franches et éclatantes.

À l'école, Alberto est un élève brillant aux résultats excellents. En 1915, c'est lui-même qui demande à ses parents qu'ils l'inscrivent à l'école secondaire de Schiers, une institution protestante connue pour son exigence d'excellence et sa discipline de fer. Dans ce nouvel environnement si différent et éloigné du cocon protecteur de sa famille, Giacometti parvient tout de même à se distinguer et à se faire apprécier de ses professeurs et de ses compagnons d'étude, par son intelligence, sa volonté et ses capacités intellectuelles. Ainsi confronté à d'autres enfants de son âge, il prend conscience de ce que ses dons peuvent avoir d'exceptionnel. Ceux-ci sont d'ailleurs assez vite reconnus par la direction de l'école, qui l'autorise à s'installer un petit atelier où travailler au calme. C'est une période de grand bonheur créatif pour le jeune élève. Il se sent en totale harmonie avec le monde et entièrement maître de sa vision du réel. Toutefois, en 1919, sans raison apparente, il décide de quitter l'école de Schiers avant d'avoir passé tous ses examens de fin d'année et demande à son père de lui accorder une période de réflexion de trois mois, pendant lesquels il travaillera

avec lui à l'atelier. Au terme de cette période, Giacometti fait part de sa décision, mûrie de longue date: il deviendra peintre ou sculpteur et ne retournera plus à Schiers. Dans ses souvenirs, en ce moment précis où il choisit cette voie, voilà qu'il perd à jamais ce regard enchanté sur le monde qui l'avait guidé jusque là. Il prend conscience, avec un certain désarroi, que la réalité lui échappe, qu'elle devient vague et incompréhensible. Sur les conseils de son père, qui lui fera bénéficier de toute son expérience pour l'aider à mener sa carrière et lui donner toutes les chances que ses parents à lui n'ont jamais pu lui offrir, Giacometti s'inscrit à l'École des Beaux-Arts de Genève pour y suivre les cours de peinture et de dessin. Ce premier éloignement de sa vallée natale est une expérience négative et frustrante, qui ne durera que quelques mois. Alberto n'apprécie ni la ville, ni l'enseignement qui y est dispensé. Mais un nouveau voyage s'offre à lui, qui aura un effet beaucoup plus positif et l'influencera de façon plus durable: en mai 1920, son père, Giovanni, qui est membre de la Commission suisse des arts, doit se rendre à Venise pour la Biennale et décide d'y emmener son fils aîné. La découverte de cette ville est une véritable révélation pour Alberto, qui est subjugué par tant de richesses historiques et artistiques, par cette atmosphère presque magique, par cette lumière qui inonde tout et se reflète partout dans l'eau. Indifférent aux nouveautés artistiques exposées à la Biennale, Giacometti se passionne exclusivement, et non sans parti pris, pour la peinture du Tintoret, dont il essaie de voir tous les tableaux exposés dans les musées et églises de la ville. Pour Alberto, c'est une découverte merveilleuse, comme si un rideau venait de se lever sur un monde nouveau qui serait le reflet même du monde réel qui l'entoure. Sur le chemin du retour, le père et le fils s'arrêtent à Padoue pour visiter la Chapelle des Scrovegni. Là, Alberto éprouve de nouveau une violente émotion, véritable coup de poing dans l'estomac, devant les fresques de Giotto, dont la force expressive surpasse tout, même le Tintoret. Le jeune homme est désorienté: il ne veut pas perdre ce reflet de la réalité qu'il a tant aimé dans les tableaux du Tintoret, mais en même temps, il est conscient de la supériorité de Giotto, dont l'art sait exprimer des valeurs



Alberto Giacometti
Carafes et fleurs,
vers 1938.
Plume et encre brune
sur papier:
27 x 20,5 cm
Kunsthau Zürich,
Fondation Alberto
Giacometti.



éternelles et immuables. C'est dans ce conflit ressenti comme irréductible, dans la confrontation entre art et réalité, que se situera toute la quête artistique de Giacometti. Après un été passé à Stampa, Alberto reste toujours aussi attiré par l'Italie et désire encore davantage partir visiter ses villes d'art. De l'automne 1920 à l'été 1921, avec l'accord de son père, il part pour son Grand Tour: d'abord Florence, pour une vingtaine de jours pendant lesquels, n'ayant pas trouvé de place à l'Académie, il passera son temps à visiter tous les monuments. Ensuite, passant par Assise, il se rend à Rome où il est hébergé par un cousin de son père. Il s'enthousiasme pour cette ville, pour son mode de vie, il ne veut rien rater. Il s'inscrit dans une école de nu pour peindre et sculpter. Mais c'est à Rome aussi qu'il connaît un moment de crise, alors qu'il essaie de réaliser deux portraits de sa cousine Bianca, dont il est tombé amoureux. Incapable de les terminer, il finira par les détruire. Au terme de son séjour romain, il parvient à faire un dernier voyage à Naples, Pompéi et Paestum, qui aura des conséquences décisives sur sa vie. Dans le train entre Paestum et Pompéi, il s'entretient avec un vieil Hollandais, Peter Van Meurs. Quelque temps après son retour à Stampa, son cousin Antonio lui transmet une annonce de journal par laquelle ce Van Meurs cherche à reprendre contact avec le jeune étudiant en art rencontré quelques mois plus tôt dans le

