



1 Giacometti de retour dans son atelier à Paris dans l'immédiat après 1945, photographie d'Henri Cartier-Bresson, 1945-1946

Situation de Giacometti dans l'après-guerre*

Thierry Dufrêne

Perdu, sinon pour l'art

Giacometti en septembre 1945 (ill. 1). L'artiste revient à Paris. Il était parti vers sa Suisse natale en décembre 1941, voir Annetta, sa mère, comme à l'accoutumée. Impossible ensuite de rentrer. Qu'était-il en partant ? Un surréaliste en rupture de ban. En février 1935, un simulacre de procès l'avait exclu du groupe surréaliste. En 1938, le *Dictionnaire du Surréalisme* le qualifiait d'« ancien surréaliste ». André Breton fait pourtant encore l'éloge de sa sculpture *L'Objet invisible* (1934) dans *L'Amour fou* paru en 1937. Avec la crise de 1929, l'artiste a perdu ses marchands : il fait des objets et du mobilier. Avec sa propre crise créatrice, son retour à la figuration, les acheteurs ne se bousculent pas. Peggy Guggenheim lui achète bien une œuvre, mais c'est *Femme égorgée* (1932), une des plus emblématiques sculptures de sa période surréaliste (ill. 2). Celles qu'il faisait juste avant-guerre, les « petites figures », ne l'avaient pas convaincue. *Femme égorgée* apparaît dans le film expérimental de Maya Deren *The Witch's Cradle* (1943), « l'autre de la sorcière » (ill. 3). Cet autre est la galerie « Art of This Century » que la riche héritière a ouverte à New York après avoir fui l'Europe en guerre. Dès les premières images, l'actrice est effrayée par une manière de couperet qui pend au-dessus de sa tête. C'est la partie mobile de *Femme égorgée*. On ne la voit jamais en

* Ce texte a d'abord été une conférence prononcée le 2 décembre 2014 dans le cadre du cycle organisé par Laurence Bertrand Dorléac et Thomas Kirchner consacré à l'après-guerre. Qu'ils trouvent ici l'expression de ma gratitude. Au moment où je reprends ce texte, je veux dire ma plus vive reconnaissance à Mathilde Lécuyer et à Thierry Pataud (Fondation Alberto et Annette Giacometti) sans qui ce texte ne serait pas ce qu'il est, et je pense notamment à nos discussions passionnées pour interpréter les dessins de Giacometti. Je veux également remercier chaleureusement Catherine Grenier, directrice de la Fondation, pour m'avoir facilité l'accès aux sources et particulièrement aux exemplaires des *Temps Modernes* possédés par l'artiste et abondamment annotés et dessinés par lui.



2 Alberto Giacometti, Figure-Objet [Femme égorgée], 1932, bronze, présentation sur une dalle funéraire à l'Exposition de peintures et sculptures contemporaines, Avignon, Palais des Papes, 27 juin–30 septembre 1947



3 *Femme égorgée* dans le film expérimental de Maya Deren, *The Witch's Cradle*, 1943, tourné dans la galerie Art of this Century de Peggy Guggenheim à New York

entier. Quelques images plus tard, un organe pulse, comme un cœur qui bat, puis il cesse de battre. Maya Deren réinterprète à sa façon l'incipit célèbre de *Un Chien andalou* (1929) de Buñuel et Dalí : elle filme le couteau/gorge de Giacometti comme Buñuel le rasoir/œil.

En un mot, si Giacometti artiste surréaliste n'est plus, son fantôme – et quel fantôme ! – lui survit. À moins qu'on ne le considère plutôt comme un artiste de la *synthèse*, entre surréalisme et abstraction : ainsi au musée de Lucerne, lors de l'exposition *Thèse Antithèse Synthèse* conçue par Hans Erni en 1935, sa sculpture *Le Cube* (1933) avait été présentée sous le titre *Pavillon nocturne*.

Internationaliste, Giacometti fut politiquement proche du parti communiste, auquel il n'adhéra cependant jamais. Il appartient à l'Association des écrivains et des artistes révolutionnaires (AEAR) et fut l'ami de René Crevel qui essaya vainement de réconcilier surréalisme et communisme. Il fut du côté d'Aragon lors de l'«Affaire Aragon» en 1932, participa à la revue *Commune* en 1935 par des dessins satiriques signés Ferrache, moquant la couturière Elsa Schiaparelli qui lui passait pourtant commande de sculptures décoratives. Il ne méprisait pas l'argent obtenu par son travail et râlait parce que les cotisations au groupe surréaliste étaient trop élevées pour un artiste travailleur – c'est d'ailleurs ce qui apparaît dans le court billet rédigé par Péret pour motiver son exclusion. Il lisait *Le Zéro et l'Infini* d'Arthur Koestler, traduit en français en 1945.

Ainsi donc avant-guerre, privé de marchands et de ressources, dépendant pour vivre de ses travaux pour l'ensemblier Jean-Michel Frank, il faut imaginer Giacometti heureux. C'est lui qui le dit d'ailleurs. Il reprend la question de la représentation là où Cézanne l'avait laissée, peint deux chefs-d'œuvre en 1937, *La Pomme sur le buffet* et *La Mère de l'artiste*, mais il veut plus : rendre simplement sa vision – dit-il, et il n'y parvient pas. En 1938, il est victime d'un accident : l'embarquée d'une voiture le blesse au pied, rue des Pyramides ; depuis, il boite un peu. Il voit Balthus, Tal Coat qui alors n'est pas éloigné du groupe Forces Nouvelles. Quelquefois Picasso. Il fait des sculptures minuscules, faites pour être vues de loin, d'un seul coup d'œil, dans une unité de vision, sans détails, dérisoires, exposées à l'annulation. Il veut sculpter la vision plutôt que sculpter l'objet. Il cherche une illusion parfaite : faire coïncider la vision intérieure et la vision extérieure, faire adhérer la connaissance et la perception. Dans le film *Le Troisième Homme* (Carol Reed, 1946), au lendemain du grand massacre humain de la Seconde Guerre mondiale, les êtres humains vus du haut de la grande roue du Prater à Vienne apparaissent bien inutiles, misérables et manipulables aux yeux du trafiquant sans scrupule joué par Orson Welles. Mais les «pois» minuscules de Giacometti sont des êtres uniques qu'un dernier coup de pouce ou de canif détruit. «Et en plus c'est un portrait!», dira-t-il à Genet en sortant de sous son lit une sculpture lilliputienne à laquelle il manque un bras.¹

