

1 Pablo Picasso, photographie d'André Villers, Vallauris, octobre 1953

## Le doute comme moteur de création

Maurice Fréchuret

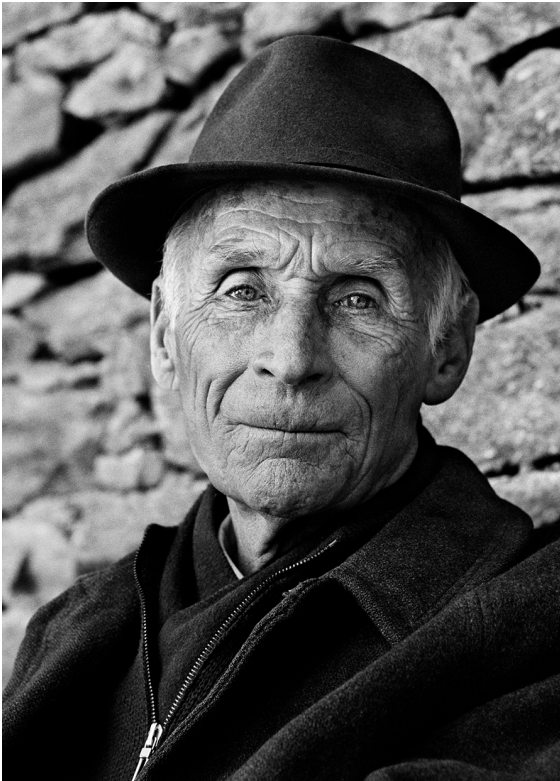
La photographie qu'André Villers fait de Pablo Picasso à Vallauris en 1953, sur le chantier du futur musée national *La Guerre et la Paix* nous montre un homme pour le moins assuré (ill. 1). La pose relève même de ce que nous pourrions appeler une démonstration de force : le torse nu, largement exhibé, les bras croisés qui laissent voir une musculature impressionnante pour un homme de 73 ans et surtout le port de tête, volontaire, déterminé pour ne pas dire arrogant. Picasso s'est plu à donner de lui cette image, pas même contredite par d'autres clichés où il apparaît, espiègle et quelque peu facétieux, sous divers déguisements de cow-boy, d'Indien ou de torero. Il aime incarner l'artiste qui sait, qui joue de son savoir et de son savoir-faire. Il sait faire valoir les dons que chacun, du reste, lui reconnaît et n'hésite pas, péremptoire, à asséner des phrases définitives comme le fameux : « On me prend d'habitude pour un chercheur. Je ne cherche pas je trouve<sup>1</sup> » ou, plus pittoresque : « Soyez sûr que si je continuais à dessiner ces chevaliers du Moyen Âge, je finirais par savoir comment était leur moindre bouton de caleçon<sup>2</sup> ». Roland Penrose rapporte qu'à l'occasion d'une visite d'une exposition de dessins d'enfants, il a cette autre remarque célèbre : « Quand j'avais leur âge, je dessinais comme Raphaël<sup>3</sup> ».

Un portrait de Bram Van Velde réalisé dans les années 1970 est d'une tout autre facture (ill. 2). Devant l'appareil auquel il adresse un timide sourire, la tête légèrement inclinée, l'artiste hollandais accepte que le photographe opère sans pour autant participer à la prise de vue en, par

1 « Lettre sur l'art », dans *Ogoniok* 20, 16 mai 1926, Moscou (traduit du russe par C. Motchoulsky), repris dans *Forme* 2, février 1930 et cité par Marie-Laure Bernadac, Androula Michaël (éd.), *Pablo Picasso, Propos sur l'art*, Paris 1998, p. 21.

2 Daniel-Henry Kahnweiler, « Huit entretiens avec Picasso » dans *Le Point*, Mulhouse, octobre 1952, cité par Bernadac/Michaël, 1998 (note 1), p. 64.

3 Roland Penrose, *Picasso*, Paris 1982, p. 361.



2 Bram van Velde, photographie de Rajak Ohanian

exemple, prenant la pose, en se parant de vêtements avantageux ou en fixant frontalement l'objectif. S'il ne contribue pas à donner de lui une image flatteuse, l'artiste ne s'oppose pas non plus à l'exercice auquel on le soumet. Le regard a ceci d'émouvant qu'il semble chercher, sans obtenir de réponses, les raisons de ce qui se joue présentement devant lui. Les yeux que l'on devine de couleur claire sont d'une expression d'autant plus forte qu'ils embrassent la scène entière sans s'accrocher à quoi que ce soit ou qui que ce soit de particulier. On les pressent agités, se posant ici et là, revenant à leur point de départ pour à nouveau se fixer sur un détail. Mieux que bien d'autres photographies, au demeurant fort nombreuses, ce cliché de Rajak Ohanian rend particulièrement bien compte de la personnalité de Bram Van Velde. Et, partant, de son œuvre et de son attitude face à la création. Tout comme ce portrait, les peintures, les gouaches sur papier, les lithographies qu'il a réalisées durant sa vie, disent l'abandon des repères rassurants, la dilution de l'être, la déréliction du sujet et, en fin de compte, l'impuissance à affirmer et à démontrer. Les exégètes ont souvent insisté sur la pratique récurrente de l'artiste du repentir et de la surcharge. Ses œuvres présentent fréquemment, en effet, de nombreuses couches qui, parce qu'elles sont liquides

