Alberto Giacometti aujourd'hui

Thierry Dufrêne

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3243>

DOI : 10.4000/perspective.3243

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 2008

Pagination : 393-408

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Thierry Dufrêne, « Alberto Giacometti aujourd'hui », *Perspective* [En ligne], 3 | 2008, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3243> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.3243>

Alberto Giacometti aujourd'hui

Thierry Dufrêne

L'exposition récente *L'atelier d'Alberto Giacometti, Collection de la Fondation Alberto et Annette Giacometti* au Musée national d'art moderne (MNAM)/Centre Georges-Pompidou s'est ouverte sur le projet – et le pari – de donner à voir l'artiste dans son lieu, au travail dans l'atelier¹. Elle a été l'occasion d'une importante vague de publications, de rééditions, de mises au point, d'éclairages par des témoignages². Dans le catalogue, présentation et analyse furent centrées sur les processus de création de l'artiste que Véronique Wiesinger, directrice de la Fondation, qui a conçu l'exposition, qualifie à juste titre d'« une des caractéristiques les moins souvent commentées de sa création »³. Pourtant, dès 1963, le critique américain Hilton Kramer avait en effet recommandé de s'intéresser aux pratiques artistiques de Giacometti⁴.

En 2001, les expositions organisées au Kunsthau de Zurich et au MoMA de New York pour le centenaire de la naissance de Giacometti avaient favorisé un renouvellement de la recherche en confrontant les collections américaines avec celle de la Fondation Alberto Giacometti du Kunsthau de Zurich⁵, donnant ainsi une impulsion aux études sur la période surréaliste. L'icône du MoMA, *Le palais à 4 heures du matin* avait exceptionnellement fait le voyage en Europe, disputant la vedette à la *Figure en pierre* (1931) conçue pour le jardin de la villa Noailles à Hyères, dérivée des « projets pour une place », d'une insolite monumentalité et d'une verticalité étrange, au milieu des objets surréalistes de petite taille et des dispositifs horizontaux des années 1930.

Les expositions s'étaient centrées sur « les aspects formels et proprement artistiques » de l'œuvre, prenant une distance par rapport aux aspects littéraires et psychologiques généralement valorisés⁶. Anne Umland choisissait le *Palais* pour fil conducteur de sa mise au point « Giacometti et le surréalisme », le resituant parmi les « objets à fonctionnement symbolique » et dans la thématique de la suspension depuis *Boule suspendue* de 1930⁷. Tobia Bezzola, pour sa part, revenait sur la période « classique » de l'artiste, postérieure à 1945, dans un texte nourri de lectures phénoménologiques⁸. Dans sa conception d'ensemble, le catalogue reprenait les « moments » d'une carrière avec par exemple l'apparition du « style propre » (chapitre V « Der Reife Stil », avec les « figures classiques », groupes, figures dans l'espace, en situation) ou « la reconquête de l'espace réel » (VI), avec les bustes, les portraits, les femmes de Venise, la crise Yanahaira, le projet pour la Chase Manhattan Plaza... L'exposition s'était accompagnée d'une journée d'études, finalement non publiée et pourtant fort intéressante. Le dernier accrochage des collections permanentes du MoMA s'est fait l'écho de ce centenaire, avec une fort belle salle Giacometti et une présentation renouvelée du *Palais* (fig. 1).

1. Alberto Giacometti, *Le Palais à 4 heures du matin*, MoMA, New York, 1932 : a. photographie de la version en plastique (perdue) par Man Ray [*Cahiers d'art*, 1932, 2-3] ; b. vue de l'installation actuelle au MoMa.

2. L'espace vide de l'atelier au centre de l'exposition *L'atelier d'Alberto Giacometti*, Collection de la Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris, MNAM, Centre Georges-Pompidou, 2007.

La France était restée un peu à l'écart, même si la collection du MNAM avait été présentée en 1999 hors les murs au Musée d'art moderne de Saint-Étienne⁹, l'un des musées de France qui possède des Giacometti – comme celui de Grenoble où Jean Leymarie avait acheté la *Cage* (1950) peu après sa réalisation –, et qui a à son actif en 1981 une belle exposition *Giacometti* avec un texte de Marcelin Pleyne¹⁰. En 2001, le MNAM se focalisait sur *Le dessin à l'œuvre*, sous la direction d'Agnès de la Beaumelle qui voulait mettre en évidence dans le dessin le moteur essentiel des reprises et des ruptures dans l'œuvre de l'artiste, un peu comme une terre de création où Giacometti – moderne Antée – reprendrait force, comme une matrice aussi de l'ailleurs et de l'inconnu¹¹.

Retard propre à la France qui avait organisé tardivement, à l'Orangerie, en 1969 – Leymarie encore –, la première rétrospective de l'artiste dans un musée¹² ? En fait, il y avait à cette relative absence de la France, pays où l'artiste a vécu et

travaillé, une cause conjoncturelle liée à la longue mise en place de la Fondation.

Aussi, l'exposition au MNAM constitue-t-elle une excellente occasion de faire le point sur les grandes thématiques de la recherche sur Giacometti aujourd'hui. Le fait d'avoir choisi l'atelier comme point focal de la scénographie traduit bien le souci de se concentrer sur les processus de création, ce que permet la nature particulière de la collection. L'une des caractéristiques fortes de la recherche actuelle est de faire à juste titre crédit à Giacometti d'une conscience aiguë de ce que le mode de présentation (dans son dispositif – socle, piédestal, stèle – ou dans son exposition) modifie l'œuvre. Conscience qu'avait également Brancusi qu'il admirait tant, dont il dessina l'*Oiseau dans l'espace* et sa propre *Femme cuiller* exposés côte à côte au Salon des Tuileries de 1927¹³.

3. Meubles et œuvres provenant de l'atelier dans l'exposition *L'atelier d'Alberto Giacometti...*, Paris, 2007.

4. Les murs peints et divers, vue de l'exposition *L'atelier d'Alberto Giacometti...*, Paris, 2007.

L'atelier

La scénographie a été conçue autour d'une évocation tridimensionnelle de l'atelier du 46 rue Hippolyte-Maindron dans le quartier Montparnasse, lieu qui existe toujours même s'il a été vidé en 1972. L'exposition présentait la « boîte » de l'atelier (fig. 2) avec simplement des cloisons blanches et, sur celles-ci, les photographies prises au moment de la dépose des murs sur lesquels Giacometti avait dessiné et peint. Ces derniers étaient exposés plus loin comme autant d'œuvres singulières, saturées de signes, de dessins et de marques autographes (fig. 4). Pour la première fois étaient rassemblés tous les fragments de murs peints conservés des trois ateliers : de Paris, de Stampa (qui avait été celui de son père, le peintre Giovanni Giacometti) et du chalet de Maloja. Le visiteur avait donc une claire sensation de la dimension restreinte du lieu de vie et de création, pouvant en induire une dialectique du lieu et de l'échelle des œuvres.

5. L'atelier éclaté, vue de l'exposition *L'atelier d'Alberto Giacometti...*, Paris, 2007.

Une telle évocation n'allait cependant pas sans dangers. En premier lieu, le risque était de céder à un fétichisme du lieu de création, ou encore à un pédagogisme de la boîte de Pandore. Si dans l'ensemble, la reconstitution pittoresque était évitée, on sentait la tentation de ranimer les cendres encore chaudes près de la vidéo montrant l'artiste en train de peindre, avec le chevalet surgi comme une relique dans le cube blanc du musée (fig. 3). Ensuite, les cimaises blanches transformaient les murs peints en œuvres, ce qu'elles n'étaient pas (des amorces, des hantises, des fixations de visions?). Le visiteur pouvait croire à un espace comparable à l'atelier de Brancusi où la réunion spatiale des œuvres engendrait sous le regard attentif de l'artiste lui-même une nouvelle œuvre, par regroupement/combinaison des créations isolées (les fameux « groupes mobiles ») – ce qui arrivait rarement chez Giacometti, sauf pour *Clairière*, où on aurait pu mieux faire comprendre, à partir du chef modèle exposé, qu'elle était née du hasard de la rencontre des œuvres dans l'atelier.