Pendant les années de guerre, à l'hôtel de Rive, à Genève, Giacometti fabrique des amulettes. Le reste du temps, il est au café des Négociants, place du Mollard, où il retrouve Albert Skira, Montandon, Starobinski et Balthus. Quand il revient à Paris en 1945, il rapporte ses sculptures dans une boîte d'allumettes (selon Skira) ou une valise en carton (selon Georges Sadoul) et propose à Skira qui publie la revue *Labyrinthe* un

1 Jean Genet, *L'atelier d'Alberto Giacometti*, Décines, Marc Barbezat, L'Arbalète, 1963, n.p.

texte sur Jacques Callot, le sadique Lorrain et ses torturés lilliputiens. Il y écrit que ce qui fait la valeur de l'art, c'est «la plus ou moins grande obsession de l'artiste», c'est-à-dire le *sujet* qui hante l'artiste. Ce n'est pas forcément freudien, précise-t-il : on va dire que c'est métaphysique. *Subject-Matter*, disent au même moment les Américains après Barnett Newman. Le sublime, c'est maintenant... quand on n'est pas à *la hauteur*, quand on n'est qu'un «simple pois» dans le gouffre pascalien de l'infiniment grand.

Reconnaissance, méconnaissances

Le même homme, le même artiste, perdu, déclassé en 1945, pâlisant face à son fantôme surréaliste, connaît la reconnaissance trois ans plus tard, grâce à un texte de Sartre², puis à une série d'expositions remarquables, et au texte de Genet déjà cité, commencé en 1958, le plus beau qu'on ait écrit sur un artiste (de l'avis de Picasso lui-même). En 1962, il obtient le Grand Prix de la Biennale de Venise.

Allons plus loin encore dans le temps, et ce succès l'expose à la critique, de la part des artistes minimalistes comme Donald Judd, des partisans de Clement Greenberg, constants comme Michaël Fried, inconstants comme Rosalind Krauss. Puis des années 1980 au début des années 2000, le fantôme surréaliste revient dans l'historiographie : Giacometti n'était décidément vraiment intéressant comme artiste qu'à la période surréaliste, l'après-guerre ne lui valait rien. Or il me semble que c'est précisément au moment où l'engagement dans son travail se fait le plus conscient, le plus exposé aussi parce qu'il suppose la relation avec autrui, que son œuvre est décriée : elle serait moins radicale, répétitive, figurative, levant moins de problèmes, trop liée à la littérature.

Constatons d'ailleurs que la critique adressée à Giacometti s'adressait plus largement à ce qui se passait à Paris dans l'après-guerre : méjugé, mal compris, attaqué avec partialité. En 2007, j'ai déjà critiqué la caricature donnée de l'existentialisme dans un manuel d'histoire de l'art très utilisé sur les *campus* américains, qui, par ailleurs, présente des qualités indéniables (*Art since 1900*)³. Rosalind Krauss tenait l'existentialisme pour un pur produit culturel, une mode conjuguant Juliette Gréco, Boris Vian et un art simultanément de place publique et de caves de Saint-Germain-des-Prés où l'on se tient chaud tous ensemble. Un autre

2 Originellement paru sous le titre «The Search of the Absolute» dans le catalogue de l'exposition «Alberto Giacometti» à la Pierre Matisse Gallery de New York en 1948. Repris in Jean-Paul Sartre, «La recherche de l'absolu», *Situations III*, Paris, 1949.

3 Thierry Duffène, «Une histoire de l'art cosmopolitique, d'Alberto Giacometti à Jeff Koons», dans *Acta Historiae Artium*, Budapest, Akadémiai Kiado, t. 49, 2008, p. 37-44.

problème dans le même manuel est l'affirmation, liée à la précédente, par Yve-Alain Bois, que l'art européen de l'après-guerre aurait fait un déni de la Shoah et de la violence de guerre⁴. Dubuffet et Fontana auraient détourné la question de la violence et de la déformation pour l'essentialiser en art dans le but de ne pas y parler de la guerre et de la Shoah ; seul Fautrier l'aurait abordée de front dans les *Otages*. Benjamin Buchloh renchérit en disant que Fontana, Manzoni, Klein sont tentés par le spectaculaire et tombent sous la critique d'Adorno et Debord. Hal Foster dit que l'intérêt pour le primitif et l'homme préhistorique comme « premier artiste » assouvit aussi un besoin d'évasion que Benjamin Buchloh résume par une formule assassine : « Lascaux plutôt que les camps de concentration » !

Giacometti dans l'après-guerre adore l'art préhistorique, visite les Eyzies, se passionne pour le *Lascaux* de Bataille. À mes yeux, c'est Sartre qui, dans son texte de 1948, « The Search for the Absolute », pour le catalogue de la première exposition de l'artiste à la galerie Pierre Matisse de New York, évacue le « choc de l'histoire » qui est pourtant clairement présent dans l'œuvre de Giacometti (diminution des figures, élongation filiforme), ramenant finalement ce qu'il décrit d'abord comme les « martyrs décharnés de Buchenwald » à un envol d'ascensions et d'assomptions, évacuant la fascination de l'artiste face à la terreur et la cruauté (Jacques Callot) au profit d'un simple fétichisme⁵. Dans la post-face rédigée pour la réédition de mon livre *Giacometti-Genet : Masques et portrait moderne*⁶, j'ai exprimé mon désaccord avec Rosalind Krauss lorsqu'elle affirme que Giacometti a perdu son originalité en rompant avec ce qui faisait à ses yeux la force de sa période surréaliste : le rapport aux arts extra-occidentaux (le sujet de l'exposition de William Rubin), les dispositifs horizontaux, le rapport à Georges Bataille et au bas matérialisme⁷. Pour un peu, le Giacometti des figures minces serait devenu Le Greco de la sculpture ! On devine que l'attaque contre l'exposition de Peter Selz au MoMA, *New Images of Man* (1959), censée légitimer n'importe quel réalisme ringard face à l'abstraction jugée plus radicale, le vise aussi. Or Giacometti non seulement n'abandonne pas son intérêt pour les arts premiers – Albert Loeb, le fils de Pierre Loeb me l'a assez confirmé – mais encore l'enrichit du côté des arts populaires.