train. Alberto, pensant que c'est pour lui restituer quelque chose qu'il aurait perdu, lui écrit. Van Meurs lui répond qu'il l'invite à faire avec lui, à ses frais, un voyage à Venise. Il se dit vieux et seul, il l'a trouvé sympathique et profiterait volontiers de sa compagnie. Après quelques hésitations, Giacometti accepte l'invitation. Les deux hommes se retrouvent à Madonna di Campiglio, où Van Meurs tombe malade de façon soudaine. Giacometti se retrouve à devoir le veiller, restant à son chevet toute une journée. Hélas, vers le soir, l'état de santé de Van Meurs se détériore et il meurt en quelques heures. C'est la première fois que Giacometti se trouve confronté à la mort. Jusque là, il s'était figuré qu'elle pouvait se parer d'une certaine solennité, donnant ainsi de la valeur à la vie. Comme s'il était en quelque sorte possible de se préparer à un tel moment. À présent, voilà qu'elle se présente brutalement comme la négation absolue de l'être. En quelques heures, Van Meurs est devenu un objet inerte. La mort est, par conséquent, une menace toujours présente, qui peut frapper tout un chacun, sans prévenir. Alberto n'a encore jamais expérimenté ce sentiment de fragilité, de vulnérabilité de l'être humain, dont l'existence même semble être le fruit d'un hasard. Il se rend tout de même à Venise, où il cherche à oublier la tragique expérience qu'il vient de vivre, mais au fond de lui-même, sa vie et l'idée qu'il s'en faisait ont changé à jamais.

Carte postale adressée par Alberto Giacometti à son oncle Antonio à Rome, 1935.

Une fois rentré en Suisse, Giacometti annonce à ses proches son souhait de devenir sculpteur. Suivant les conseils de son père, il quitte Stampa au début de l'année 1922 pour aller vivre à Paris, où il fréquente le cours de sculpture d'Antoine Bourdelle à l'Académie de la Grande Chaumière. Il est probable que par ce choix, Alberto ait voulu se tracer un chemin différent de celui de son père. Toutefois, il faut souligner qu'à cette époque, ses peintures affichent une maîtrise absolue de la technique et rivalisent déjà d'habileté, d'assurance et de qualité avec celles de son père. Il s'agit d'une peinture heureuse, solaire, pleine de couleurs, riche d'échos post-impressionnistes, qui n'a pas encore croisé les avant-gardes du XX^e siècle. Toujours est-il que Giacometti sculpteur continuera de peindre jusqu'en 1925. Par la suite, il ne peindra plus à Paris. Ce n'est que durant ses séjours annuels à Stampa ou Maloja qu'il lui arrivera de reprendre ses pinceaux pour réaliser des portraits de ses proches.

Les premiers temps de son installation, Giacometti n'apprécie pas Paris, lui qui avait été enthousiasmé par Venise et Rome. Il se sent exilé et seul, se méfie des mirages qu'offre la Ville Lumière, sa vallée natale lui manque énormément. Pendant les premières années, il fera de longs séjours à Stampa, parfois de plusieurs mois, et ce n'est que progressivement, à partir de 1925, qu'il commencera à se sentir à son aise dans la capitale française. Outre ses cours à l'Académie, les musées lui offrent une fois de plus des stimulations et des sujets de réflexion. Au Louvre, il copie la statuaire égyptienne, sumérienne et cycladique. Au musée d'ethnographie du Trocadéro, il découvre les arts africain, océanique, mexicain qu'il copie avec passion. Quant à l'avant-garde, il s'y intéresse en visitant les galeries d'art et en lisant des revues comme les *Cahiers d'art* et *Documents*. En peu de temps, Giacometti, dont l'éducation artistique s'arrête à Cézanne et au post-impressionnisme, élargit ses horizons et s'intéresse aux enseignements de Picasso, Brancusi, Zadkine, Laurens et Lipchitz. Dans ses souvenirs, il identifie 1925 comme l'année de sa crise artistique la plus profonde. Déçu par l'enseignement de la Grande Chaumière, incapable «de saisir l'ensemble d'une figure» et en même

temps d'en analyser les détails – «la forme se défait» –, incapable d'élaborer une nouvelle méthode de travail, il décide d'abandonner l'étude d'après nature pour s'en remettre à sa mémoire. De nombreux éléments nous permettent de dire que la crise ne fut pas aussi subite et immédiate que l'a suggéré Giacometti. Elle ne l'a pas poussé à quitter l'Académie, qu'il fréquentera jusqu'en 1927. Elle n'a pas non plus banni définitivement de son atelier l'étude d'après modèle. *Tête d'Ottília*, de 1926, inspiré des bustes de Charles Despiau, démontre la capacité de Giacometti à se mesurer à la sculpture traditionnelle. Son désir de réaliser des têtes sculptées demeure tout au long de ses séjours en Suisse, et ce malgré son adhésion au mouvement surréaliste. À preuve, cette splendide série de têtes de son père, exécutée au cours de l'été 1927. Modélée à l'argile, ou sculptée dans le granit et dans le marbre, en ronde bosse ou en plaque, délicatement évoquée dans sa version plus abstraite en marbre, la tête de son père est soumise à une complexe enquête cognitive. Elle se prête à une recherche qui part des formes tridimensionnelles, interroge ce que l'œil humain voit effective-



Alberto Giacometti,
Le couple, 1927.
Bronze: 60x40x19 cm
Kunsthau Zürich,
Fondation Alberto
Giacometti.