et fluides le plus souvent, se superposent les unes aux autres sans créer de grumeaux ou de dépôts épais de matière. Les fantômes (expression des lithographes) auxquels une telle pratique donne lieu ne relèvent « ni du figuratif, ni du non figuratif » dira Pierre Schneider, préférant définir l'art de Bram Van Velde comme « défigurateur »<sup>4</sup>. La figure, Bram Van Velde aura pourtant tenté de lui donner forme. Dans cette manière d'autoportrait que constitue une de ses premières œuvres, intitulée *Wörpswede* (du nom du village où il rejoint une communauté d'artistes expressionnistes), la figure se pare de couleurs vives mais ces dernières sont profondément désaccordées. À Jean-Michel Meurice, il déclare : « Des années plus tard, j'ai vu que ce personnage, c'est moi [...] Je vois mon regard. C'était un vrai étonnement de me retrouver<sup>5</sup> ». La figure ou l'élément figuratif s'identifiera encore dans les toiles peintes avant 1936 mais cessera dès lors d'apparaître pour, après les années de guerre où il ne peut pas peindre, faire définitivement place à la « défiguration » dans des œuvres où, selon Gaëtan Picon, « les formes ne sont plus celles d'une expression figurative ou d'une composition plastique. Ce sont les formes d'une décomposition<sup>6</sup> ». Défiguration, décomposition, dissolution, altération... plus que déstructuration sans doute qui implique encore une certaine forme de détermination (ill. 3). Ce sont précisément ces caractéristiques de l'œuvre qui ont retenu l'attention des critiques, historiens de l'art, écrivains et poètes. En premier lieu celle de Samuel Beckett dont les écrits ont très tôt révélé le caractère singulier d'une peinture vouée à l'échec et qui, bon gré mal gré, s'accepte comme telle. « J'estime que Bram Van Velde est le premier [...] à admettre qu'être un artiste est échouer comme nul autre ose échouer, que l'échec est son univers<sup>7</sup>... », écrit l'auteur irlandais qui vient tout juste de terminer sa pièce *En attendant Godot*. Un tel énoncé, paru en 1949 dans le bulletin de la galerie Michel Warren, va trouver maintes résonances chez de nombreux autres observateurs. Ainsi Georges Duthuit, grand admirateur et soutien de l'artiste, confirme ces dires : « L'œuvre de Bram Van Velde nous apporte le spectacle de cet engoutissement et tout ce qu'il peut comporter de réponse. Son art est abîmé, nous meurtrit dans la mesure où lui-même est meurtri<sup>8</sup> ». Les références au réel sont, nous le disions,

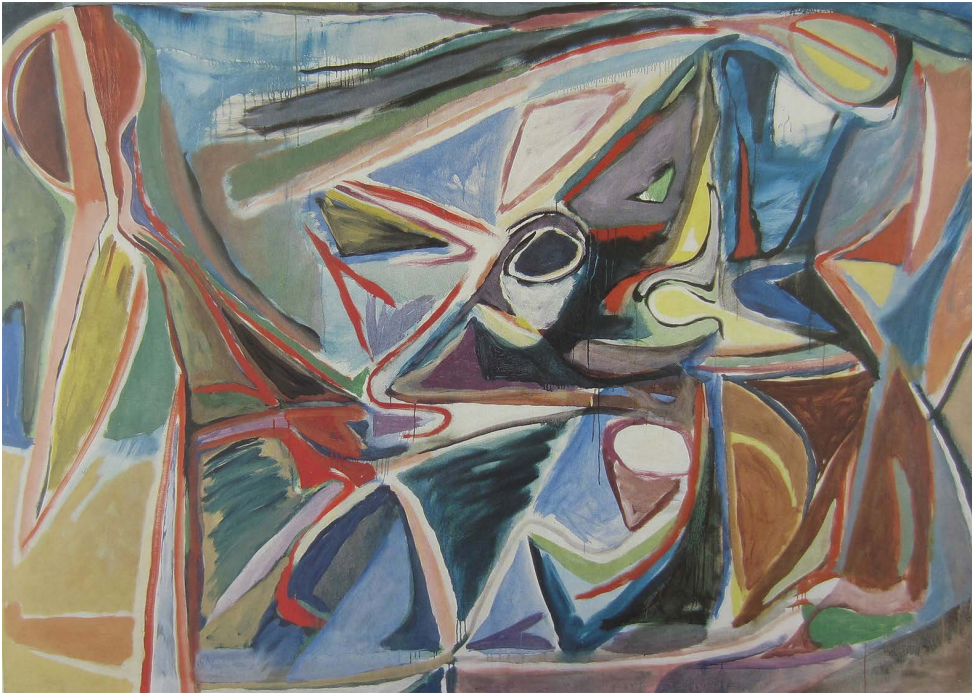
4 Pierre Schneider, « Les meurtres rituels de Bram Van Velde », dans *L'Express*, 25 novembre 1968.