Véronique Wiesinger a bien conscience de ce danger : « l'atelier de Giacometti à Paris est un monde infini qu'il explore; il est le lieu du rituel de sa création mais il n'est pas une œuvre » (*L'atelier d'Alberto Giacometti...*, p. 43). Pourtant, parler de rituel n'aide pas : à une œuvre culte, il faut un sanctuaire, dont la chapelle serait l'atelier. En fait, si l'atelier de Brancusi fait œuvre, celui de Giacometti est le fait d'un œuvre. Il faut le voir davantage comme un « concept mouvant », comme il est nommé avec beaucoup de justesse (p. 45). Heureusement, l'exposition procédait à un éclatement spatial des ateliers (fig. 5), ce qui limitait l'enfermement dans le mythe et montrait bien que le véritable lieu de la création, c'était la ville, ce que faisaient nettement percevoir les quelques visions des œuvres se découpant sur l'horizon de Paris à travers les baies de Beaubourg, de l'architecture ouverte de Piano et Rogers. Comme élément de comparaison, on peut voir dans le catalogue (p. 58) les photographies prises par Éli Lotar de l'atelier provisoire de l'hôtel de Rives à Genève, où l'artiste avait passé les années de guerre, ne pouvant revenir à Paris.

L'aura photographique du 46 rue Hippolyte-Maindron en a fait un lieu international, connu par exportation de son image dans le monde entier, autant que les ateliers de Constantin Brancusi ou de Francis Bacon, qui ont, eux, été reconstitués respectivement à Paris et à Dublin. Du vivant de Giacometti, l'atelier et l'œuvre ont été diffusés par un ensemble de relais internationaux (marchands, mécènes, écrivains, artistes) avec des supports variés (photographies, catalogues d'expositions, interviews, etc.) sur lesquels l'artiste exerçait plus ou moins de contrôle¹⁴. En présentant l'atelier, la Fondation Alberto Giacometti exprimait ce fait tout en sacrifiant au *topos* largement repris par nombre d'artistes contemporains : l'exhibition de l'atelier comme *work in progress*. Paul McCarthy a ainsi exposé le sien à New York sous le titre *The Box* en 2001. Cependant, pour les tenants de l'art *in situ* (Daniel Buren) et pour ceux, tels Claude Closky ou Xavier Veilhan, qui conçoivent leur atelier comme un « cabinet » d'études; l'atelier n'est déjà plus un lieu significatif. L'idée que l'atelier puisse être, comme pour Van Lieshout, un espace mobile, est précisément liée à la perte du lieu fixe.

En effet, aujourd'hui, l'internationalisation d'un artiste comme Jeff Koons, qui défraye en ce moment la chronique des arts avec son exposition au château de Versailles, passe par la perte de l'atelier et sa cosmopolitisation. On peut de ce point de vue comparer la présentation des photographies de l'atelier de Giacometti (et de quelques autres comme Laurens, Maillol, Brancusi) dans *Minotaure* n° 3-4 (déc. 1933; fig. 6) au numéro de l'été 1997 de la revue *Artforum*, où un article présente l'atelier new-yorkais de l'artiste américain sous le titre « Jeff Koons, a studio visit » (fig. 7)¹⁵. Autant l'atelier de Giacometti était minuscule, autant celui-ci est immense; l'artiste y travaille avec de nombreux assistants, comme Andy Warhol, son modèle, le faisait à la Factory. L'atelier

de Jeff Koons ne dit pas la même chose que celui de Giacometti. Il s'agit d'un atelier *ready-made*, sans caractère indiciel. Aucun signe sur le mur, aucune appropriation de l'espace. Ce ne serait qu'un simple lieu de fabrication des œuvres, s'il n'était aussi le support de l'image de la réussite de l'artiste, de la mobilité sociale qu'il a accomplie et dont il est si fier. Mais en fait, le véritable *lieu* de l'artiste, ce sont les *mass media* et son talent à occuper le plus d'espace possible dans le vaste circuit des biennales et autres événements de l'atelier « atelier-monde » de l'artiste cosmopolite, le « monde de l'art contemporain ».

De cela, Giacometti aura été en un sens le précurseur, lui qui sut user de l'image d'un atelier ubiquitaire par le biais des photographies imprimées. Ainsi, l'exposition montrait à la fois l'atelier comme objet historique et, dans sa spatialité éclatée, décentrée, comme image réfractée et multiple, métaphore de la diffusion des *vues* de l'atelier et finalement annonce de l'espace de réception planétaire de l'œuvre. Au risque parfois d'une perte de la lisibilité du parcours et du déploiement de l'œuvre dans le temps.

La collection de la Fondation

La Fondation de Paris (qui est le pendant de la Fondation Alberto Giacometti du Kunsthhaus de Zurich, constituée en 1965 et enrichie très vite de la collection rassemblée par G. David Thompson, ce milliardaire de Pittsburgh dont Giacometti réalisa le portrait)¹⁶ a choisi de ne pas se constituer en musée mais plutôt en lieu-ressource. Avec ses quelque 600 œuvres (dont 200 plâtres, 100 bronzes, les murs peints et un grand ensemble d'œuvres graphiques), elle a vocation à agir comme une agence de moyens et à être un « trésor vivant » ayant des fonctions classiques de prêts, de conseils et d'expertise, et qui peut aussi impulser des expositions ailleurs, être à l'initiative ou soutenir des projets. La Fondation dispose d'ensembles homogènes de peintures, d'Annette, de Yanaihara, de Caroline, et la série des derniers bustes, de Lotar, de Diego. Elle a surtout hérité de la *fabrique* de l'œuvre, des chefs modèles, des plâtres enduits d'un isolant pour le moulage, des modèles d'objets édités (luminaires, reliefs, etc.). L'exposition du MNAM montrait les différents aspects du fonds d'atelier, mais ce désir de démonstration tout à fait louable risquait parfois de gauchir la perception de l'œuvre. Pour vivre, l'artiste avait fait des pièces pour le décorateur Jean-Michel Frank – pas moins de 70 modèles de vases, de lampadaires, de lampes, de vide-poches, d'objets décoratifs – ou pour

6. Photographies de l'atelier d'Alberto Giacometti [*Minotaure*, 3-4, déc. 1933].

7. Photographies de l'atelier de Jeff Koons [« Jeff Koons, a studio visit », dans *Artforum*, été, 1997, p. 112-113].

Elsa Schiaparelli, comme Man Ray fit des photographies de mode, souvent en utilisant les objets de Giacometti comme éléments de décor. Pour autant, parce qu'ils sont faits en même temps, devrait-on mettre côte à côte les œuvres surréalistes et les objets de mobilier réalisés par Giacometti, avec le risque que l'insistance visuelle sur l'usage des mêmes formes dans l'espace d'exposition puisse suggérer la même intentionnalité – alors que l'artiste distinguait les deux très nettement –, ou crée à tout le moins un sentiment de relativisme formel¹⁷? Certains ont pu regretter que soient montrés les décevants foulards réalisés bien plus tard pour la vente sur la suggestion du marchand Maeght : ce sont là des produits davantage que des œuvres et ils auraient eu plus de raison d'être montrés dans une exposition monographique consacrée à rendre compte de tous les aspects du travail de l'artiste. Mais justement, c'est le parti inverse qui avait été pris, comme nous l'avons dit, par la Fondation.