4 Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois and Benjamin Buchloh, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, New York : Thames & Hudson, 2011, p. 320.

5 Voir mon texte « Giacometti et ses écrivains à Paris après 1945 : mythe littéraire et réalité », dans *L'Atelier d'Alberto Giacometti*, éd. Véronique Wiesinger, cat. exp. Paris, Musée national d'art moderne/Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris 2007, p. 330-347.

6 Thierry Dufrière, *Giacometti-Genet : masques et portrait moderne*, Paris 2006, p. 63-64.

7 Rosalind Krauss, « Giacometti », dans William Rubin, *Primitivism in 20th Century Art*, New York 1984 ; voir la traduction française : William Rubin : *Le Primitivisme dans l'art du xxe siècle : les artistes modernes devant l'art tribal*, Paris 1991, p. 503-533.

Ainsi une historiographie liée à *October* tendait-elle dès les années 1980 à délégitimer le Giacometti d'après-guerre. Qu'en est-il si l'on regarde un petit peu avant ? L'exposition *E.R.O.S.*, à la galerie Cordier de décembre 1959 à janvier 1960, mettait côte à côte *Bed* de Robert Rauschenberg et l'*Objet invisible*. S'opère une jonction qui sera sans lendemain entre néo-dadaïsme et surréalisme. C'est le moment où Breton tente de récupérer Giacometti, « ancien artiste surréaliste ». Il affirme dans le *Figaro littéraire* du 5 octobre 1946 que « Giacometti [est] parvenu à faire la synthèse de ses préoccupations antérieures, de laquelle [lui] a toujours paru dépendre la création du style de notre époque⁸ ». Une lettre sèche de Giacometti datée du 18 juin 1947 écarte tout rapprochement.

Quelque temps après, dans *Arts Magazine*, en février 1962, Donald Judd attaque Giacometti sur sa fidélité aux vieilles recettes émotives :

« Quelle que soit la perfection de tout cela, l'expression de Giacometti est rendue plus évidente qu'il ne faudrait par les limitations qu'impliquent la figure et la nécessité d'utiliser des lignes aussi traditionnelles que les courbes, inversées ou subdivisées et la surface naturaliste⁹. »

Il ne peut s'empêcher pourtant de lui reconnaître une manière étonnante d'affirmer la prise d'espace de la figure qui centralise et concentre son monde, manière de « *specific object* » qui serait figuratif : « Que le centre définisse l'espace qui l'environne est une idée superbe, qui deviendrait plus claire et plus complexe sans cette vieille notion émotionnelle suscitée par une figure immobile dans l'espace qui l'environne¹⁰. »

Lorsque Robert Morris publie dans *Artforum* en février 1966 *Notes on sculpture*, personne encore ne remarque que ce qu'il dit – et qui est fondé sur la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty, l'opposition entre la « constante connue » et la « variable expérimentée », l'engagement du corps du spectateur dans ses dispositifs spatiaux –, Giacometti l'a expérimenté, écrit, mis en œuvre bien avant lui. Du côté des « greenbergiens », Michael Fried écrit dans une note de *Art and Objecthood* (1967) – qui sonne la charge, comme on le sait, contre la « théâtralité » des objets minimalistes – que l'œuvre surréaliste de Giacometti, elle-même, était bien trop théâtrale, c'est-à-dire qu'elle ne se défendait pas seulement visuellement, *optically*. Elle ne pouvait donc pas être considérée comme

8 Jean Duché, « André Breton nous parle », dans *Le Figaro littéraire*, 5 octobre 1946.

9 Donald Judd, « Review », dans *Arts Magazine*, février 1962, p. 42.

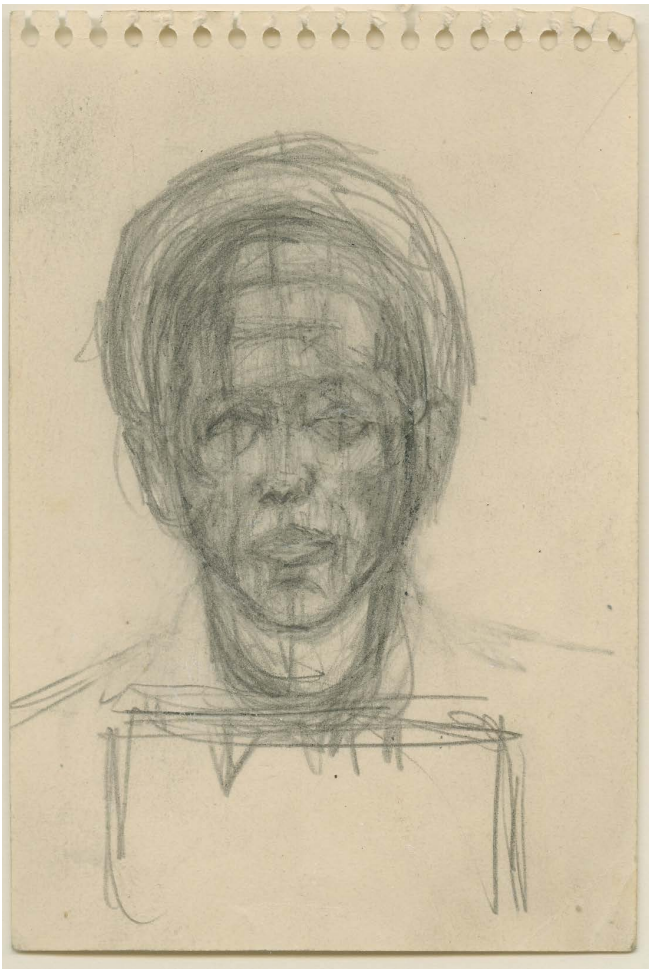
10 Ibidem. C'est pourquoi j'avais tenu à rapprocher Judd et Giacometti dans l'exposition *En perspective, Giacometti* au musée des Beaux-Arts de Caen. Voir *En perspective, Giacometti*, éd. par Thierry Dufrene, Patrick Ramade, Véronique Wiesinger, cat. exp. Caen, musée des Beaux-Arts, Lyon 2008.