Alberto Giacometti,
*Femme couchée
qui rêve*, 1929.
Bronze, peint en blanc:
24 x 43 x 13,5 cm
Kunsthaus Zürich,
Fondation Alberto
Giacometti.

ment pour arriver à la solution la plus extrême, proche de l'abstraction. Toutefois, l'issue finale de la crise de 1925, exprimée par l'abandon du travail d'après nature, débouche sur le refus de l'art traditionnel, incapable de représenter la réalité, et sur l'ouverture à l'avant-garde et à son nouveau vocabulaire, qui élabore des formes inédites en explorant une réalité ressentie comme intérieure. Cette recherche sur le réel, fondée non pas sur l'apparence des formes mais sur une étude des archétypes universels, conduit Giacometti à un travail d'imagination qui, bientôt, grâce au vocabulaire post-cubiste, va le conduire vers le surréalisme. *Femme-cuillère* (1926), qui s'inspire des cuillères en bois de la tribu africaine des Dan, est une représentation totémique de la fertilité de la femme. C'est une idole primitive, sensuelle et puissante. Une déesse-mère fière de sa capacité à engendrer la vie. *Le couple* (1927) présente une conceptualisation des formes analogue, encore plus transgressive, où la forme générale des corps reprend l'aspect de leur organe sexuel. La relation érotique entre l'homme et la femme, posés chacun sur un socle, est suggérée par la forme de leur œil qui prend celle de l'organe de l'autre. Avec la série des «sculptures-plaques», il réalise sa schématisation la plus radicale et réduit l'objet sculpté à une plaque portant un simple motif imprimé. Si l'on prend comme référence la *Femme-cuillère*, les formes suggèrent tout au plus une représentation de corps féminin, et l'on peut constater l'efficacité de la réduction formelle et son développement vers les archétypes qui révèlent le mystère de la fertilité féminine. Un petit cercle concave suffit à indiquer la tête, une grande cavité représente le ventre, de courtes lignes gravées dessinent des bras ou des jambes. Avec *Tête qui regarde*, créée pendant l'hiver 1927-1928 et qui témoigne d'emprunts formels à l'art cycladique, Giacometti pousse cette tendance à l'extrême: c'est une plaque lisse, semblable à une feuille. La tête est ici réduite à deux signes concaves, l'un horizontal pour indiquer l'œil et l'autre vertical, figurant le nez. Une fois qu'il a réduit la sculpture à l'essentiel, en s'éloignant de la représentation figurative, Giacometti nous force à observer l'énigme de l'être. Cette œuvre, exposée en juin 1929 à la Galerie



Jeanne Bucher, fera connaître à Giacometti un succès inattendu et inespéré. En effet, elle est achetée par le vicomte Charles de Noailles, riche collectionneur et généreux mécène des surréalistes, et cette acquisition ne passe pas inaperçue. L'attention du Tout-Paris se concentre immédiatement sur le jeune sculpteur qui, en peu de temps, rencontre et fréquente l'avant-garde artistique, en particulier les membres du groupe surréaliste. Cette rencontre était inévitable, tant les œuvres de Giacometti, dès 1929, s'inscrivent dans une dimension onirique. La série des «constructions transparentes» est, sur le plan formel, l'héritière des sculptures en bronze de Lipchitz et des constructions en fil de fer de Picasso, œuvres définies par ces deux artistes comme des dessins dans l'espace. Cette nouvelle façon de comprendre la sculpture aide Giacometti à prendre en compte l'espace dans la composition, à utiliser le vide pour délimiter ou intégrer la figure. La sculpture *Femme couchée qui rêve* indique déjà, par son titre, la nouvelle direction prise par Giacometti. On retrouve ici les mêmes signes-formes déjà utilisés, mais la solution finale est différente. Ce corps féminin, avec sa légère ondulation, donne l'impression de flotter, comme suspendu entre rêve et réalité; seules les trois tiges qui le transpercent semblent indiquer, plus qu'une violence effective, une menace qui rôde. Une plus grande cruauté apparaît dans *Le couple* (1929), où la figure masculine dirige avec violence une pique contre la figure féminine qui se trouve devant elle, immobile, tétanisée par la peur ou par le désir. À la faveur de l'exposition de la *Tête qui regarde* à la Galerie Jeanne Bucher, Giacometti fait la connaissance de Pierre Loeb,

Alberto Giacometti,
Main prise, 1932.
 Bois et métal:
 20 x 59,5 x 27 cm
 Kunsthau Zürich,
 Fondation Alberto
 Giacometti.

le marchand d'art des surréalistes, qui lui propose un contrat d'un an, honoré au printemps 1930 avec une exposition réunissant des œuvres de Miró, Arp et Giacometti. Parmi les pièces exposées, *Boule suspendue* est remarquée par Dalí et Breton qui, fasciné, l'achète aussitôt. Il rencontre Giacometti et lui propose d'entrer officiellement dans le groupe des surréalistes. Ce dernier accepte. *Boule suspendue* inaugure la série surréaliste des «objets à fonction symbolique», selon la célèbre définition donnée par Dalí, objets dotés d'un mécanisme minimal et chargés de fantasmes érotiques inconscients. Cette sculpture se compose d'une structure en forme de cage à l'intérieur de laquelle est suspendue au bout d'un fil une boule fendue en son milieu. Sous cette boule se trouve une forme de croissant. Le spectateur est invité à participer en mettant le dispositif en mouvement. Toutefois, seule la boule est mobile et l'unique mouvement possible consiste à la faire osciller au-dessus du croissant, qu'elle effleure sans jamais réussir à le toucher. La satisfaction est bien maigre puisque la sphère ne peut que répéter ce même mouvement à l'infini sans jamais parvenir à une conclusion. D'où l'inévitable frustration, liée à l'inutilité du geste. De cette manière, le mécanisme créé par Giacometti met à nu les désirs sexuels les plus enfouis. Nombre de ses œuvres surréalistes présentent un érotisme cruel et sadique, représentations inquiétantes de psychodrames où les rapports familiaux ou les relations homme-femme sont explorés, et envisagés surtout comme un affrontement violent et mortel dans lequel l'un des deux protagonistes succombe forcément. Voici donc une prolifération de cages, d'objets désagréables, d'engrenages menaçants, de mécanismes inconnus, de tables de jeu aux règles obscures ou à interpréter, mais dans lesquels Giacometti

réussit à créer une expression sculpturale inégalée et qui, à elle seule, lui garantit une place de premier plan parmi les créateurs du XX^e siècle.