D'un autre côté, il faut reconnaître que les recherches récentes sur le design ont rendu à l'artiste son nom dans le monde des créateurs de mobilier. Déjà, Aragon avait souligné dans *Grandeur nature* (1966) que les brigades internationales se réunissaient sous une lampe faite par Giacometti, comme les milliardaires à Paris, New York ou Téhéran ! Ces recherches ont pour ainsi dire rendu son prénom à l'artiste dans le couple qu'il constituait avec son frère Diego, souvent crédité d'une invention plus grande dans le domaine du design, qu'il développa en effet après la mort d'Alberto. On comprend maintenant que ce dernier fut le plus souvent à l'origine des concepts créatifs que son frère mettait en forme¹⁸. Grâce à la thèse de Pierre-Emmanuel Martin-Vivier et à son livre sur Jean-Michel Frank¹⁹, sont mieux connus les rapports de Giacometti avec ce designer qu'il rencontre en 1929, et dont l'entregent a contribué à établir la réputation de l'artiste (c'est un vase qu'achète à l'artiste Pierre Matisse en 1936 avant de devenir son marchand à New York).

En héritière respectueuse, mais avec une attitude décomplexée, la Fondation fait un état précis du matériel laissé par l'artiste, regarde et montre le dessous des pièces. Le résultat est que si l'exposition ne fait pas émerger des problématiques totalement nouvelles, ni ne prend le risque de certaines interprétations – ce n'est pas là son objectif –, elle réalise un remarquable et indispensable exercice de culture matérielle, sorte d'inventaire après décès qui n'a pas pu avoir lieu de façon complète au décès de l'artiste, mort intestat. À dire vrai, ce discours de la culture matérielle avait été tenu dès 1985 avec l'exposition *Alberto Giacometti. Retour à la figuration*²⁰ au MNAM (Paris) et au musée Rath (Genève), où les objets étaient présentés et considérés cette fois non comme une mise en œuvre utilitaire des formes conçues au cours de la période surréaliste, mais comme un signe d'intérêt concret pour le monde réel, un signe avant-coureur du fameux « retour à la figuration » après l'exclusion de l'artiste du groupe d'André Breton (février 1935).

Matérialité des œuvres

Aujourd'hui, les moyens d'analyse scientifiques permettent une nouvelle « culture matérielle » des œuvres, ce qui est tout à fait passionnant pour un artiste comme Giacometti dans la mesure où les questions techniques, d'aspects, ne sont pas dans son cas secondaires car son travail accueille les accidents et le hasard, comme celui de Hans Arp. Le choix des matières, par exemple, était important pour lui : dès sa période surréaliste, à partir de 1931, l'artiste fait faire par son voisin, le menuisier basque Ihitsague, des bois à partir des maquettes de plâtre de *Boule suspendue*, de *Circuit* ou de *Famille*. La *Girafe* conçue avec Buñuel pour un divertissement à la villa Noailles en 1932 est faite par la maison Chanaux. Dans une lettre à Breton, l'artiste s'appuie sur Panofsky pour affirmer que le bois et la pierre sont des « matières saturniennes ».

L'exposition et son catalogue ont été précédés d'une enquête technique et scientifique. Le transfert du statut de preuve à l'investigation technique est attesté, par exemple, par la radiographie du portrait *Yanaihara de profil* (1956), qui confirme ce qu'a dit le modèle japonais, à savoir qu'il avait été réalisé sur une toile déjà bien avancée représentant Annette, que l'artiste avait recouverte. On peut faire son miel des observations qui se sont imposées dès lors que le regard s'est focalisé – sans *a priori* – sur les aspects mêmes qui font la matière de l'œuvre. Aucune des sculptures, réputées pour leur verticalité, n'est vraiment droite, sauf la *Grande femme* : on pourrait l'expliquer par une déviation généralisée, une manière de loi d'attraction ou *clinamen*, qui incline chaque figure les unes vers les autres dans un champ de forces. Contrairement à une légende qui sied au personnage (l'homme qui brise), mais non à l'artiste, les plâtres lacunaires ne le sont pas volontairement et il n'existe pas d'armature à nu, car Giacometti renforçait les endroits qui pouvaient casser. L'artiste réalisait ses plâtres originaux de deux façons : soit il travaillait l'argile puis faisait opérer un moulage en plâtre qu'il retravaillait (ce qui donne ce côté « nappé » des *Femmes de Venise*), soit il faisait des plâtres directs, plus transparents, comme *Femme* (1957-1958) : il est intéressant de pouvoir comparer avec la technique de reprise des plâtres de Hans Arp²¹. Certains plâtres originaux de Giacometti ont en fait été recomposés après 1947 à la demande de Pierre Matisse. Les plâtres sont souvent peints, mais cela n'empêche pas l'artiste de les utiliser parfois pour une fonte, et, alors, la peinture est perdue ou altérée. Il n'aime pas beaucoup les patines (ou les veut aussi peu visibles que possible) : le bronze, auquel il recourt de plus en plus grâce à ses marchands Pierre Matisse et Aimé Maeght, est comme une « transmutation alchimique » (p. 99) sur laquelle il ne souhaite pas renchérir ; là encore, l'artiste peut intervenir dans le processus en opérant des modifications entre le plâtre et la fonte, voire la première fonte et les fontes issues du chef modèle, qui est fait parfois après que l'artiste s'est rendu compte de l'effet avec un premier essai.

L'impression qui en résulte est celle d'un créateur qui sait parfaitement ce qu'il veut, tout en n'excluant jamais aucune ouverture possible. Lorsque *Le Monde* du 19 octobre 2007 pose, sous la plume de Philippe Dagen (p. 5-6), la question des tirages en bronze, jugés plus « lourds », et de la présentation mêlée d'« originaux et tirages posthumes », on est tenté par une réponse globale. Il est indéfendable d'opérer des surmoulages, par exemple de fers comme ceux de Julio Gonzalez – qui n'étaient absolument pas prévus pour des éditions en bronze, mais constituent au contraire des pièces uniques –, ou encore de bois en taille directe, afin d'obtenir – après la mort de l'artiste – des exemplaires supplémentaires pour faire atteindre à l'œuvre une masse critique que l'artiste n'avait peut-être jamais souhaitée. Mais en revanche, les trois fontes de *Femme cuiller* (1926) jointes au plâtre dans l'exposition montraient bien qu'une fonte posthume légitime (voulue par les ayants droit) pouvait avoir une meilleure patine qu'une autre faite du vivant de l'artiste. À une question de l'artiste sur ses fontes à partir du plâtre, Genet avait répondu : « c'est le bronze qui y a gagné! ».

La note technique sur les sculptures, après campagne de restauration (p. 158-159) rédigée par Véronique Wiesinger et Laurence Labbe permet à l'historien de l'art d'avoir un grand nombre d'informations utiles, ainsi que l'inventaire des plâtres passés dans les fonderies Susse, Pastori, ou Rudier, mis en rapport avec le fonds photographique de la Fondation (4 000 pièces) et avec les archives des photographes pour connaître les dates des photographies. Travail indispensable qui manquait encore pour Giacometti mais qui, il faut le dire, commence seulement à être fait pour Medardo Rosso par exemple, alors que le musée Rodin a une belle avance dans ce domaine. J'ajouterai que faute d'œuvres conservées, on peut recourir à une matérialité supplétive : celle de la photographie, à laquelle Carl Einstein, en charge de la revue *Documents*, et qui écrivit un des premiers textes sur Giacometti avec celui de Michel Leiris, sensibilisa l'artiste.