5 Jean-Michel Meurice, *Bram Van Velde*, film documentaire, 1983, Délégation aux arts plastiques, France 2.

6 Gaëtan Picon, « Sur Bram Van Velde », dans *Bram Van Velde*, cat. exp. Paris, Musée national d'art moderne, Paris 1971, p. 10–11.

7 Samuel Beckett, bulletin de la galerie Michel Warren, 1949, cité dans Cat. exp. Paris, 1971 (note 6), p. 84.

8 Georges Duthuit, « Bram Van Velde ou aux Colonnes d'Hercule », dans *Derrière le miroir* 43, 1952, p. 2–4 ; reproduit dans *Bram Van Velde*, éd. Claire Stoullig, cat. exp. Paris, Musée national d'art moderne, Paris 1989, p. 176–179, ici p. 176.



3 Bram van Velde, Sans titre, 1956, huile sur toile, 170 × 242,5 cm, Saint-Étienne, Musée d'Art moderne

désormais absentes dans ses peintures et ses gouaches, laissant les seules formes et couleurs envahir leur espace. Même délabrées et incertaines, les œuvres de l'immédiat après-guerre présentent certains éléments formels identifiables – triangle, ovale, losange, demi-cercle – lesquels, d'une œuvre à l'autre, donnent encore l'impression d'une construction quelque peu architecturée. Mais leur engloutissement définitif, pour revenir à Duthuit, va se confirmer très vite. Il en résultera des « formes qui s'écartèlent ou se nouent », des « couleurs exaspérées [qui] ne cessent de lutter avec les ténèbres<sup>9</sup> ». Un univers précaire et incertain, vacillant et fuyant dans lequel les formes chavirent, chancellent et finissent par s'effondrer. Alors, Jacques Putman, cet autre proche de l'artiste, en a fait l'expérience : « On y plonge en aveugle, on y va à tâtons : chaque chose est trop proche pour être vue, trop étouffante pour être dite. Le regard ne sait ce qu'il touche, et qui l'englué<sup>10</sup> ». La peinture a fait l'abandon de son épaisse matérialité pour accueillir dorénavant la fluidité des jus, la liquidité des pigments colorés. Cette matière diluée ne fait plus qu'une avec la forme déposée par le pinceau, dans sa course errante sur la toile.

9 Marcel Arland, « Hommes et Mondes », Paris, septembre 1948, cité dans *Bram Van Velde, 1895–1981, Rétrospective du centenaire*, éd. par Rainer Michael Mason, cat. exp. Genève, musée Rath, Genève 1996, p. 251.

10 Jacques Putman, *Catalogue raisonné*, Turin 1961, cité dans cat. exp. Paris, 1971 (note 6), p. 85.

Elle est à l'unisson de cet « être dilué » tel que l'artiste se définit lui-même<sup>11</sup> et dont la claire conscience de ce qu'il est l'amène à de sévères mais justes constats : « Je suis sans pouvoirs, sans moyens. Chaque fois, c'est un bond dans le vide. Je vais au-devant de l'inconnu<sup>12</sup> ». Homme du doute profond, Bram Van Velde n'exprime aucune volonté d'être autre car il pressent que son œuvre puise précisément ses ressources dans l'incertitude et l'irrésolution. Il accepte d'être un artiste qui avance « sans rien savoir, sans même savoir où l'on va<sup>13</sup> ». Un artiste, sans programme aucun, étranger aux systèmes élaborés mis en place et impeccablement suivis, imperméable aux dispositifs établis et que l'on suit durant une période donnée ou pendant une vie entière. Bram Van Velde sait que les autres « vivent sous le règne du vouloir » mais s'en tient, pour ce qui le concerne, à cette définition : « L'artiste est celui qui est sans vouloir<sup>14</sup> ».

Sans pouvoir, sans volonté et, comme corollaire, sans le langage qui implique que chaque chose soit désignée, répertoriée, nommée. Bram Van Velde est sourd aux injonctions de Picasso pour lequel qualifier les choses est une mission fondamentale de l'artiste :

« Ce qu'il faut, c'est NOMMER les choses. Il faut les appeler par leur nom. Je NOMME l'œil. Je NOMME le pied. Je NOMME la tête de mon chien sur les genoux. Je NOMME les genoux... NOMMER. C'est tout. Ça suffit<sup>15</sup>. »

Le sentiment de méfiance éprouvé à l'égard des mots est tel que lors de ses entretiens, notamment dans le très beau film que Jean-Michel Meurice a réalisé sur lui et son œuvre, les moments de silence sont nombreux. Pausas nécessaires, elles permettent à l'artiste d'échapper au massacre qu'ils sont capables de perpétrer, selon ses propres termes<sup>16</sup>. « Les mots ne sont rien. Ils ne sont que bruit. Il faut beaucoup s'en méfier<sup>17</sup> ». « Je suis un homme sans langue<sup>18</sup> ». Et de conclure : « Non,

11 « Je suis un être dilué », confie Bram Van Velde à Charles Juliet dans *Rencontres avec Bram Van Velde*, Montpellier 1978, p. 50.