La mort soudaine et inattendue de son père en juin 1933 met fin à ces fantasmes et oriente la quête de Giacometti, alors dans sa dernière période surréaliste, vers des thèmes liés à la mort et à la continuité de la vie. Son intérêt pour la réalité repasse alors au premier plan. À Pierre Matisse, il écrit: «Je voyais de nouveau les corps qui m'attiraient dans la réalité et les formes abstraites qui me semblaient vraies en sculpture.» En février 1935, l'envie de créer des compositions avec des figures le pousse à se remettre à la sculpture d'après nature. Cette décision provoque aussitôt la réaction indignée d'André Breton: «Une tête! Mais tout le monde sait ce que c'est qu'une tête!». Breton considère cette activité comme inutile et réactionnaire. Pour Giacometti, au contraire, c'est le point de départ d'une nouvelle recherche qui va l'occuper pendant les années à venir. Il vit sa sortie du groupe surréaliste comme une libération, même si cela doit passer par un isolement forcé et la perte de nombreux amis. Heureusement, ses nouvelles amitiés, Beckett, Sartre et Simone de Beauvoir, le conforteront dans cette nouvelle voie.

Giacometti pensait que cette étude de tête l'occuperait une quinzaine de jours, le temps de réfléchir à sa construction, avant de passer à ses compositions. Au contraire, elle deviendra sa recherche principale et Alberto abandonne aussitôt l'idée de se consacrer à la figure entière. Ses modèles sont Diego, qui pose le matin, tandis que l'après-midi, il paie une jeune femme du nom de Rita. Elle sera bientôt remplacée par Isabel, la femme dont Alberto est tombé amoureux. *Diego* (1937) témoigne des difficultés de l'artiste. Même la tête très familière de son frère est devenue pour l'artiste une sorte d'objet inconnu. Son modelé tourmenté trahit les efforts de Giacometti pour trouver un style personnel capable de recréer sa vision de la réalité. Il cherche à créer une tête posée à une certaine distance, visible dans son ensemble et d'un seul coup d'œil. Il rejette donc la sculpture traditionnelle qui obéit à des règles précises et il cherche à contrôler sa vision et à en comprendre les mécanismes.



L'opération est assurément malaisée, sinon impossible, et également entravée par toutes les connaissances techniques acquises en tant d'années de pratique du métier.

Parallèlement à cette recherche en sculpture qu'il poursuit à Paris, avec son frère Diego, avec Rita et plus tard Isabel comme modèles, Giacometti travaille la peinture à Stampa, où il se mesure tout d'abord au portrait de sa sœur, puis à celui de Maria, et enfin à celui de sa mère, Annetta. Deux tableaux de 1937, *Portrait de la mère de l'artiste* et *Pomme sur buffet* sont deux véritables chefs-d'œuvre qui, par leur style, ont dix ans d'avance sur le travail de Giacometti. Avec ces deux œuvres, l'artiste a réussi à faire sienne la leçon de Cézanne, qu'il a toujours admiré. Le portrait de la mère s'impose comme une apparition instantanée, l'espace autour d'elle l'englobe complètement et vibre de sa présence vitale. Même le fond, marqué de lignes noires, participe pleinement au rythme de la composition.



Sur cette page,
à gauche:
Alberto Giacometti
travaillant au portrait
de Jacques Dupin,
Paris, 1964.

À droite:
Coin du studio de
Giacometti à Paris avec
quelques ébauches
en plâtre, Paris, 1953.

Par ailleurs, Giacometti poursuit son travail sur les têtes, mais il ne parvient pas à s'en satisfaire. Il sent bien qu'il avance un peu chaque jour sans toutefois trouver de solution définitive. Il étudie attentivement les enseignements des maîtres anciens, copie souvent à partir de reproductions, surtout d'art égyptien, et cherche des solutions chez Cézanne. En 1940, pour tenter de dépasser ces difficultés, il décide de travailler de mémoire. Malgré lui, ses sculptures deviennent toujours plus petites, comme si elles allaient disparaître. On dirait que Giacometti expérimente pour la première fois ce phénomène de réduction avec la sculpture *Ottilia* (1937), juste après la mort de sa sœur. Le 10 octobre



1937, jour de l'anniversaire d'Alberto, Ottília a donné naissance à un petit garçon, Silvio, mais mourra quelques heures plus tard, épuisée par un accouchement difficile. La famille est comme anéantie par la douleur. Alberto dessine sa sœur sur son lit de mort. Sur le même cahier apparaissent aussi les premiers portraits de Silvio, un dessin délicat tracé au crayon rend avec douceur cette tendre vie. À la dernière page, un dessin d'Ottília, effacé et repris plusieurs fois, exécuté de mémoire, témoigne de sa disparition. Une fois rentré à Paris, Alberto commence à travailler à cette sculpture, dernier portrait de sa sœur. Cette perte le frappe durement. Elle éloigne toutes les certitudes conquises avec les deux tableaux *La mère de l'artiste* et *Pomme sur buffet*, réalisés cet été-là. Ses œuvres continuent de rapetisser. Giacometti s'en explique: lorsqu'il regarde son modèle de loin, il lui est impossible d'appréhender la vision d'ensemble sans être distrait par les détails. Souvent, Giacometti crée de grands socles pour ces sculptures, parfois même en les doublant, comme dans *Petit buste sur double socle*, pour en accroître la monumentalité et renforcer l'impression de distance entre la figure et celui qui la regarde.