Processus de création

Il est reconnu qu'il est difficile d'attribuer une date précise à chacune des œuvres, à cause de la reprise incessante qu'en faisait Giacometti. Faut-il privilégier la date de conception?, la source, quand l'artiste la mentionne (*La jambe* serait une idée qui remonte à 1947)? la date de réalisation? *L'homme qui marche* fut d'abord une esquisse sur le mur de l'atelier. Quand on connaît trois versions, comme pour *Palais* entre 1932 et 1933, laquelle peut-elle être tenue pour la version définitive? Cette question va bien au-delà de la précision utile à un catalogue raisonné et peut engager la conception même qu'on se fait du travail de l'artiste. Est-il « un intellectuel que la matière stimule et qui se méfie du savoir-faire » (p. 97) – et il faudrait alors retenir la date de conception? Est-il au contraire un expérimentateur – et, dans ce cas, les « moments de crise », de ruptures, ne peuvent être minimisés au profit d'une structure qui serait cyclique de l'œuvre?

La responsabilité de la Fondation est d'abord de documenter l'œuvre. Mais dans les études, comment se garder de l'interprétation, éviter de faire penser à une parole officielle, une *doxa* prise pour norme? Il faut garder à l'esprit que les chercheurs proposent et essaient de valider des hypothèses. La proposition de Véronique Wiesinger (p. 148) de considérer les *Quatre figurines sur piédestal* et les *Quatre femmes sur un socle* comme un autel-mastaba pour « quatre idoles incandescentes », ce qui conforterait la « composante magique » de l'art de Giacometti, est intéressante, mais on peut aussi avancer l'idée d'une mise en scène du proche et du lointain comme dialectique du désir et de l'effroi, crainte du rapprochement et exaltation de la maîtrise par l'œil à distance. La conception non linéaire du temps qu'aurait eue l'artiste, qui serait non conventionnelle (même s'il faut la juger à l'aune de la modernité, de Joyce et de Proust), est une hypothèse parmi d'autres, dont un caractère strictement cyclique de l'œuvre ne peut cependant être déduit.

À part pour les œuvres photographiées par Isaku Yanaihara de 1956 à 1961, notamment les deux bustes de 1960-1961, quasiment reproduits en leur état transitoire séance par séance, et le portrait de James Lord, pour lequel existe aussi une telle documentation²², on ne dispose généralement pas des jalons photographiques de la création. Mais sans doute faut-il éviter tout pyrrhonisme paralysant. D'ailleurs, il y a une discontinuité dans le travail qui fait que le film réalisé en 1965-1966 par Ernst Scheidegger, *Alberto Giacometti*, ne peut équivaloir au *Mystère Picasso* de Clouzot, où un même geste créateur est poursuivi sans solution de continuité : ce n'est pas ainsi que travaille Giacometti²³. Très intéressantes sont d'ailleurs les listes d'œuvres qu'il couche sur papier et qui sont le témoignage des représentations qu'il se fait de la série vivante de ses sculptures. Quant aux titres, ils révèlent la généalogie du sens dans la genèse des formes.

L'artiste, acteur de la réception de son œuvre

Un autre apport très important du catalogue – également une remontée de l'aval vers l'amont – est d'avoir mis l'artiste au cœur du processus de réception, notamment dans le choix de ses « récits autorisés » et des commentateurs de son œuvre, même si le phénomène est d'une ampleur qui le dépasse, comme c'est le cas de toute œuvre de conséquence. L'étude de la « résonance » était menée pour les États-Unis par Michael Brenson et pour la France par moi-même²⁴. Dans son compte rendu intitulé « Giacometti et ses écrivains », paru dans les *Lettres françaises*²⁵, Gérard-Georges Lemaire est presque surpris de ce que l'artiste sache canaliser la fougue d'appropriation d'un Sartre !

Giacometti a bien conscience aussi du pouvoir nouveau de la photographie, tant de lui-même que de l'atelier, comme le montre l'article d'Hélène Pinet²⁶. L'internationalisation de l'œuvre se fait ainsi sans déplacement de l'artiste, qui ne se rendra à New York en personne qu'en 1965. Elle s'opère selon une dialectique du local et de l'universel qui est la dynamique même de l'internationalisation de l'artiste moderne, et qu'illustre parfaitement la mise en scène de l'atelier, dont l'image est diffusée par les photographies ou par des textes comme le célèbre petit livre de Jean Genet, *L'atelier d'Alberto Giacometti*, qui ancre l'idée d'un artiste « école de Paris » et pourtant *passé à l'universalité*²⁷. En soixante ans, les processus de diffusion internationale d'une œuvre ont beaucoup évolué : en 1950, l'artiste et son œuvre sont repérés et situés en un lieu donné, dont l'image est ensuite « élargie » au monde par le biais de transferts culturels et économiques (marchands), d'une intermédiation par l'image ou le texte ; aujourd'hui, en revanche, l'œuvre doit être d'emblée visible à l'échelle du monde, presque immédiatement, et la nationalité de son auteur ou encore son implantation locale sont considérées comme secondaires, du moins au niveau du discours des marchands ou des institutions²⁸.

Le fait de montrer une vie littéraire et artistique fortement structurée, active dans le Paris de l'après-guerre, très liée au moment collectif de la Libération, fait pièces de l'attaque souvent formulée contre l'artiste, contre l'art de l'école de Paris ou l'art européen de façon plus générale par une critique américaine qui, depuis Clement Greenberg, veut se convaincre que l'art européen de l'après-guerre, celui de Giacometti, de l'existentialisme de Sartre, des chansons de Juliette Gréco, est un art impur, ensemble fusionnel d'attitudes, de pensées, de représentations et d'intérêts économiques, pour mieux mettre en valeur une prétendue indépendance d'esprit et de création qui serait l'apanage de New York. On peut encore lire sous la plume de Rosalind Krauss, dans un manuel paru en 2004 et qui est devenu la « bible » des campus américains en histoire de l'art, *Art since 1900*²⁹, que seul compte à ses yeux le Giacometti surréaliste : dès lors que l'artiste est adopté par le marché de l'art international, notamment américain, il deviendrait le produit d'une « industrie culturelle » qui joue sur l'image de Paris comme marchandise ! On peut répondre à l'historienne américaine que jamais un art ne nous parvient sans être lié à un ensemble culturel et économique qui l'englobe, pas moins le minimalisme ou le postminimalisme américains que l'« école de Paris » !

Giacometti l'écrivain

Le Giacometti écrivain n'est pas une découverte. Dès 1965, Scheidegger le filmait écrivain, mais c'est seulement en 1990 que ses écrits furent rassemblés, avec pourtant des oublis³⁰. Furent alors repris ses textes publiés, la plupart des entretiens qu'il accorda et même des inédits issus des légendaires « carnets » de l'artiste, dont Jacques Dupin disait alors dans une belle préface qu'ils constituaient « comme un autre atelier, portatif et itinérant, glissé dans la poche, serré dans la main »³¹. La nouvelle édition, parue chez le même éditeur en 2007, est beaucoup plus complète et présentée d'une façon nettement plus précise, intégrant notamment les découvertes faites lors de la levée des archives séquestrées³². L'ajout de l'« Hommage à Germaine Richier » de 1959, des entretiens avec Antonio Del Guercio, Grazia Livi, Yvon Taillandier, Pierre Schneider, Alain Jouffroy, Jean Clay permet de constituer le désormais « corpus intégral » (p. 24) de ses écrits. Les entretiens radiodiffusés avec Georges Charbonnier et David Sylvester sont laissés sous leur forme sonore et seront édités sur CD.