12 Ibid., p. 35.

13 Cité par Bernard Ceysson, « Bram Van Velde », dans *Bram Van Velde : été 1985*, éd par Bernard Ceysson, Brigitte Finand, cat. exp. Saint-Étienne, musée d'Art et d'industrie, Saint-Étienne 1985, p. 12.

14 Juliet, 1978 (note 11), p. 34. L'artiste reviendra régulièrement sur ce point au cours de ses entretiens avec le poète. Ainsi répète-t-il : « L'erreur de tant d'artistes est de croire que cette aventure est affaire de volonté », ibid., p. 39 ; « Le plus fantastique, c'est que tout se passe en dehors de la volonté. On ne peut rien vouloir », ibid., p. 38.

15 Hélène Parmelin, *Picasso dit...*, Paris 1966, p. 29–30, dans Bernadac/Michaël, 1998 (note 1), p. 151.

16 Juliet, 1978 (note 11), p. 97.

17 Ibid., p. 50.

18 Ibid., p. 73.

les peintres ont déjà trop écrit. Il faut se taire. Et comme vous le savez, les mots me rejettent<sup>19</sup>». Bram Van Velde s'affranchit de ce devoir de paroles auquel certains autres artistes souscrivent si volontiers. Ses toiles, elles aussi privées de mots (toutes portent le faux titre de « sans titre »), n'affirment rien, ne sont nullement démonstratives et n'entendent faire état que de ce qu'elles sont, des formes et des couleurs qui tentent de combler le vide dans lequel se trouve l'artiste. Elles proposent simplement plus qu'elles ne « manifestent » comme ont pu le faire les œuvres des avant-gardes durant tout le siècle. L'artiste, convaincu de la vanité de ses propositions, dit à Charles Juliet : « Mondrian... Les constructivistes... ? Ils avaient des certitudes, ils se voulaient sur un terrain stable, mais j'ai bien peur qu'il n'y ait là qu'un immense orgueil. Rien n'est stable et il n'y a pas de certitudes possibles<sup>20</sup> ». Le doute qui l'habite est profond, « à la racine<sup>21</sup> » confie-t-il au poète au point où, se sachant désarmé, il attend que la toile prenne le dessus et conduise son geste. « La toile guide l'aveugle que je suis<sup>22</sup> », avoue-t-il à Juliet, comme pour excuser la déprise de soi. « Cheminements obscurs, brusques éclats, Bram Van Velde ne sait où il va en peignant. Il avance comme une taupe, comme un mineur emmuré luttant contre les effondrements<sup>23</sup> ». On ne saurait être plus explicite sur le doute dont fait preuve l'artiste, sur son extrême incertitude quand il entreprend de travailler mais ce dernier, conscient de son empêchement, évaluant avec lucidité ses capacités, émet une observation en demi-teinte : « Moi je tâtonne. Mais je tâtonne bien<sup>24</sup>. »

Bram Van Velde le confirmera souvent : « Quand je peins, je ne sais pas ce que je fais, où je vais<sup>25</sup> ». Ce sont quasiment les mêmes mots qu'Henri-Pierre Roché écrit, en 1945, à l'occasion de l'exposition *Wols* à la galerie René Drouin à Paris : « Wols ne sait pas ce qu'il va dessiner. Pendant qu'il dessine, il ne sait pas ce qu'il dessine. Quand il a fini, il regarde et il ne sait pas ce qu'il a fait<sup>26</sup>... ». De fait, les œuvres qu'il réalise après la Seconde Guerre mondiale délaissent quelque peu la réalité

19 Ibid, p. 41.

20 Ibid, p. 51.

21 Ibid, p. 41.

22 Ibid., p. 74. Nous ne pouvons que mettre en parallèle avec cet énoncé celui d'Alberto Giacometti : « La réalité de la peinture, c'est la toile. Il y a une toile qui est une réalité », Alberto Giacometti, *Alberto Giacometti : Écrits*, présentés par Michel Leiris et Jacques Dupin, préparés par Mary-Lisa Palmer et François Chaussende, Paris 1990, p. 249.

23 L'artiste lui-même rend compte de l'impasse dans laquelle, peintre, il se trouve de manière permanente : « Quand je peins, je ne sais ce que je fais, où je vais », *ibid.*, p. 50.

24 Juliet, 1978 (note 11), p. 57.

25 Ibid, p. 50.

26 Henri-Pierre Roché, « Extraits de notes sur Wols », dans *Wols*, cat. exp. Paris, galerie René Drouin, décembre 1945.



4 Wols, *Composition jaune*, 1947, huile sur toile, grattage, 73 × 92 cm, Berlin, Nationalgalerie

des mondes à laquelle l'artiste arrimait encore sa production auparavant : les paysages habités, le cirque, les ports et la mer, la figure humaine... et s'engagent dans une production où les références deviennent beaucoup plus elliptiques.