4 Alberto Giacometti, Buste de Simone de Beauvoir de profil, vers 1946, crayon sur page de carnet, 13,5 × 9,2 cm, Paris, Fondation Alberto et Annette Giacometti

authentiquement plastique, Fried redécouvrant ainsi candidement les catégories du *Laocoon* de Lessing opposant les arts de l'espace, comme la sculpture et les arts du temps, comme la littérature, la musique et bien sûr le théâtre.

La position de la critique et de l'historiographie fait qu'à mesure que l'on connaissait mieux Bataille et la revue *Documents*, dans les années 1970–1990, on valorisait le Giacometti surréaliste et on dévalorisait le Giacometti d'après-guerre qui pourtant avait connu le succès déjà évoqué. Les intellectuels, voire les artistes, dévalorisaient le Giacometti d'après 1945 qui bénéficiait de l'adhésion du grand public (confirmée par la terrasse des sculptures à la fondation Maeght de Saint-Paul-de-Vence), alors que ces mêmes critiques et artistes auraient dû lui reconnaître d'avoir fait son *phenomenologic turn* bien avant les néo-avant-gardes américaines.



5 Alberto Giacometti, Tête de Simone de Beauvoir sur socle, vers 1946, crayon sur page de carnet, 13,5 × 9,1 cm, Paris, Fondation Alberto et Annette Giacometti

Jugeons-en plutôt en regardant quelques œuvres et en citant Simone de Beauvoir (ill. 4-5) dans *La Force de l'âge* de 1960 :

« Le point de vue de Giacometti rejoignait celui de la phénoménologie puisqu'il prétendait sculpter un visage en situation, dans son existence pour autrui, à distance, dépassant ainsi les erreurs de l'idéalisme subjectif et celles de la fausse objectivité¹¹. »

Il est certain que les questions de concurrence artistique entre New York et Paris, les rivalités entre les penseurs et les écrivains de l'une et l'autre

¹¹ Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, Paris 1960, p. 499-503.

rive de l'Atlantique ont joué pour faire de Giacometti, avec les deux moitiés temporelles – pour ainsi dire –, les deux développements successifs de son œuvre : Giacometti le surréaliste, assimilé dès 1936 par Alfred H. Barr Jr., Giacometti phénoménologue et existentialiste rejeté et combattu par une certaine intelligentsia américaine, l'enjeu d'une occultation et d'un gauchissement.

J'ajoute que le déclin de la pensée existentialiste et sartrienne a entraîné dans sa chute au cours des décennies du structuralisme triomphant (1960–1970) un artiste qui fut l'un de ses champions (si l'on en juge par le nombre de textes de Jean-Paul Sartre sur l'œuvre), même si la théorie de Claude Lévi-Strauss concernant l'œuvre d'art comme « modèle réduit » dans *La Pensée sauvage* (1962) vaut bien pour Giacometti, l'auteur du *Palais à 4 heures du matin* (1932) par exemple, alors que celle du « bricolage » qui, elle, vaut bien pour Picasso, semble inopérante. Pourtant, dans *Le Geste et la Parole* (1965), André Leroi-Gourhan rapproche le Giacometti surréaliste, celui des « objets à fonctionnement symbolique » – qu'il appelle « machines » – de Jean Tinguely. Ayant considéré les bifaces, la poterie, l'anthropologue écrit :

« La sphéricité, la symétrie, la planéité, les surfaces courbes sont à la fois rationnelles quant à la fonction et séduisantes au-delà de la fonction. Cette ambiguïté esthétique est mise à profit dans certaines œuvres d'art actuelles, comme dans les machines de Giacometti ou de Tinguely, assemblages mécaniques sans fonction raisonnable¹². »

Giacometti lecteur des *Temps Modernes*

Dans *Nadja*, Breton voulait prendre au pied de la lettre l'expression « Dis-moi qui tu hantes, je te dirai qui tu es ». Détournons la formule en un « Dis-moi qui tu annotes, je te dirai qui tu es » ! Car dans la revue *Les Temps Modernes*, Giacometti annote les textes de Maurice Merleau-Ponty, avec lequel il entretient un fructueux dialogue jusqu'à la mort du philosophe en 1961.

Lecteur des *Temps Modernes*, Giacometti souligne, annote, commente, et surtout image : il est l'imagier inconnu des *Temps Modernes*. Il recouvre ce qu'il découvre, il dessine ce qu'il lit.