La nouvelle édition distingue parole publique et privée, ce que l'artiste écrit pour soi, notes de carnets commencés dans les deux sens, raturés, en plusieurs langues (puisque Giacometti écrivait aussi bien le bregagliote, l'italien, le français que l'allemand), dialogues du for intérieur et ce qu'il destine à la publication. La langue originale des textes a été respectée, accompagnée de la traduction. Un numéro d'inventaire est attribué aux textes ; l'aspect des documents est, autant que faire se peut, donné à voir au lecteur (par certaines reproductions en fac-similé, par un effort de mise en contexte). Les étapes suivantes en matière de publication des écrits seront la publication scientifique annotée, la publication exhaustive de tous les carnets, de vrais fac-similés, puis une version génétique – déjà amorcée – avec les textes préparatoires, les brouillons recopiés, les révisions de textes. Il reste énormément à découvrir : la Fondation inventorie les papiers légués, les écrits publiés d'une façon scientifique, en distinguant bien ce qui était sur feuilles ou dans des cahiers séparés pour publication et les notes griffonnées sur des carnets. Alors que la Fondation Giacometti de Zurich récupère les documents de la famille et de Bruno, le dernier frère vivant, la FAAG va publier en entier la correspondance avec Pierre Matisse conservée à la Pierpont Morgan Library (New York), dont John Russel avait déjà édité une partie en 1999³³. James Lord, l'auteur d'une biographie controversée de Giacometti³⁴, a déposé ses archives à la Beinecke Library de Yale ; quant au modèle Isaku Yanaihara, des transcriptions de ses carnets ont déjà été faites par le professeur Akihiko Takeda.

Ce qui a fait progresser l'étude de Giacometti comme écrivain, c'est le travail réalisé à partir des fonds de manuscrits de la FAAG et de la Fondation Alberto Giacometti de Zurich (ainsi que de la Fondation Maeght) : multiples brouillons, reprises, éléments recopiés et variantes constituent comme l'« avant-texte », le *ur-text* d'une écriture qui s'est frayé une voie particulière entre récits de rêve, autoportrait, compositions poétiques, essais sur l'art. Davantage : un tel travail éclaire sur la démarche génétique, par sauts et gambades, par vagues successives, qui entretient – on le comprend – plus d'un rapport avec sa démarche artistique. Écriture de sculpteur, par esquisses successives, par dégagement ou au contraire par ajouts, modelage d'apports nouveaux, intégrations séquentielles. En 1992, André Lamarre y avait consacré sa thèse de l'Université de Montréal : *Giacometti est un texte. Microlectures de l'écrit d'art*. Actuellement, le Suisse Donat Rütimann est reconnu comme le spécialiste de ce domaine, ayant édité et commenté *Le Rêve, le Sphinx et la mort de T.*, publié originellement en 1946³⁵. Dans son ouvrage *Alberto Giacometti. Écrire la déchirure*³⁶ – qui est la publication de sa thèse de l'université de Zurich (1998-1999) sous la direction de Béatrice Didier et de Roger Francillon –, il décortique les modes d'écriture de l'artiste et ce qu'il nomme les « constructions » de la « pensée parlée » aux confins de l'art et de la littérature, analysant l'« autoportrait comme une structure à la fois de constitution et de perte ». Récemment confronté aux manuscrits conservés à la FAAG, il écrit dans un article du catalogue de Paris son analyse la plus pénétrante³⁷. Chez ce « poète de l'objet » – c'est ainsi qu'il qualifie l'écrivain à l'époque des compositions surréalistes comme *Objets mobiles et muets* (1931), le mettant en relation avec Mallarmé, Apollinaire, les cubistes, le collage –, le refus du mode linéaire, de la « forme-tuyau », comme le disait Giacometti lui-même dans *Le Rêve, le Sphinx et la mort de T.*, est présent dans l'œuvre littéraire comme dans la sculpture. Dans *Hier sables mouvants* comme dans *Je ne puis parler qu'indirectement de mes sculptures*, le récit autobiographique, largement

transposé est comme spatialisé. C'est là un des apports de la poésie moderne, comme plus tard de la musique d'un Boulez, cette visualisation d'un corps de mots et de sons dans l'espace. Rütimann confronte la seconde version d'*Objets mobiles et muets* (1952), publiée en 1952 dans la revue *XX^e siècle*, à la première de 1931, déjà évoquée : les caractères typographiques sont remplacés par le texte manuscrit. Finalement, on arrive à l'idée d'un Giacometti qui copie ses propres textes, les reprend comme il le fait dans ses copies pour les œuvres du passé et, bien sûr, pour les siennes propres. Il faudra aller plus loin, travailler sur les annotations, les rapports entre mots et images.

Comme il est difficile de dater une œuvre plastique, il est périlleux de dire à quel niveau d'élaboration en est l'artiste dans tel ou tel manuscrit. Le processus d'écriture, l'avancée, les difficultés font partie du résultat, de l'œuvre même, décidément aussi processuelle que la sculpture. Parfois apparaît une décision collective d'édition, par exemple quand Louis Clayeux choisit parmi les différentes conclusions proposées par l'artiste pour son texte « Braque Gris, brun, noir »³⁸. Le livre *Paris sans fin*, publié après sa mort³⁹ mais dont il existe, de son vivant, un grand album comme ébauche précise, montre que le grand atelier de Giacometti, c'est la ville de Paris, où il se faisait conduire par Caroline ou en taxi.

Face à l'histoire de l'art et aux arts extra-occidentaux

Giacometti et les copies constitue un sujet d'études à lui tout seul. Un point solide et argumenté est effectué par Cécilia Braschi dans le catalogue de l'exposition sur les copies d'après l'art occidental⁴⁰. Elle analyse de façon très complète la genèse du livre de Luigi Carluccio, qui regroupa pour la première fois les dessins réalisés par l'artiste d'après les œuvres du passé⁴¹. On n'en finit pas de retrouver dans la bibliothèque de l'artiste les modèles de certaines de ces copies, y compris dans les ouvrages de Malraux qu'il possédait.

Il faut accorder davantage d'attention aux copies d'après les arts extra-occidentaux ou encore préhistoriques, source importante pour l'artiste, comme l'ont encore montré deux études récentes⁴². Le point de vue exprimé par Rosalind Krauss dans un texte par ailleurs important, publié en 1984 dans le catalogue de l'exposition *Primitivism in 20th Century Art*⁴³, selon lequel Giacometti aurait répudié⁴⁴, dès sa rupture avec le surréalisme vers 1934-1935, son lien avec les « arts premiers », et que de ce fait il aurait renoncé à sa modernité, n'est pas recevable. Certes, l'artiste a copié les reproductions photographiques de sculptures océaniques publiées par Zervos dans un fascicule spécialement consacré à l'art des Océaniens des *Cahiers d'art* n° 2-3 de mars-avril 1929, mais il continua aussi à voir des expositions d'art extra-occidental, comme en témoignent des catalogues datant des années 1950 dans sa bibliothèque. André Malraux et William Rubin, entre autres auteurs, ont bien vu que les sculptures d'après-guerre « fraternisaient » avec l'art africain. Le premier, dans *La tête d'obsidienne*, écrit : « on pouvait retrouver une Afrique moins traditionnelle dans les figures allongées comme celles de Giacometti, comme les *Crétoises* de Picasso »⁴⁵. Pour Rubin : « Giacometti a probablement vu la statue nyamwezi extraordinairement filiforme qui a appartenu à partir des années 1930 et pendant plusieurs décennies à André Lefebvre, l'un des grands collectionneurs d'art moderne »⁴⁶. Giacometti opère un questionnement des fonctions de l'art et de sa propre pratique artistique en utilisant le levier critique des arts extra-occidentaux.