En 1940, l'invasion de la France par les troupes allemandes surprend Giacometti à Paris, d'où il essaie de fuir. Après s'être rendu compte que la fuite était inutile, il finit par y retourner quelques jours plus tard. Il y restera jusqu'à la fin 1941. Il décide alors

d'aller rendre visite à sa mère à Genève, où elle s'est installée pour s'occuper de son petit-fils Silvio et tenter de lui apporter l'amour que sa mère n'a pas pu lui donner. Alberto pense y rester le temps nécessaire à l'obtention d'un nouveau visa pour la France. Mais les autorités d'occupation le lui refusent. Il vivra jusqu'au mois de septembre 1945 dans un petit hôtel modeste, où il continue à réaliser des sculptures de petites dimensions. À Genève, il fréquente les autres expatriés français et surtout, le groupe d'intellectuels qui gravitent autour de l'éditeur Skira et du comité de rédaction de la revue *Labyrinthe*.



Quelques mois après la fin de la guerre, Giacometti décide de rentrer à Paris, où il retrouve son atelier intact, grâce à son frère Diego. Il reprend le travail pour arriver à des conclusions nouvelles, influencées par la connaissance des théories phénoménologiques de Merleau-Ponty. Grâce au dessin, ses sculptures commencent à s'allonger, à s'affiner, à s'alléger, comme échappant à la pesanteur. Giacometti a trouvé son style. Bientôt, il recommence à exposer. Ses œuvres suscitent vite un vif intérêt, tant il est clair pour tout le monde qu'il propose quelque chose de vraiment nouveau en sculpture. L'exposition à la Galerie Pierre Matisse à New York marque le début du succès. Inaugurée le 19 janvier 1948 et accompagnée d'un splendide catalogue, où figure un texte important de Jean-Paul Sartre, elle se présente déjà comme une rétrospective. Elle commence avec les œuvres de jeunesse et se termine avec les fines sculptures de 1947 qui sont montrées pour la première fois au pu-

blic. Giacometti est désormais célèbre et ses bustes, comme *Diana Bataille*, ou ses figures féminines et ses hommes qui marchent deviennent l'expression d'un style toujours plus apprécié.

Après l'effervescence des années 1940-1950, caractérisées par une grande diversité de pièces, Giacometti préfère à présent se concentrer sur quelques thèmes, généralement des bustes et des nus debout, représentés avec un grand naturalisme et une grande force expressive. Ses principaux modèles sont Diego et Annette, une jeune femme rencontrée à Genève et venue le retrouver à Paris en 1946. Il l'épousera en 1949. *Petit buste d'Annette* marque l'entrée en scène d'Annette comme modèle. Elle ne cessera d'inspirer Giacometti, qui décline son visage et sa silhouette en dizaines de sculptures, peintures, dessins. Diego aussi pose alors pour une série très intéressante de bustes variés, où l'on distingue en particulier *Buste de Diego [Aménophis]*, construit sur une double vision. Vue de face, la tête est tranchante comme une lame de couteau, tandis que le buste est une masse compacte. De profil, le buste se dématérialise et la lame devient une tête.



Giacometti aime de plus en plus revenir plusieurs fois sur une même sculpture, et sur de plus longues périodes. De ce fait, il commence à préférer l'argile qui, à condition d'être conservée humide, est plus malléable que le plâtre, ce qui lui permet de retravailler devant le modèle, indépendamment du nombre de séances de pose. Les *Femmes de Venise* sont nées de cette façon, et elles doivent leur nom au fait qu'elles ont été créées en vue de la participation de Giacometti à la Biennale de Venise de 1956. Elles constituent les étapes successives d'une même sculpture modelée à l'argile.

À gauche:
Diego, le jeune frère d'Alberto, outre son activité d'artiste et de création de meubles, veillait à la fonte des bronzes et appliquait la patine, Paris, vers 1958.

À droite:
Alberto Giacometti et sa femme, Annette, dans son atelier à Stampa, vers 1960.

Lorsque Giacometti est satisfait de son travail, il demande à son frère d'en exécuter une copie en plâtre, puis il continue à travailler la même pièce, pour former une nouvelle figure et ainsi de suite. C'est ainsi que quinze femmes ont été créées. Six d'entre elles seront exposées à la Biennale et cinq autres seront à Berne la même année. Pour les fondre en bronze, il en choisit neuf, dans une numérotation qui ne respecte pas l'ordre de création. Giacometti aime à répéter qu'il ne s'intéresse pas au résultat final. Que l'œuvre soit achevée ou non, elle a pour lui la même importance, car ce qui compte, c'est avant tout l'effort pour recréer la vie présente dans le modèle.

Deux ans plus tard, en 1958, la Chase Manhattan Bank lui commande une sculpture pour orner le parvis situé devant son siège à New York. Giacometti projette de réaliser une composition qui réunisse tous ses thèmes les plus chers: une femme debout, un homme qui marche et une tête monumentale. Dans ce but, il réalisera diverses petites études tout au long de l'année 1959. L'année suivante, dans un grand élan créatif, il réalise quatre femmes debout (il n'en a jamais réalisé d'aussi hautes), deux hommes qui marchent et deux têtes monumentales, mais il finit par renoncer à présenter son projet à la commission. En 1965, pendant son séjour à New York à l'occasion de son exposition au *MoMA*, il ira cependant plusieurs fois observer le parvis et en conclura que seule une figure monumentale de femme, haute de sept à huit mètres, sera de taille à rivaliser avec la masse écrasante du gratte-ciel. À son retour en France, il n'aura pas le temps de mettre en œuvre son projet, car il mourra deux mois plus tard.