Giacometti lit forcément de près la présentation éditoriale de Sartre dans le premier numéro d'octobre 1945 (il revient à peine de Genève où il demeura de décembre 1941 à septembre 1945) et en partage ce qu'on pourrait appeler l'« éthique de conviction » en reprenant l'ex-

¹² André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole. La mémoire et les rythmes*, Paris 1964–1965, p. 134.

pression de Max Weber. Sartre renvoie dos à dos «art pour l'Art» et «réalisme», observant que Flaubert, qu'il connaît bien par sa thèse *L'Idiot de la famille*, est le chantre de l'un... et de l'autre (Giacometti approuve d'un trait en marge); il montre que le débat sur le réalisme organisé par la Maison de la culture en 1936, auquel Giacometti avait participé par un dessin envoyé à Aragon pour la revue *Commune*, était biaisé par un ambigu complexe d'infériorité des intellectuels vis-à-vis des ouvriers, les conduisant à la surenchère. Par exemple, les surréalistes vont jusqu'à mépriser la littérature et faire comme s'ils ne vivaient pas de leur métier d'écrivains (Giacometti approuve encore). Paulhan parle de «terrorisme» à propos de la «liste noire» du Comité national des écrivains (1944-1950) et condamne l'épuration dont ils sont victimes dans *La Paille et le Grain* (1948) et la *Lettre aux directeurs de la Résistance* (1951). D'autres intellectuels, selon Sartre, écrivent ce qui peut les humilier le plus, ou au contraire jouent les «rossignols» – parler pour ne rien dire –, ou bien produisent d'imposants «comprimés de silence» ou encore font «des romans sur les Hittites».

Sartre remarque que l'Occupation a appris aux écrivains qu'ils avaient une responsabilité et s'insurge que d'aucuns aient été surpris de ce que des écrivains collaborateurs puissent être jugés : la littérature ne serait-elle qu'une «activité de luxe» sans impact social? Le philosophe déplore¹³ qu'au lieu d'écrire pour le présent, certains écrivains se soient laissés voler leur vie par le désir d'immortalité : Giacometti écrit en marge le nom de «Stendhal» (?). Sartre opère deux renversements intéressants. Entre absolu et relatif : à ses yeux, l'absolu, c'est Descartes (sa situation dans son temps, ses prises de position, sa vie), le relatif, c'est le cartésianisme, que la postérité interprète à sa façon. Entre esprit d'analyse et conception synthétique de la réalité : contre Proust («l'esprit d'analyse a vécu¹⁴»), Sartre se prononce pour une «conception synthétique de la réalité¹⁵», structurale – pourrait-on dire : quelle est la place de l'écrivain, de l'artiste non pas dans son milieu, le «monde de l'art», mais dans la société dans son ensemble, dans *le monde*, puisqu'il n'en a qu'un seul? On pense à la notion de «champ» que développa ensuite Pierre Bourdieu. Pour Sartre, ce monde est le «totalitarisme» (capitalisme libéral d'un côté, URSS et procès staliniens de l'autre) et il ne faut «pas laisser dissoudre la personne dans la collectivité». Il avait déjà écrit que la revue «ne servira aucun parti»¹⁶.

¹³ *Les Temps Modernes* 1, octobre 1945, p. 6.

¹⁴ *Ibid.*, p.12.

¹⁵ *Ibid.*, p.13.

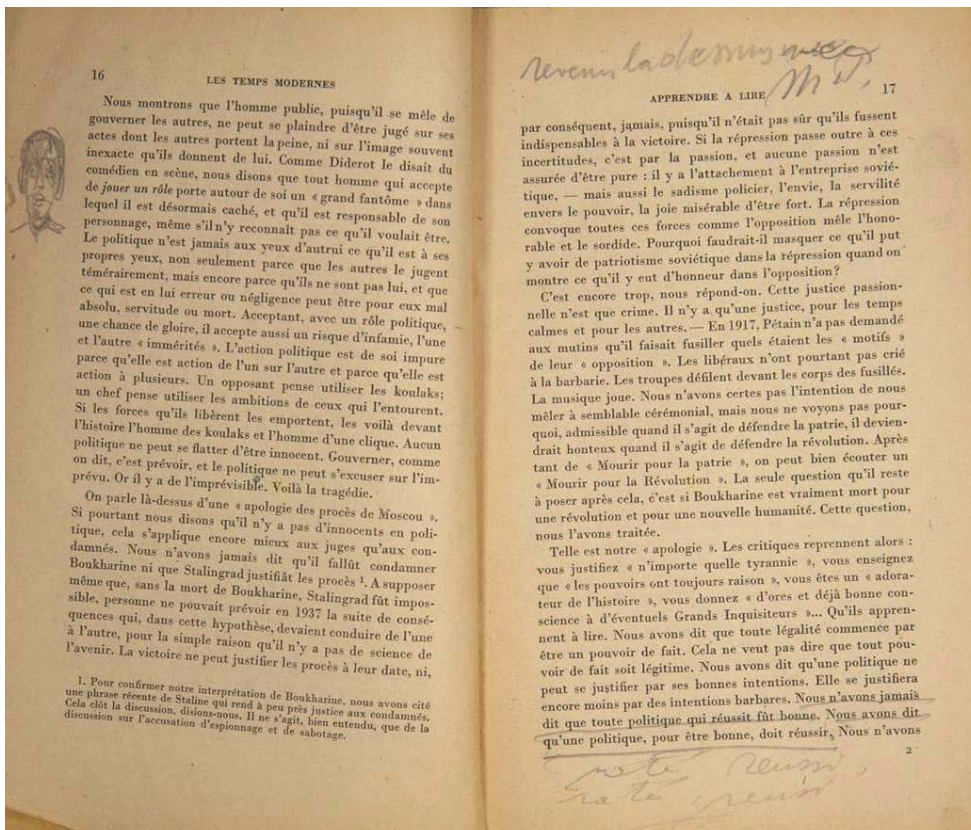
¹⁶ *Ibid.*, p.8.

Giacometti souligne surtout : « L'homme (conditionné par sa situation) est un centre d'indétermination irréductible » et le choix est d'être « résigné ou révolutionnaire »¹⁷.

Sartre conclut sa présentation par : « Je rappelle que dans la "littérature engagée", l'engagement ne doit, en aucun cas, faire oublier la littérature ». Giacometti rajoute : « lutte anti-religieuse ».