Giacometti notre contemporain (en guise de conclusion provisoire)

Le dossier « Giacometti et l'art d'aujourd'hui » a été ouvert par l'exposition *En perspective, Giacometti*, coproduite au musée de Caen par le musée et la FAAG (2008 ; fig. 5), et, à la façon d'une correspondance, avec les expositions sur Giacometti et Coleman à Compton Verney (2008)⁴⁷. Jusqu'alors, l'œuvre était nimbé d'un prestige intimidant dans son « splendide isolement ». Or, l'exposition de Caen montrait qu'un dialogue stimulant pouvait s'établir entre une trentaine d'œuvres majeures de Giacometti choisies dans la collection de la Fondation et celles, venant de collections publiques et privées, de créateurs vivants, autour de thèmes comme ceux de l'empreinte, de la mutation, de la mémoire, des objets, fragments, répétitions, visions. Le choix des quinze artistes (Georg Baselitz, Jean-Pierre Bertrand, Louise Bourgeois, Fischli & Weiss, Antony Gormley, Donald Judd [le seul artiste qui ne soit plus en vie], Alain Kirili, Jannis Kounellis, Annette Messager, Dennis Oppenheim, Gabriel Orozco, Javier Pérez, Sarkis, Emmanuel Saulnier et Joel Shapiro) ne voulait établir ni une identité formelle ni une filiation directe avec Giacometti, mais plutôt des effets de convergence ou de résurgence. La tête de Gabriel Orozco qui ouvrait le parcours et les abstractions de Kirili relevaient d'une même manière de travailler la matière que dans les têtes de Diego. La vidéo *The Way Things Go* de Fischli & Weiss ou l'installation *Plaisirs-déplaisirs* d'Annette Messager renvoyaient au Giacometti surréaliste. La grande jambe de Baselitz et les prothèses de Louise Bourgeois pouvaient tenir l'espace près de *La jambe* de Giacometti.

Cette capacité des œuvres de l'artiste à interroger en profondeur notre époque au sens large donne raison à l'artiste américain Willem De Kooning qui, profondément ému par l'exposition de Giacometti à la Pierre Matisse Gallery de New York en 1950, n'y avait pas vu l'œuvre d'un homme, mais celui « d'une civilisation ». Si l'on suit l'artiste américain dans son jugement, l'œuvre de Giacometti devrait être placée au-delà de la notion de « modernité » *stricto sensu*, irréductible à aucune avant-garde : ni au cubisme, ni au surréalisme, ni à aucun autre « isme ». Les gestes, les paroles de l'artiste, les œuvres qu'il a laissées accomplissent sous nos yeux – stimulant la recherche – ce qu'André Malraux appela la « métamorphose ». C'est cela qui fait dire qu'une œuvre est, au-delà de celui d'un homme, l'œuvre d'une civilisation.

8. Vue de l'exposition *En perspective, Giacometti*, Caen, Musée des beaux-arts, 2008 : vue du patio avec *L'homme qui marche* et des œuvres de Jannis Kounellis.

1. *L'atelier d'Alberto Giacometti. Collection de la Fondation Alberto et Annette Giacometti*, Véronique Wiesinger éd., (cat. expo., Paris, Centre Georges-Pompidou, 2007-2008), Paris, 2007.
2. Voir la bibliographie récente (2004-2008) établie par la Fondation publiée en annexe. L'éditeur André Dimanche, par exemple, réédite *En regardant Giacometti* de David Sylvester (Marseille, 2001) et publie un texte de Jacques Dupin illustré par Ernst Scheidegger, *Alberto Giacometti. Éclats d'un portrait* (Marseille, 2007). On peut signaler dans l'excellente édition de L'Échoppe : René Crevel, Alberto Giacometti, *Mais si la mort n'était qu'un mot* (Paris, 2007 [préface par Véronique Wiesinger]) et Alice Bellony, *Une soirée avec Giacometti* (Caen, 2007). On lira également avec grand intérêt le témoignage de Paola Carola, qui fut modèle de Giacometti : *Monsieur Giacometti, je voudrais vous commander mon buste*, Paris, 2008.
3. Véronique Wiesinger, « L'atelier comme terrain infini d'aventure », dans *L'atelier d'Alberto Giacometti...*, cité n. 1, p. 24.
4. Hilton Kramer, « Reappraisals, Giacometti », dans *Arts Magazine*, novembre 1963, p. 52-59.
5. *Alberto Giacometti*, Christian Klemm, Carolyn Lanchner éd., (cat. expo., Zurich, Kunsthau/New York, Museum of Modern Art, 2001-2002), 2001, Kunshaus Zurich und Nicolaische Verlangsbuchhandlung, Berlin.
6. Avant-propos de *L'atelier d'Alberto Giacometti...*, cité n. 1, p. 9.
7. Anne Umland, « Giacometti et le surréalisme », dans *L'atelier d'Alberto Giacometti...*, cité n. 1, p. 12-29.
8. Tobia Bezzola, « Phénomènes et Imagination. La conception de la 'vision' par Alberto Giacometti », dans *L'atelier d'Alberto Giacometti...*, cité n. 1, p. 30-39.
9. *Alberto Giacometti : la collection du Centre Georges-Pompidou, Musée national d'Art moderne*, Agnès de la Beaumelle éd., (cat. expo., Saint-Étienne, Musée d'art moderne, 1999), Paris, 1999.
10. Marcelin Pleynet, « Le Sujet invisible d'Alberto Giacometti », dans *Alberto Giacometti*, Bernard Ceysson, Jacques Beaufret éd., (cat. expo., Saint-Étienne, Musée d'art et d'industrie, 1981), p. 3-9; réédition : Marcelin Pleynet, *Giacometti. Le « jamais vu »*, Paris, 2007.
11. *Alberto Giacometti, Le dessin à l'œuvre*, Agnès de la Beaumelle éd., (cat. expo., Paris, Centre Georges-Pompidou, 2001), Paris, 2001.
12. *Alberto Giacometti*, Jean Leymarie éd., (cat. expo., Paris, Orangerie des Tuileries, 1969-1970), Paris, 1969.
13. Antoinette Le Normand-Romain rapproche d'ailleurs, et pas seulement de ce point de vue, ces deux artistes de Rodin : *La sculpture dans l'espace : Rodin. Brancusi. Giacometti...*, Antoinette Le Normand-Romain éd., (cat. expo., Paris, Musée Rodin, 2005-2006), Paris, 2005 ; dessin reproduit dans le catalogue p. 87.
14. Jean-Paul Sartre rédige la préface au catalogue de l'exposition à la Pierre Matisse Gallery en 1948, et Giacometti apporte ses corrections au texte.
15. David Rimanelli, « Jeff Koons, a studio visit: it's my party-Cover Story », dans *Artforum*, été 1997, p. 112-117.
16. Le Kunsthau montre la collection la plus importante et complète d'œuvres d'Alberto Giacometti dans un musée : la collection de la Fondation Alberto Giacometti, fondée en 1965 grâce à des dons privés, regroupe de nos jours 150 sculptures, 20 tableaux et beaucoup de dessins sur papier. Nombre de ces œuvres furent offertes par Alberto lui-même, d'autres par son frère Bruno. Une partie des œuvres de la fondation est en dépôt dans les musées de Bâle et de Winterthur.
17. Cette équivoque confrontation s'accompagnait pour l'œuvre surréaliste d'une certaine mise en marge du parcours de l'exposition.
18. Claude Delay, *Giacometti Alberto et Diego : l'histoire cachée*, Paris, 2007.
19. Pierre-Emmanuel Martin-Vivier, *Jean-Michel Frank, l'étrange luxe du rien*, Paris, 2006.
20. *Alberto Giacometti, retour à la figuration, 1933-1947*, Christian Derouet, Hendel Teicher, Marthe Ridart éd., (cat. expo., Genève, Musée Rath, 1986/Paris, Musée national d'art moderne, 1986-1987), Paris, 1986.
21. Voir la belle exposition que vient de lui consacrer le musée de Strasbourg : *Art is Arp : dessins, collages, reliefs, sculptures, poésie*, Emmanuel Guigon, Isabelle Ewig éd., (cat. expo., Strasbourg, Musée d'art moderne et contemporain, 2008-2009), Strasbourg, 2008.
22. Voir James Lord, *A Giacometti portrait*, New York, 1965 ; trad. fr. : *Un portrait par Giacometti*, Paris, (1981) 1991.
23. Voir *Giacometti. Le peintre et le modèle*, (cat. expo., Aix-en-Provence, Galerie d'art du Conseil Général des Bouches-du-Rhône, 2007), Marseille, 2007. L'introduction par Xavier Girard, « Le temps du modèle », p. 7 sq., pose la question du rapport de Giacometti au cinéma à partir du film *Alberto Giacometti, 1965-1966*, réalisé par Ernst Scheidegger et Peter Mûnger, texte de Jacques Dupin. Il le compare au *Mystère Picasso* (1956) d'Henri-Georges Clouzot et au film de François Campaux sur Matisse à Vence (1946). Par contamination avec l'œuvre, sa discontinuité, ses