Si les rares photos qui nous restent montrent un homme au regard plus résolu, les œuvres que l'artiste allemand réalise au sortir de la Seconde Guerre mondiale contrastent avec celles qu'il a peintes avant, comme elles marquent une nette différence avec sa production photographique antérieure. Aux photos insolites et souvent inquiétantes, réalisées dans les années 1930, et aux huiles et aquarelles d'inspiration nettement surréaliste, répondent une série d'œuvres sur papier et quelques tableaux tous réalisés durant les quelques années qui lui restent à vivre (né en 1913, Wols meurt en 1951). Ces œuvres frappent particulièrement par la multiplicité des formes qui occupent leur surface. Formes désordonnées, taches multiples, coulures incontrôlées, chromatisme sourd ou, au contraire, couleurs acides, gorgées d'eau, les signes que nous percevons ne forment pas un vocabulaire limpide, compréhensible immédiatement (ill. 4). Les errements du pinceau ou de la plume ont laissé de multiples traces qui, bien souvent, se superposent, créant des manières de conflits formels irrésolus. Ruisselants de l'eau qui les a délavés, les



fonds ne présentent guère plus de stabilité. Ils accueillent pourtant les structures effilochées, ces vaisseaux fantômes qui, parfois, dans des années antérieures marquées par moins de précarité, apparaissaient plus explicitement. Denses foisonnements, faisceaux enchevêtrés, embroussailllements impénétrables, les formes que la main de Wols a déposées sur la feuille de dessin ou sur la toile expriment l'instabilité de leur auteur. Il est difficile de savoir d'où vient cette «sensibilité désordonnée» dont parle Jean-Jacques Lévêque. Est-elle la conséquence, comme le suggère ce dernier, de la rigoureuse éducation du père et de l'emprise étouffante du milieu dont l'artiste est issu? Est-elle le contrecoup d'une situation particulièrement difficile quand, exilé dès les années 1930 mais néanmoins ressortissant allemand et perçu par les autorités militaires comme déserteur, il est arrêté par la police française en 1939 et est expédié de camp en camp (Colombes, Montargis, Neuvy-sur-Barengeon, Garigues puis le fameux camp des Milles) où il rejoint Ernst et Bellmer, emprisonnés pour les mêmes raisons? Est-elle due à l'abandon de ses œuvres quand il est obligé de partir de Cassis lors de l'invasion par les nazis de la zone dite libre? Toujours est-il que les conditions de vie particulièrement éprouvantes, l'errance à laquelle les événements le soumettent, son penchant pour l'alcool ne peuvent que produire leurs effets. Sa femme Gréty, en quelques mots, traduit l'extrême précarité de son existence : «Wols n'a jamais eu un chevalet, il n'a jamais eu une palette, presque jamais une toile neuve, presque pas de couleurs, jamais de pinceaux avec assez de poils, et rien dans l'estomac<sup>27</sup>». Réduits à bien peu, les éléments dont il dispose le contraignent à de petits formats et, le plus souvent, aux seules techniques de la gouache ou de l'aquarelle rehaussée ou non d'encre de Chine. Les frêles compositions qu'il réalise alors ne sont qu'improvisation. Elles retiennent d'emblée l'attention d'Henri-Pierre Roché qui se souvient : «J'aimais de plus en plus ces petites gouaches que je voyais couler du bout de ses doigts, imprévues, évoluant sans cesse<sup>28</sup>». Rares couleurs qui s'infiltrèrent dans les interstices des compositions aléatoires, dégoulinades informelles qui déroulent leurs rubans incertains, crevasses gorgées de couleurs aqueuses, les papiers de Wols sont à l'image de ce qu'il exprime quand il résume son parcours : «Mon aventure est en dehors des rails...<sup>29</sup>». Le doute qui s'est tôt emparé de lui ne le quittera plus et sera pour beaucoup dans cette œuvre dérégulée dont les commentateurs se servaient de métaphores pour tenter de la décrire.

27 Cité par Jean-Jacques Lévêque, *Wols*, Neuchâtel 2001, p. 95.

28 Henri-Pierre Roché, «Souvenirs sur Wols», dans *Wols, gouaches de la collection Henri-Pierre Roché*, cat. exp. Paris, galerie Claude Bernard, Paris 1958, s.p.

29 Wols, «Aphorismes», dans Jean-Paul Sartre, Henri-Pierre Roché, Werner Haftmann (éd.), *Wols en personne*, Paris 1963, p. 54.