Dans sa dernière période, Giacometti a compris que la réalité de l'individu réside dans l'individu lui-même, et qu'elle est révélée par le regard. Ses dernières années de travail seront consacrées à cette recherche, que ce soit en peinture ou en sculpture, avec ses modèles de toujours: Annette, représentée de nombreuses fois dans des toiles et des sculptures, dont une très belle série de bustes, et Diego, qu'il représente, souvent de mémoire, dans une série de sculptures inspirées de la statuaire égyptienne, notamment *Diego assis* ou *Buste d'homme - Chiavenna II*, où la tête est soumise à une forte tension,

avec des traits tendus à la limite de la déformation, tandis que le buste assume une forme plus stylisée. Parmi les meilleurs tableaux de cette époque, il faut citer les portraits de Caroline, une jeune prostituée dont Alberto s'est amouraché, et enfin un nouveau modèle, Lotar, rencontré par Giacometti du temps où il était photographe à succès, à l'époque du surréalisme. De nombreuses années plus tard, les deux hommes se croiseront dans un bar et Lotar prendra l'habitude de fréquenter l'atelier. En 1964, il commence à poser pour Giacometti qui créera trois sculptures de lui. La première est la plus petite, limitée à la tête et aux épaules. La seconde inclut le torse, et la troisième présente le torse, le bassin et le haut des jambes. La tête de Lotar, dont la calvitie laisse voir une belle forme de crâne, plaît beaucoup à Giacometti. Elle ressemble beaucoup à cette tête de Gudea tant de fois observée au Louvre, dont l'artiste a acquis une reproduction en plâtre et qui trône en bonne place dans son atelier en 1965. Ces trois sculptures frappent par la puissance de leur regard. Celui de *Lotar III*, surtout, dépasse le spectateur, pointé vers un espace qui ne nous appartient pas. C'est la dernière sculpture à laquelle Giacometti ait travaillé en décembre 1965, avant de quitter Paris pour entrer à l'hôpital de Coire. Après la mort d'Alberto, survenue le 11 janvier 1966, Diego retourne à Paris, où il trouve le *Lotar III* intact. L'argile n'a pas séché, elle ne s'est pas craquelée. Il réchauffe progressivement l'atelier pour pouvoir en réaliser un plâtre. Des années plus tard, quand elle sera coulée en bronze, Diego ira en poser un exemplaire sur la tombe de son frère, à côté de son petit oiseau en bronze.

* **Casimiro di Crescenzo**

Historien de l'art, commissaire d'expositions, responsable des Archives Armando Pizzinato de Venise



La Fondation *Ernst Scheidegger-Archiv*

par Christian Dettwiler*



À gauche:
Ernst Scheidegger dans son appartement
zurichois; à l'arrière-plan, un portrait
de Scheidegger par Varlin, Zurich, 1998.

Sur cette page:
Ernst Scheidegger devant son portrait
par Varlin, Zurich, 2002.

Ci-dessous:
couverture du livre
*Alberto Giacometti –
Spuren einer
Freundschaft*
par Ernst Scheidegger.
Cet ouvrage est paru
pour la première fois en
1990; une version
remaniée est à paraître
en 2012.

À droite:
la seule photographie
existante de Ernst
Scheidegger et Alberto
Giacometti, prise
dans un cirque à Paris,
date inconnue.

Ernst Scheidegger est sans nul doute l'un des plus grands photographes suisses du XX^e siècle. Un autodidacte, doué d'un flair hors du commun qui l'a conduit à se trouver toujours au bon endroit au bon moment, avec les bonnes personnes.

Une anecdote illustre à elle seule sa personnalité. Pendant la guerre, alors qu'il vient de terminer son apprentissage en tant qu'étalagiste, Ernst Scheidegger est appelé sous les drapeaux pour faire son service militaire en tant que contrôleur aérien à Maloja. Or, dans cette région, les avions à surveiller ne sont pas légion – et de toute façon, ceux qui survolent la zone échappent à sa vigilance. Scheidegger décide de partir à la découverte de la région. Dans une vieille grange transformée en atelier, il fait la connaissance d'Alberto Giacometti. De cette rencontre fortuite naîtra une amitié de toute une vie.

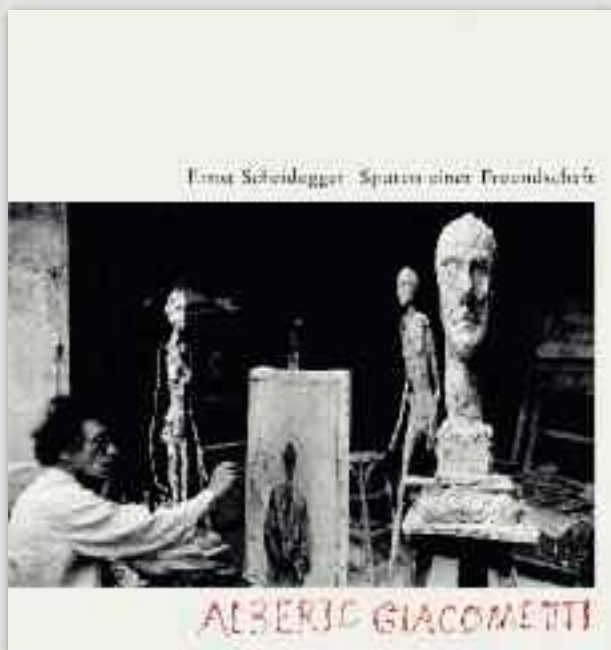
Giacometti a beau être ici chez lui, dans l'environnement où il est né et où il a grandi, à cause de la guerre, il est séparé de son deuxième pays, de sa patrie d'élection. Paris et son atelier de la rue Hippolyte-Maindron, lui manquent. C'est peut-être précisément ce sentiment d'isolement dans les montagnes des Grisons, ainsi qu'à Genève où il séjourne de temps en temps, qui a laissé sa trace sur les figures maigres et solitaires de ses sculptures, sur ses dessins et ses tableaux faits de lignes enchevêtrées, dans ce style qui, après la guerre, le rendra célèbre en tant qu'artiste par excellence de l'existentialisme.