retours et effacements, naît un cinéma de la rature, ou un cinéma du discontinu, de la résultante, car c'est l'ensemble des lignes, le fourmillement des prises de repères qui fait se lever l'apparence. On y voit Giacometti parlant tout en maniant les sculptures de Diego, Annette posant à Stampa.

24. Michael Brenson, « La réception critique de Giacometti aux États-Unis, 1934-1965 », dans *L'atelier d'Alberto Giacometti*, cité n. 1, p. 309-329, et Thierry Dufrène, « Giacometti et ses écrivains à Paris après 1945 : mythe littéraire et réalité », *ibid.*, p. 330-347.

25. Gérard-Georges Lemaire, « Giacometti et ses écrivains », dans *Les Lettres françaises* (supplément de *l'Humanité*), novembre 2007.

26. Hélène Pinet, « Point d'arrivée. Point de départ. Photographies de l'artiste dans son atelier », dans *L'atelier d'Alberto Giacometti*, cité n. 1, p. 52-75.

27. Jean Genet, « L'atelier d'Alberto Giacometti », dans *Les Lettres nouvelles*, septembre 1957; *L'atelier d'Alberto Giacometti*, (Décines, 1958; Paris, 1963) Paris, 2007 [photographies d'Ernst Scheidegger].

28. Thierry Dufrène, « Une histoire de l'art cosmopolitique, d'Alberto Giacometti à Jeff Koons », dans Erno Marosi, Laszlo Beke, Judit Faludy éd., « How to write art history – national, regional or global? », (actes de colloque, Budapest, 2007), dans *Acta Historiæ Artium*, numéro spécial, Budapest, 2008, 49.

29. Yves-Alain Bois et al., *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Londres, 2004.

30. Alberto Giacometti, *Écrits*, Michel Leiris, Jacques Dupin éd., Paris, 1990.

31. Jacques Dupin, « Une écriture sans fin », *ibid.*, p. XXI.

32. Alberto Giacometti, *Écrits : articles, notes, entretiens*, Paris, 2007 [nouvelle édition revue et augmentée].

33. John Russell, *Matisse père et fils*, Paris, 1999.

34. James Lord, *Giacometti: a biography*, Londres, 1986; trad. fr. : *Giacometti : biographie*, Paris, 1997.

35. *Le rêve, le sphinx et la mort de T.*, Zurich, 2005 [texte bilingue français-allemand; fac-similé du manuscrit d'Alberto Giacometti; transcription, annotations de Donat Rütimann].

36. Donat Rütimann, *Alberto Giacometti. Écrire la déchirure*, Paris, 2006.

37. Donat Rütimann, « Giacometti écrivain. Voir avec les mots », dans *L'atelier d'Alberto Giacometti...*, cité n. 1, p. 255-275.

38. Louis Clayeux, « Braque Gris, brun, noir », dans *Derrière le miroir*, juin 1952, 48-49, p. 2.

39. Alberto Giacometti, *Paris sans fin*, Paris, (1969) 2003.

40. Cécilia Braschi, « Dessiner : le cas des copies du passé », dans *L'atelier d'Alberto Giacometti*, cité n. 1, p. 223-253.

41. Luigi Carluccio, *Alberto Giacometti. Le copie del passato*, Turin, 1967.

42. Laurie Wilson, *Alberto Giacometti. Man, Myth and Magic*, New Haven, 2004; Thierry Dufrène, *Giacometti/Genet. Masques et portrait moderne*, Paris, 2006.

43. Rosalind Krauss, « Giacometti », dans William Stanley Rubin, Kirk Vanerdoe éd., *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the tribal and the modern*, (cat. expo., New York, Museum of Modern art, 1984), New York, 1984; trad. fr. : *Le primitivisme dans l'art du xx^e siècle : les artistes modernes devant l'art tribal*, Paris, (1987) 1991, p. 502-533.

44. Rosalind Krauss emploie le terme de « répudiation » (p. 525) et écrit (p. 524) : « En 1935, l'art de Giacometti changea brusquement », il « nia tout rapprochement avec l'art primitif ».

45. André Malraux, *La tête d'obsidienne*, Paris, 1974, p. 164.

46. *Primitivism in 20th Century Art...*, cité n. 45, p. 64.

47. Voir *En perspective, Giacometti*, Véronique Wiesinger, Thierry Dufrène éd., (cat. expo., Caen, Musée des beaux-arts), Lyon/Caen/Paris, 2008, et *Alberto Giacometti ; James Coleman*, (cat. expo., Warwickshire, Compton Verney), Warwickshire, 2008.

Bibliographie sur Alberto Giacometti (2004-2008)

Cette liste d'ouvrages consacrés à Giacometti reprend celle établie par la Fondation Alberto et Annette Giacometti, généreusement mise à la disposition de l'auteur.

2004

– *Alberto Giacometti 1901-1966* : Művek a zürichi Alberto Giacometti Stiftungból és más gyűjteményekből, Szépművészeti múzeum, Anna Bálványos éd., (cat. expo., Budapest, Szépművészeti múzeum, 2004), Budapest, Szépművészeti múzeum, 2004; trad. angl. : *Exhibition, works from the Alberto Giacometti Stiftung Zürich, and other collections, Museum of fine arts, Budapest, 23 March-15 June 2004*.

– *Alberto Giacometti*, Jean-Louis Prat, Claudio Spandoni éd., (cat. expo., Ravenne, Ravenna. Loggetta Lombardesca, 2004-2005), Ravenne, Mazzotta, Milan, 2004.

2005

- *Alberto Giacometti au Donjon de Vez. Chefs-d'œuvre de la Fondation Alberto et Annette Giacometti*, (cat. expo., Vez, Donjon, 2005), Paris, Fondation Alberto et Annette Giacometti, 2005.
- *Alberto Giacometti. Percorsi lombardi*, Casimiro Di Crescenzo et al. éd., (cat. expo., Sondrio, Museo Valtellinese di Storia e Arte, 2005), Sondrio, Fondazione Gruppo Credito Valtellinese, 2005.
- Alessandro del Puppo, *Alberto Giacometti (Grandi scultori; 10)*, Rome, Gruppo Editoriale L'Espresso, 2005.
- Alberto Giacometti, *Le rêve, le sphinx et la mort de T.*, Zurich, Verlag Scheidegger & Spiess, 2005 [texte bilingue français-allemand; fac-similé du manuscrit d'Alberto Giacometti; transcription, annotations de Donat Rütimann].
- *Giacometti, Fenosa. Concordances*, (cat. expo., El Vendrell, Fundació Apel-les Fenosa, 2005), Barcelone, Editorial Mediterrània, 2005.
- Henri Cartier-Bresson-Alberto Giacometti. *Une communauté de regards*, Tobia Bezzola, Agnès Sire éd., (cat. expo., Paris, Fondation Henri Cartier-Bresson/Zürich, Kunsthaus, 2005), Paris, Fondation Henri Cartier-Bresson/Zürich, Scalo Verlag, 2005.
- *The Women of Giacometti*, Paola Caròla éd., (cat. expo., New York, Pace Wildenstein, 2005/Dallas [TX], Nasher Sculpture Center, 2006), New York, Pace Wildenstein/Dallas, Nasher Sculpture Center, 2005.