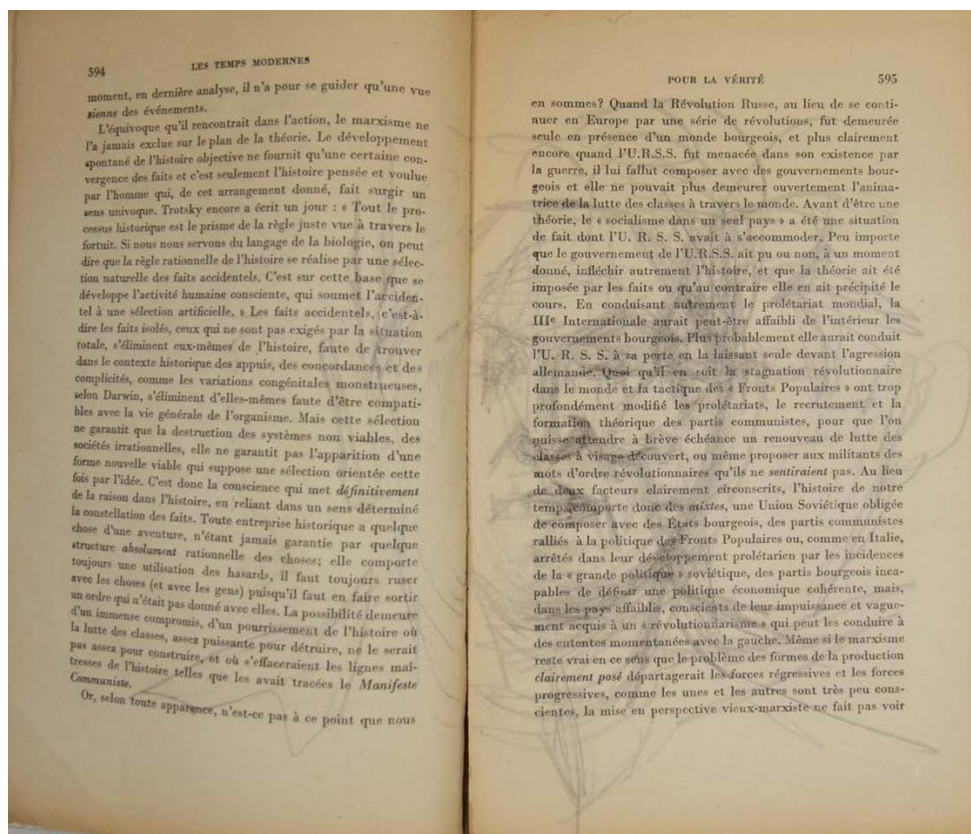
En miroir : Maurice Merleau-Ponty, Alberto Giacometti

S'il lit régulièrement les textes signés par Sartre, Giacometti ne rate aucun texte de Merleau-Ponty dans *Les Temps Modernes*, comme en témoignent les nombreuses annotations et les dessins en marge. D'ailleurs, au haut de la page 17 d'« Apprendre à lire » (ill. 6), il écrit : « revenir là-dessus avec Merleau-Ponty ».



6 Maurice Merleau-Ponty, « Apprendre à lire », dans *Les Temps modernes*, n° 22, juillet 1947, p. 17, annotation de Giacometti: « revenir là-dessus avec Merleau-Ponty »

17 Ibid., p.18.



7 Maurice Merleau-Ponty, « Pour la Vérité », dans *Les Temps modernes*, n° 4, janvier 1946, double page 594–595, portrait de Merleau-Ponty (?) par Giacometti

Il semble que le premier texte qui a retenu son attention, c'est ce que Merleau-Ponty écrit de Cézanne dans la revue *Fontaine* en décembre 1945 :

« On l'entendait arpenter son atelier en disant qu'il ne se laisserait pas mettre "le grappin dessus". C'est encore à cause du "grappin" qu'il écartait de son atelier les femmes qui auraient pu lui servir de modèles, de sa vie les prêtres qu'il appelait les "poisseux", de son esprit les théories d'Émile Bernard quand elles se faisaient trop pressantes¹⁸. »

Giacometti s'y reconnaissait pleinement. Lui aussi déteste les prêtres (jamais de commande pour l'Église, proclamait-il fièrement), se pose sans doute des questions sur la vie de couple, car voici qu'Annette Arm,

¹⁸ Maurice Merleau-Ponty, « Le doute de Cézanne », dans *Fontaine* 47, 1945, p. 82. Giacometti souligne.

qu'il a rencontrée en Suisse en 1943, arrive à Paris en 1946. En 1949, il l'épousera. Enfin, l'artiste se méfiait des Émile Bernard de son temps et voulait contrôler les textes qu'on écrivait sur lui, à commencer par ceux de Sartre, mais aussi de Genet et de Ponge.

Dans « Pour la Vérité » en janvier 1946, Merleau-Ponty parle comme Sartre le langage de « l'éthique de conviction » : Giacometti approuve¹⁹. Dans ce numéro, l'artiste esquisse au crayon un portrait du philosophe²⁰ (ill. 7). En octobre-novembre 1946, il lit « Le Yogi et le prolétaire ». « Note sur Machiavel » paru dans le n° 58 en octobre 1949 retient tout à fait son attention : se voit-il en Machiavel, devant arbitrer entre les clans qui se réclament de lui (les utiliser sans se faire mettre « le grappin dessus » ?) ou pense-t-il à Breton comme un moderne Machiavel ? Mais surtout, Giacometti s'intéresse à ce qui peut apparaître comme un infléchissement de Merleau-Ponty vers une « éthique de la responsabilité » : comment juger d'une politique, qu'est-ce qui réussit et qui rate ? Giacometti se sent interpellé, lui qui se demande sans cesse si on ne peut pas toujours faire autrement, si le réussi est mieux que le raté. À ce moment, il a fait ses choix (Sartre) mais il hésite sans doute encore un peu.