De cette amitié avec Scheidegger va naître le fonds photographique et filmique le plus complet sur la vie et l'œuvre de l'artiste. Scheidegger réalise entre autres le livre *Alberto Giacometti – Spuren einer Freundschaft* [*Alberto Giacometti – Traces d'une amitié*], qui est, à cette heure, le recueil de photographies le plus exhaustif et le plus important jamais consacré à la figure et à l'art de Giacometti. Entre 1964 et 1966, il réalise aussi un film documentaire, qui représente l'hommage filmique le plus significatif à cet artiste.



Mais Ernst Scheidegger n'est pas uniquement le «photographe de Giacometti». À l'École supérieure des Arts appliqués de Zurich, en effet, il fait la connaissance de Max Bill, artiste, architecte et graphiste de renommée mondiale, avec qui il entretiendra des relations d'amitié jusqu'à la mort de Bill en 1994. Dans cette même école, il rencontre aussi Werner Bischof, autre photographe suisse célèbre. À Paris, ce dernier le fera entrer à l'agence Magnum, où travaillent déjà des stars du photoreportage comme Robert Capa et Henri Cartier-Bresson. Grâce à Bischof, Scheidegger se découvre une passion pour le cinéma, qu'ils cultiveront ensemble. Hélas, Bischof mourra prématurément, avant d'avoir pu s'épanouir dans le septième art. Scheidegger, lui, pourra exprimer pleinement sa passion pour ce média en réalisant de nombreux documentaires majeurs et des films publicitaires.

Mais la vie de Scheidegger connaît bien d'autres temps forts. Après la Deuxième Guerre mondiale, il monte des expositions dans le cadre du Plan Marshall. Il est aussi professeur de photographie et de dessin à la «hfg», la Haute École du design, à Ulm. À partir de 1960, il devient directeur de la photographie au journal *Neue Zürcher Zeitung* et auteur de reportages dans de



nombreux pays du Moyen-Orient et de l'Extrême-Orient.

Pendant tout ce temps, il ne manque pas de garder le contact avec Paris, avec Giacometti et ses autres amis artistes. Un jour, dans la célèbre brasserie La Coupole, alors que Scheidegger montre ses toutes dernières photos à Giacometti, Joan Miró les rejoint. Une fois de plus, on peut dire qu'il se trouve au bon endroit au bon moment, car quelques jours plus tard, il reçoit un télégramme de Barcelone: Miró l'invite à lui rendre visite pour photographier son atelier et ses œuvres. De cette rencontre naîtra, là aussi, une longue amitié, puis un livre important pour tous les chercheurs qui s'intéressent à l'artiste catalan: *Joan Miró en Catalogne: traces d'une rencontre*.

Scheidegger ne s'arrête jamais: une halte à Paris, et le voilà déjà reparti pour l'Inde où, avec Le Corbusier, il photographie les

travaux de la ville de Chandigarh, la nouvelle capitale du Pendjab, avant de s'envoler pour la Birmanie, où il fait des images d'une cérémonie d'ordination de prêtres bouddhistes.

Cette activité infatigable a produit des archives riches de près de 80 000 négatifs en noir et blanc, d'environ 50 000 diapositives couleur, de 20 films sur des artistes et d'une série de documentaires sur divers pays. Certaines de ces images ont reçu une reconnaissance officielle: en 1966, par exemple, Scheidegger a reçu le Prix du cinéma suisse pour son travail sur Giacometti.

En 2000, Scheidegger confie toutes ses photographies et ses films, fruit d'une vie de travail, à la *Neue Zürcher Zeitung*. Pendant près de trente ans, de 1960 à 1988, c'est lui qui a créé l'identité visuelle de ce



Ernst Scheidegger dans son atelier à Zurich. Scheidegger n'était pas seulement photographe et cinéaste, il était aussi éditeur, graphiste et artiste. Zurich, vers 2000.

journal, au fil d'innombrables reportages, sur les traces de Gotthard Schuh, autre figure majeure de la photographie suisse. La *Neue Zürcher Zeitung* inventorie et numérise en partie ce fonds Scheidegger, mais dix ans plus tard, le quotidien zurichois décide de s'en séparer pour se recentrer sur ses activités de journalisme d'actualité.

Un comité composé de divers groupes de personnes intéressées s'engage dès lors pour la sauvegarde et la promotion de ce fonds, parmi lesquels le *Kunsthhaus* de Zurich qui, dès 1992, avait consacré une grande rétrospective au travail de Scheidegger, mais aussi la Fondation Alberto Giacometti de Zurich, qui a pu ainsi se garantir l'accès à une inépuisable source de matériel photographique.