2006

- *Alberto Giacometti. Bror Hjorth*, Veronique Wiesinger et al. éd., (cat. expo., Stockholm, Liljevalchs Konsthall, 2006-2007), Stockholm, Liljevalchs Konsthall, 2006.
- *Alberto Giacometti. Ein Leben im Widerhall der Berge. Bergell-Rom-Paris*, Barbara Strebel éd., (cat. expo., Stampa, Museum Ciasa Granda, 2006/Laufenburg, Rehmann-Museum, 2006-2007), Stampa, Museum Ciasa Granda, 2006.
- *Alberto Giacometti. Isaku Yanaihara*, (cat. expo., Hayama, Museum of Modern Art/Hyogo Prefectural Museum of Art/Kawakura, Memorial Museum of Art), Tokyo, The Tokyo Shimbun, 2006.
- Tahar Ben Jelloun, *Giacometti. La rue d'un seul*; suivi de *Visite fantôme de l'atelier*, Paris, Gallimard, 2006 (*La rue pour un seul* : Alberto Giacometti, Paris, Flohic, 1995).
- *Giacometti. Sculpture, Prints & Drawings from the Maeght Foundation*, Edmund Capon éd., (cat. expo., Sydney Art gallery of New South Wales, 2006/Christchurch [NZ], Art Gallery Te Puna O Waiwhetu, 2006-2007), Sydney, Art gallery of New South Wales, 2006.
- Ángel González, *Alberto Giacometti : œuvres, écrits, entretiens*, Paris, Hazan, 2006 [contient le texte de deux entretiens d'Alberto Giacometti : « Ma longue marche » : entretien avec Pierre Schneider réalisé en juin 1961, et « Pourquoi je suis sculpteur ? » : entretien avec André Parinaud, réalisé en

juin 1962]; trad. angl. et esp. : Ediciones Poligrafa, Barcelone, 2006.

- Donat Rütimann, *Alberto Giacometti. Écrire la déchirure*, Paris/Turin/Budapest, l'Harmattan, 2006.
- Ernst Scheidegger, Christian Klemm, *Alberto Giacometti. Sculpture in Plaster. Photographs*, Zurich, Verlag Scheidegger & Spiess, 2006.

2007

- *Alberto Giacometti. Sculptures, peintures et dessins*, (cat. expo., Paris, Galerie Patrice Trigano, 2007), Paris, 2007.
- *L'atelier d'Alberto Giacometti. Collection de la Fondation Alberto et Annette Giacometti*, Véronique Wiesinger éd., (cat. expo., Paris, Centre Pompidou, 2007-2008), Paris, Éditions du Centre Pompidou/Fondation Alberto et Annette Giacometti, 2007.
- Alice Belloni-Rewald, *Une soirée avec Giacometti*, Caen, L'Échoppe, 2007.
- René Crevel, Alberto Giacometti, *Mais si la mort n'était qu'un mot*, Paris, L'Échoppe, 2007.
- Claude Delay, *Giacometti Alberto et Diego : l'histoire cachée*, Paris, Fayard, 2007.
- Thierry Dufrène, *Giacometti-Genet : masques et portrait moderne*, Paris, l'Insolite, 2007 (*Giacometti : portrait de Jean Genet, le scribe captif*, Paris, A. Biro, 1991).
- Thierry Dufrène, *Le Journal de Giacometti*, Hazan, Paris, 2007.
- Jean-Jacques Dupin, Ernst Scheidegger, *Alberto Giacometti. Eclats d'un portrait*, Marseille, André Dimanche, 2007.
- Alberto Giacometti, *Écrits : articles, notes, entretiens*, Paris, Hermann 2007 [nouvelle édition revue et augmentée].
- *Giacometti. Le peintre et le modèle*, (cat. expo., Aix-en-Provence, Galerie d'art du Conseil Général des Bouches-du-Rhône, 2007), Marseille, André Dimanche, 2007.
- *Living, Looking, Making. Giacometti, Fontana, Twombly, Serra*, Christina Colomar et al. éd., (cat. expo., Londres, Gagosian Gallery, 2007), Londres, Gagosian Gallery, 2007.
- Isabel Nicholas, *Alberto Giacometti, correspondances*, édition annotée et préfacée par Véronique Wiesinger, Lyon, Fage/Paris, Fondation Alberto et Annette Giacometti, 2007.
- Marcelin Pleyne, *Giacometti. Le « jamais vu »*, Paris, Éditions Dilecta, 2007.
- Pierre Schneider, *Alberto Giacometti. « Un pur exercice optique »*, Paris, Hazan, 2007.
- Véronique Wiesinger, *Giacometti. La figure au défi (Découvertes Gallimard. Arts; 513)*, Paris, 2007.

2008

- *Alberto Giacometti*, Charlotte van Lingen, Véronique Wiesinger éd., (cat. expo., Rotterdam, Kunsthal, 2008-2009), Uitg. D'Jonge Hond, Harderwijk, 2008.
- Paola Caròla, *Monsieur Giacometti, je voudrais*

vous commander mon buste, Paris, Scheer, 2008.
 – *Cézanne & Giacometti. Paths of Doubt*, Felix Andreas Baumann, Poul Erik Tøjner éd., (cat. expo., Humlebaek, Louisiana Museum of Modern Art, 2008), Ostfildern, Hatje Cantz, 2008; trad. all. : *Cézanne & Giacometti. Wege des Zweifels*.
 – *En perspective, Giacometti*, Véronique Wiesinger, Thierry Dufrêne éd., (cat. expo., Caen, Musée des beaux-arts), Lyon, Fage éditions/Caen, Musée des beaux-arts/Paris, Fondation Alberto et Annette Giacometti, 2008.
 – *Giacometti der Ägypter*, Christian Klemm, Dietrich Wildung éd., (cat. expo., Berlin, Staatliche Museen/Zürich, Kunsthaus, 2008-2009), Munich, Deutscher Kunstverlag, 2008.
 – *Giacometti, Leiris et Iliazd : Portraits gravés*, Véronique Wiesinger, Damien Bril, (cat. expo.,

Caen, Musée des beaux-arts, 2008), Lyon, Fage éditions, 2008.

– *Giorgio Morandi. Alberto Giacometti: ein Dialog*, Gabriele Holthuis éd., (cat. expo., Schwäbisch Gmünd, Museum und Galerie im Prediger, 2008/Neumarkt, Museum Lothar Fischer, 2008-2009/Paderborn, Städtische Galerie in der Reithalle, 2009), Schwäbisch Gmünd, Museum und Galerie im Prediger, 2008.

– *Isabel and other Intimate Strangers. Portraits by Alberto Giacometti and Francis Bacon*, (cat. expo., New York, Gagosian Gallery, 2008), New York, Gagosian Gallery, 2008.

– *Seeing. Feeling. Being : Alberto Giacometti*, (Singapour, Singapore Art Museum, 2008), Singapour, Singapore Art Museum.