Giacometti annote encore « Les jours de notre vie » de Merleau-Ponty et Sartre en janvier 1950 (n° 51) et « Le langage indirect et les voix du silence » en juillet 1952 (n° 81). Évoquant Malraux, Merleau-Ponty semble avoir fait le choix de l'art et récuser la politique : sa rupture avec Sartre interviendra en 1953, car désormais Merleau-Ponty demande des comptes à l'URSS et ne croit plus inconditionnellement au communisme. À la différence de Sartre au même moment. Giacometti semble se rallier à Sartre sur le plan politique (dans un texte de 1955, il ne voit pas pour l'Europe d'autre avenir que celui de républiques socialistes²¹) mais en fait, comme Merleau-Ponty, il se concentre toujours plus sur son œuvre, seul engagement social et éthique qu'il peut tenir.

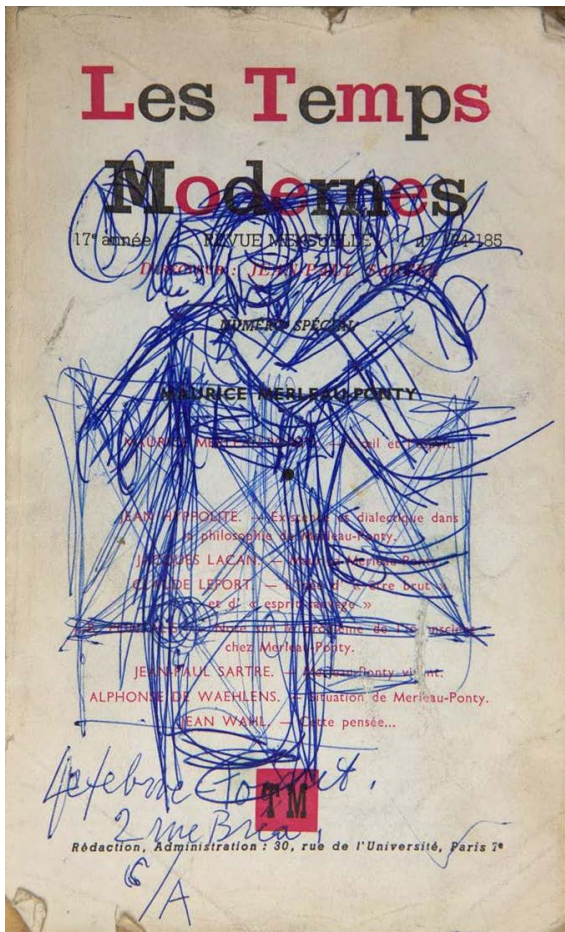
L'œil et l'esprit (en guise de conclusion)

Merleau-Ponty meurt en 1961. Un numéro d'hommage lui est consacré dans *Les Temps Modernes* en octobre 1961. Son texte « L'œil et l'esprit » y paraît, avant d'être publié à titre posthume en volume en 1963. Merleau-

19 Maurice Merleau-Ponty, « Pour la Vérité », dans *Les Temps Modernes* 4, janvier 1946.

20 C'est à ma connaissance la seule fois, car nous n'avons pas retrouvé d'œuvre de Giacometti consacrée à Merleau-Ponty, à la différence de Sartre et Beauvoir.

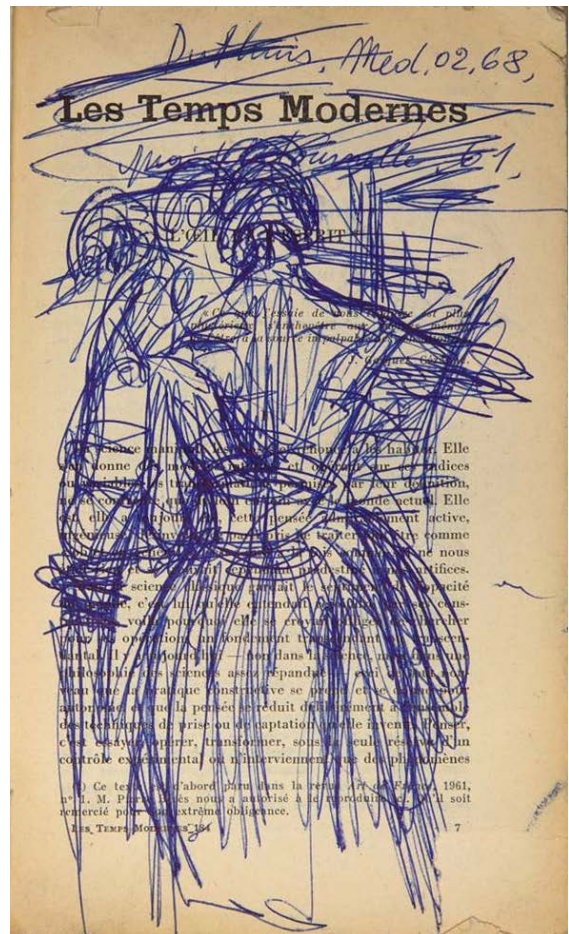
21 Dans un texte de ses carnets intitulé « Eurasie », in *Alberto Giacometti. Écrits*, Hermann, Paris, 1990, p. 206-207.



8 Alberto Giacometti, Dessin (copie de Visitation?), dans *Les Temps modernes*, numéro spécial «Maurice Merleau-Ponty», n° 184-185, août-octobre 1961, page de couverture

Ponty cite Cézanne et deux fois Giacometti. Il parle aussi de l'« existence des miroirs qui [...] rendent seuls visible pour nous notre corps entier » et de « l'œil rond du miroir dans la peinture flamande ». Il écrit :

« Ce regard préhumain est l'emblème de celui du peintre. Plus complètement que les lumières, les ombres, les reflets, l'image spéculaire ébauche dans les choses le travail de vision. Comme tous les autres objets techniques, comme les outils comme les signes, le miroir a surgi sur le circuit ouvert du corps voyant au corps visible. Toute technique est "technique du corps". Elle figure et amplifie la structure métaphysique de notre chair. Le miroir apparaît parce que je suis voyant-visible, parce qu'il y a une réflexivité du sensible, il la