Les insectes tout d'abord, avec leurs traces laissées au gré de leurs déplacements : « Tourmenté, traqué, hanté par les cloportes et les blattes, il n'avait d'autres ressources que de se livrer sans réserve à ses hallucinations pour les transcrire séance tenante<sup>30</sup> », dira Jean-Paul Sartre dans un de ses textes consacrés à Wols. Jean-Jacques Lévêque recourt aussi à l'image grouillante des insectes : « Le fantastique animalier de Michaux rencontre celui de Wols œuvrant dans l'infinitésimal. Sertissant la couleur de fines tresses qu'on dirait tissées par d'agiles araignées : pièges à insectes venus d'un « ailleurs lointain »<sup>31</sup> ». Parallèlement à cet univers, le monde souterrain devient dans son œuvre une référence assez fréquente. Les souches et les racines, la terre elle-même et de multiples formes enchevêtrées, s'apparentant à l'univers souterrain, apparaissent dans ses compositions aux couleurs elles-mêmes limoneuses.

La plupart ne comportent plus de titre, comme chez Bram Van Velde, et ceux qui ont été attribués aux dessins ou aux toiles ne sont pas forcément de lui. Sa méfiance par rapport aux mots est moindre que chez l'artiste hollandais – ses aphorismes prouvent même un certain penchant pour l'écriture – mais ils sont de peu d'utilité pour comprendre sa peinture. Jean-Paul Sartre voit même en cela la puissance créatrice de l'artiste : « La supériorité de Wols, c'est que les Choses, dans ses gouaches, sont innommables : cela veut dire qu'elles ne sont pas de la compétence du langage et que l'art de peindre s'est entièrement dégagé de la littérature<sup>32</sup> ». Une peinture à nouveau sans mots donc, non que l'artiste ne sache les manier ou les recueillir dans ses carnets, comme le rapporte l'auteur de *La Nausée*, mais parce qu'ils ne sont pas aptes à qualifier son œuvre, pas aptes à traduire la profondeur qui est la sienne, pas aptes non plus pour dire le doute irrépressible qui, après-guerre, s'est emparé de l'artiste. Seules les œuvres que Wols produit du fond de son lit seraient alors susceptibles de transcrire ce sentiment. Seules ces gouaches et autres papiers issus des errements de la main seraient en mesure de rendre compte de son incertitude extrême. Plus encore, de ce doute, de cette incertitude, Wols a réussi, *a contrario*, à faire œuvre. Et c'est ce paradoxe qui nous est aujourd'hui donné à contempler.

C'est en mettant en avant un autre paradoxe que nous souhaitons aborder l'œuvre, toute de doute aussi, d'Alberto Giacometti. La gomme dont il fait régulièrement usage dans ses dessins est habituellement considérée comme l'outil capable de corriger une erreur, d'effacer une proposition malvenue, de réparer une faiblesse entrevue. La gomme est, à proprement parler, l'instrument du doute, l'accessoire même du repen-

30 Jean-Paul Sartre, « Doigts et non-doigts », dans Sartre/Roché/Haftmann, 1963 (note 29), p. 20.

31 Lévêque, 2001 (note 27), p. 56.

32 Sartre/Roché/Haftmann, 1963 (note 29), p. 20.

tir. Or Giacometti se sert d'elle, non pour corriger quelques malfaçons ou déficiences formelles mais pour créer des fuseaux de lumière, des goulets scintillants dans l'embrouillamini de son écriture griffée<sup>33</sup>. Objet du doute, la gomme devient, dans la main de l'artiste, un élément de clarification. Mais notre démonstration touchant ce point particulier ne saurait toutefois faire d'Alberto Giacometti un artiste de l'affirmation car son œuvre est, au contraire, entièrement façonnée par le doute et l'interrogation. Certes, tout comme chez Wols, la période d'avant-guerre est marquée par l'attention portée aux données d'un certain surréalisme. Les œuvres telles que *Femme-Cuiller*, *Le Couple*, toutes deux de 1926, ou *Femme égorgée* de 1932 témoignent de l'intérêt de l'artiste pour les figures de l'imaginaire en ses applications oniriques mais sa décision, prise juste avant-guerre, de revenir au sujet est l'expression d'un doute fortement ressenti, celui d'avoir délaissé le réel et d'avoir arpenté des terrains trop allusifs. Une pomme, la tête humaine, une jambe, un bras sont désormais les sujets principaux de ses recherches. L'on connaît la réaction d'André Breton qui ne pouvait accepter qu'un membre attiré du mouvement puisse émettre des doutes sur les présupposés surréalistes, moins encore tolérer que l'on s'affranchisse des principes formulés dans les manifestes ou autres écrits théoriques. Le choix de la tête que moque Breton, arguant du fait que chacun sait ce que c'est, Giacometti va l'assumer durant de nombreuses années et exercer sur elle son regard de manière approfondie pour ne pas dire obstinée<sup>34</sup>. Diego, Annette, Rita, James Lord, Jean Genêt... bien d'autres encore, vont poser pour lui et prêter leurs traits pour que l'artiste tente de les transposer sur la toile ou la feuille de dessin. L'épreuve est difficile pour eux, redoutable pour l'artiste qui sait que l'échec est inévitable :

« Pour moi, la réalité reste aussi vierge et inconnue que la première fois qu'on a essayé de la représenter [...]. Le monde extérieur, que ce soit une tête ou un arbre, je ne le vois pas exactement comme les représentations qu'on en a faites jusqu'à aujourd'hui [...]. L'apparition parfois, je crois que je vais l'attraper, et puis, je la reperds, et il faut recommencer<sup>35</sup> ».