Au printemps 2010, la Fondation voit le jour sous la direction de Ernst Scheidegger en personne. Son conseil d'administration réunit Hélène Grob (compagne de Scheidegger), Christian Klemm (directeur de la Fondation Alberto Giacometti de Zurich), Tobia Bezzola (conservateur au *Kunsthhaus* de Zurich), Peter Uhlmann (avocat à Zurich et représentant légal de la Fondation) et Herbert Heeb (avocat à Zurich).

Au printemps 2011, la Fondation récupère le fonds auprès de la *Neue Zürcher Zeitung*. Le legs est à présent confié au *Kunsthhaus* de Zurich. Pour des raisons d'ordre administratif, le fonds de négatifs et de diapositives est encore entre des mains privées, mais il est voué, à terme, à rejoindre lui aussi le *Kunsthhaus*. Dès l'acquisition du fonds, la Fondation a démarré ses activités (production de tirages originaux, numérisation de négatifs et de diapositives, etc.). Elle a également créé un site internet (www.ernst-scheidegger-archiv.org), qui propose un matériel photographique régulièrement enrichi et qui sera bientôt disponible en anglais. Le fonds photographique Scheidegger renferme des portraits d'artistes célèbres comme Alberto Giacometti, Joan Miró, Max Ernst, Hans Arp, Georges Vantongerloo et Eduardo Chillida. Du *MoMA* de New York au Centre Georges Pompidou de Paris en passant par le Lehmbbruck Museum de Duisbourg et le Musée Picasso de Malaga, pour ne citer qu'eux, aucun éditeur ou musée désireux de publier un ouvrage sur ces acteurs de l'art du XX^e siècle ne pourra vraiment se passer des clichés du

photographe suisse. C'est la raison pour laquelle ces archives sont uniques.

Ajoutons à cela les photos des innombrables reportages de Scheidegger au Maroc, en Égypte, au Yémen, au Soudan, en Afghanistan, en Inde, au Pakistan, en Birmanie et au Cambodge, dont l'authenticité historique les rend d'autant plus précieuses. Ce sont des fragments instantanés du réel, saisis par un homme qui a toujours su être au bon endroit au bon moment.

Autre aspect primordial, la conservation du matériel filmique produit par Scheidegger. À cet effet, la Fondation a entamé une collaboration avec la Cinémathèque Suisse de Lausanne qui, à l'avenir, s'occupera de sa sauvegarde.

Sauvegarder et promouvoir l'œuvre d'un des plus grands photographes du siècle passé, voilà la priorité. C'est la tâche que s'est fixée la Fondation *Ernst Scheidegger-Archiv*. Sa coopération avec la *Banca Popolare di Sondrio (SUISSE)* est une brillante illustration de cet engagement.

* **Christian Dettwiler**

Directeur de la Fondation Ernst Scheidegger-Archiv

Stiftung Ernst Scheidegger-Archiv

Via Plaids Sut 3

CH-7017 Flims Dorf

Tél. +41 70 407 3212

www.ernst-scheidegger-archiv.org

stiftung@ernst-scheidegger-archiv.org



**Sources et références des photos
du volet financier et de la couverture**

La recherche des citations pour les photos thématiques figurant dans le Rapport annuel a été effectuée par Myriam Facchinetti. Les photos proviennent toutes de l'ouvrage ALBERTO GIACOMETTI, *Écrits*, présentés par Michel Leiris et Jacques Dupin, préparés par Mary Lisa Palmer et François Chaussande, Paris, 1990. Edition allemande: ALBERTO GIACOMETTI, *Gestern, Flugsand, Schriften*, Scheidegger & Spiess, Zurich, 1999.

Fondation *Ernst Scheidegger-Archiv*: toutes les photographies figurant aux pages 4-5, 8, 13, 14, 20, 28 et 36.

Kunsthaus Zürich, Fondation Alberto Giacometti: toutes les reproductions se trouvant aux pages 8, 13, 14, 20, 28 et 36.

**Sources et références des photos
du volet culturel**

Fondation *Ernst Scheidegger-Archiv*: les photographies se trouvant aux pages I, III, VI, VIII, X, XII, XVIII, XIX, XXIV, XXVI, XXX, XXXII, XXXIX, XL, XLII, XLIII, XLIV, XLV.

Kunsthaus Zürich, Fondation Alberto Giacometti: les photographies se trouvant aux pages II, V, VII, XVII, XXVII, XXXI, XXXIV, XXXVI, XXXVII, XXXVIII.

Famille Maria Giacometti à Coire: les photographies de l'album de famille aux pages IV, XIV, XV, XVI, XX, XXXIII, XXXV.

Copyright

Pour les œuvres d'Alberto Giacometti:

© Succession Giacometti/2011, ProLitteris, Zurich.

Pour les œuvres de Varlin:

© 2011, ProLitteris, Zurich.

Remerciements

Nous remercions le *Kunsthaus* de Zurich – Fondation Alberto Giacometti, la Fondation *Ernst Scheidegger-Archiv* et l'association *Pro Grigioni Italiano* pour leur précieuse collaboration et pour les documents mis à disposition.

Remarques

Les textes reflètent l'opinion de leurs auteurs respectifs et n'engagent en aucun cas la responsabilité de la *Banca Popolare di Sondrio (SUISSE)*.

La *Banca Popolare di Sondrio (SUISSE)* se déclare prête à s'acquitter des obligations légales envers les détenteurs de droits des photos dont les propriétaires n'ont pas pu être identifiés.

SOUS LA DIRECTION DE
Myriam Facchinetti

RÉVISION DES TEXTES
Andrea Paganini
Professeur, écrivain, directeur des éditions «L'ora d'oro»

MAQUETTE ET MISE EN PAGE
Petra Häfliger
Lucasdesign, Giubiasco

TRADUCTION
Punto e Virgola
Zurich