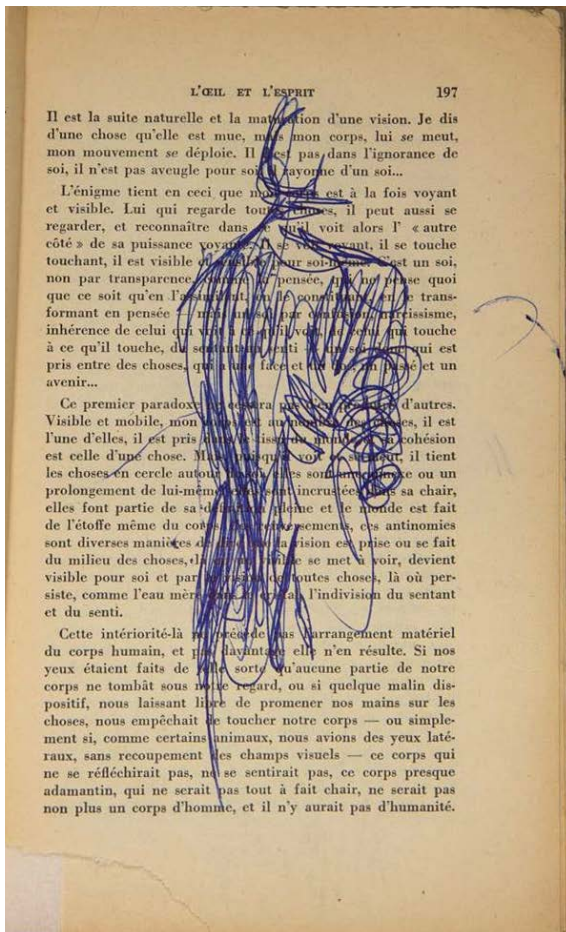


9 Alberto Giacometti, Dessin (scène de bar, dans l'esprit de Manet?), dans *Les Temps modernes*, numéro spécial « Maurice Merleau-Ponty », n° 184-185, août-octobre 1961, première page du texte « L'œil et l'esprit »

traduit et la redouble. Par lui, mon dehors se complète, tout ce que j'ai de plus secret passe dans ce visage, cet être plat et ferme que déjà me faisait soupçonner mon reflet dans l'eau²². »

Sur la couverture et les premières pages du numéro qu'il possède, aujourd'hui conservé à la Fondation Alberto et Annette Giacometti, l'artiste a beaucoup dessiné. Sans aucun doute, en hommage à son ami philosophe. Sur la couverture, probablement une copie (une Visitation?) (ill. 8), sur la page de garde une copie sans doute également. Puis sur la page où commence le texte de Merleau-Ponty, une scène de bar avec des clients juchés sur des tabourets au comptoir alors qu'au

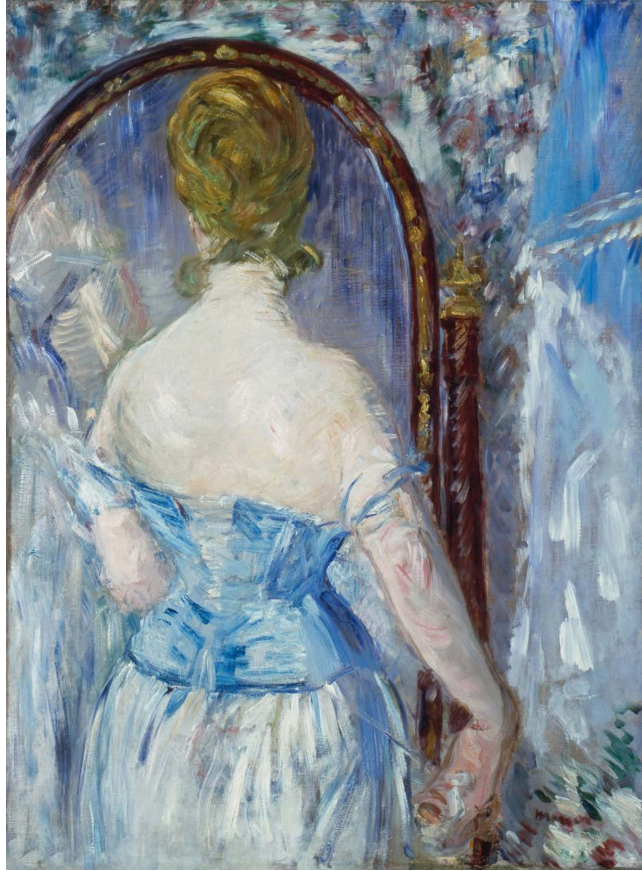
22 Maurice Merleau-Ponty, « L'œil et l'esprit », dans *Les Temps Modernes*, octobre 1961.



10 Alberto Giacometti, Dessin (d'après *Devant le miroir* de Manet), dans *Les Temps modernes*, numéro spécial « Maurice Merleau-Ponty », n° 184-185, août-octobre 1961, p. 197

premier plan, on voit une femme de dos dans une longue robe serrée à la taille, découvrant une partie du dos et les épaules (ill. 9). Copie aussi? Pourquoi ai-je tout de suite pensé à Manet, un artiste auquel Giacometti ne semble pourtant pas beaucoup s'être intéressé? Est-ce parce que les scènes de bar avec de larges miroirs évoquent d'emblée le bar aux Folies Bergères, et que justement, dans le texte de Merleau-Ponty, il est question de miroir et de la position du spectateur saisi par le miroir dans sa propre contemplation? Giacometti n'illustre pas le texte, il comprend l'essentiel de la pensée du philosophe, par le détour de Manet. Ne peut-on en effet reconnaître dans le dessin de Giacometti le personnage de trois-quarts de *Devant le miroir* (1876) de

Manet²³ (ill. 10-11) et ce, précisément sur la page où Merleau-Ponty écrit : « L'énigme tient en ceci que mon corps est à la fois voyant et visible²⁴. »



11 Edouard Manet, *Devant le miroir* (*Before the Mirror*), 1876, huile sur toile, 92,1 × 71,4 cm, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, Coll. Thannhauser

23 Ibid., p. 197.

24 Ibid.