33 Yves Bonnefoy résume bien l'usage de la gomme si durablement mise au service de son art : « En fait, l'emploi de la gomme, dans ses dessins depuis le début des années 1950, ce n'est pas pour en corriger les erreurs, c'est pour transgresser la forme qui corrigée ou non, lui semble une approche extérieure de l'objet et de soi », Yves Bonnefoy, *Alberto Giacometti, Biographie d'une œuvre*, Paris 1991, p. 486.

34 Revenant sur ce choix, Giacometti confie plus tard à Pierre Schneider ses doutes : « Pourquoi cette manie de vouloir se rendre compte de ce qu'on voit? À quoi correspond ce besoin d'essayer de peindre ou de sculpter une tête, ce n'est rien qu'une manie! », « Entretien avec Pierre Schneider », dans Giacometti, 1990 (note 22), p. 278.

35 Ibid, p. 267-268.

Dans ses nombreux entretiens, avec Georges Charbonnier, Pierre Schneider, Isaku Yanaihara, David Sylvester, Pierre Dumayet ou André Parinaud, Alberto Giacometti n'a de cesse de dire qu'il lui faut recommencer ce qu'il vient de faire, encore et encore, reprendre le sujet en tentant de l'approcher au plus près, d'essayer, par exemple, de dessiner la ligne qui va de l'oreille au menton ou l'arbre qui se trouve juste devant lui. Mais, aussi nombreuses que soient les tentatives, l'artiste sait qu'elles sont vaines : « C'est mauvais ! Ça va mal ! Il faut tout détruire pour recommencer dès le début<sup>36</sup> », assène-t-il au professeur Isaku Yanaihara qui pose pour lui. Ce programme effrayant, Giacometti l'établit à chaque séance, quel que soit le modèle. Ainsi, à James Lord : « Il faut tout défaire maintenant. Il faudrait arriver à tout défaire et à tout refaire rapidement<sup>37</sup> ». Au même : « Ça va tellement mal que ça ne va pas même pas assez mal pour qu'il y ait de l'espoir<sup>38</sup> ». Cette propension à recommencer, à produire le même geste automatique trouve une manière de réponse dans le surprenant souhait que formule l'artiste. Dans la séance de pose du 19 septembre 1964 au cours de laquelle il a fortement exprimé ses doutes quant à sa capacité à peindre, il déclare tout de go : « J'aimerais arriver à peindre comme une machine<sup>39</sup> ». Devenir machine, produire automatiquement, fabriquer machinalement, sans autre raison que de laisser la mécanique fonctionner, c'est tenter de se libérer du doute qui rend la tâche si ardue et si désespérante<sup>40</sup>. Peindre comme une machine, c'est ne plus affronter son destin d'artiste, c'est être un simple outil, un organe, une petite main attachée à la besogne qu'on lui confie<sup>41</sup>.

Le doute chez Giacometti peut encore se lire dans son écriture même, faite de maintes griffures. Ainsi sont faits ses dessins mais aussi ses peintures et ses sculptures de terre ou de plâtre. Elles veulent donner forme aux visages ou aux objets mais ne font qu'esquisser des contours instables. L'écheveau de traits des dessins ou les multiples cratères dont sont faites les sculptures esquissent des formes desquelles émergeront un visage ou un objet mais desquelles restera surtout visible l'immense interrogation que l'un et l'autre ont suscitée. Cette dernière est tout entière contenue dans la série de *l'Homme qui marche*. Pourtant, une telle figure exprime

36 « Entretien avec Isaku Yanaihara », dans *ibid*, p. 257.

37 James Lord, *Un Portrait par Giacometti*, Paris 1991, p. 65.

38 *Ibid*, p. 29.

39 *Ibid*, p. 65.

40 Jacques Dupin : « Dès le premier instant la mécanique diabolique se met en marche. L'œil et la main de Giacometti ne s'arrêtent jamais ; il fume, il bavarde, il pense à autre chose, mais en même temps dans une sorte d'hypnose, d'état second, l'œil et la main continuent d'aller et venir, de faire et de défaire », dans Jacques Dupin, *Alberto Giacometti*, Paris 1962, p. 55-56.

41 Pour plus de précisions, nous nous permettons de renvoyer à notre ouvrage *La Machine à peindre*, Nîmes 1994.

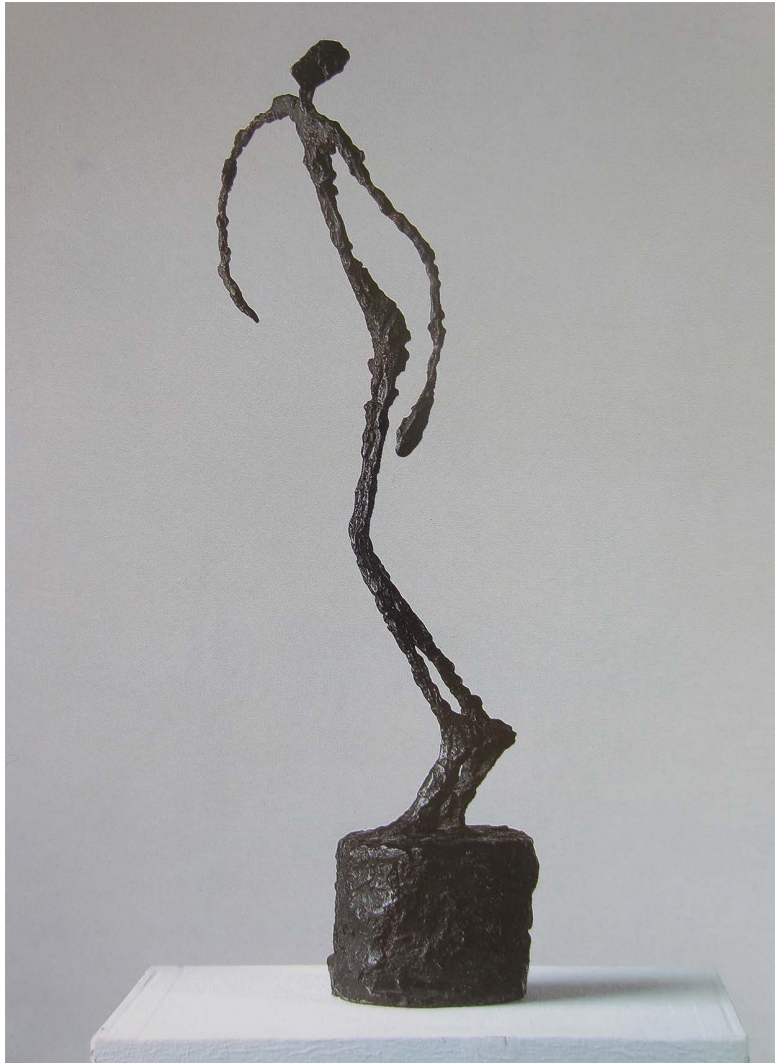
ordinairement la détermination, la volonté voire la force conquérante. Rien de tout cela ne s'affiche dans les œuvres de Giacometti. Personnage esseulé, marchant certes mais figé dans une solitude inexorable : « Chacun a l'air d'aller pour soi, tout seul, dans une direction que les autres ignorent. Ils se croisent, ils se passent à côté, non<sup>42</sup> ? ». Le drame qui se joue ici, représenté dans l'image de l'homme qui marche, trouvera sa fatale résolution dans celle de l'homme qui chavire, de l'homme qui tombe. L'artiste va le représenter plusieurs fois, dans des dessins mais aussi dans deux sculptures quasiment aussi célèbres que les déclinaisons de l'homme qui marche. *L'Homme qui tombe* (ill. 5) n'est pas, à vrai dire, la version antinomique de *L'Homme qui marche* mais plutôt son prolongement attendu. Réalisées toutes deux à la fin des années 1940 et au début des années 1950, ces œuvres entretiennent entre elles un rapport d'évidente congruence qu'éclaire magnifiquement bien l'écriture sombre et sobre tout à la fois de Samuel Beckett (auteur de la pièce radiophonique *Tous ceux qui tombent*, 1956).

À l'aune de ce que nous venons d'énoncer, Picasso apparaît plus que jamais cet homme affirmatif dont il se plaît à renvoyer l'image. Celui à propos duquel Bram Van Velde disait : « Il faut reconnaître que son pouvoir créateur et sa capacité d'invention furent exceptionnels. Mais il ne connut pas le doute, le tâtonnement, fut insensible au drame<sup>43</sup> ». Cependant, l'homme qui trouve est aussi l'homme qui cherche et l'homme qui cherche est également celui du doute. « [...] [À] leur âge, je dessinais comme Raphaël » mais cette péremptoire affirmation est atténuée par la fin de la phrase : « Mais il m'a fallu toute une vie pour apprendre à dessiner comme eux (1958) <sup>44</sup> ». Picasso qui aimait tant se déguiser s'est peut-être glissé dans la peau de celui qui sait et qui atteste, qui apporte les réponses aux questions que les autres continuent à se poser. Mais ce masque n'est guère crédible et ne cache pas la nature profonde d'un artiste qui, comme les autres, est sujet au doute et aux errements. Ses tout derniers autoportraits sont autant de preuves de l'incertitude inquiète qui l'habite et qui, loin de l'image que l'artiste s'est plu à donner de lui, traduisent l'ambivalente condition humaine qui, à l'évidence, est aussi celle du *maestro*.

42 Pierre Schneider, *Ma longue marche*, cité par Bonnefoy, 1991 (note 33), p. 332.

43 Propos de Bram Van Velde cité par Juliet, 1978 (note 11), p. 59.

44 Penrose, 1982 (note 3), p. 361.



5 Alberto Giacometti, *Homme qui chavire*, 1950, bronze, 60 × 14 × 32,5 cm,  
Kunsthau Zürich