

Université Lumière Lyon 2
École doctorale : **Lettres, langues, linguistique, arts**
Équipe de recherche : Passages XX – XXI

Trait pour trait. Alberto Giacometti et les écrivains par voltes et faces d'ateliers

Par Thomas AUGAIS

Thèse de doctorat en Lettres et arts

Sous la direction de Jean-Yves DEBREUILLE

Présentée et soutenue publiquement le 23 novembre 2009

Membres du jury : Jean-Yves DEBREUILLE, Professeur des universités, Université Lyon 2 Michel COLLOT, Professeur des universités, Université Paris 3 Michel JARRETY, Professeur des universités, Université Paris 4 Dominique CARLAT, professeur des universités, Université Lyon 2 Marianne JAKOBI, Maître de conférences, Université Clermont-Ferrand 2 Patrick NEE, Professeur des universités, Université de Poitiers

Table des matières

Contrat de diffusion . . .	8
[Remerciements] . . .	9
Abréviations utilisées . . .	10
Introduction . . .	12
La figure humaine entre forme et informe : Giacometti et la revue <i>Documents</i> . . .	23
<u>Chapitre I</u> Premières neiges : Cocteau . . .	23
1) Les années de formation d'Alberto Giacometti . . .	23
2) La petite phrase de Cocteau . . .	25
<u>Chapitre II</u> La figure humaine en question : Giacometti et la revue <i>Documents</i> . . .	27
1) Giacometti et le groupe de la rue Blomet au moment du second « cadavre » . . .	27
2) Les surréalistes dissidents et le refus de « l'art pour l'art » . . .	30
3) Alberto Giacometti et Georges Bataille . . .	32
4) Le projet de Bataille . . .	35
5) « Présence réelle » . . .	40
6) Le travail de l'informe . . .	43
7) Convergences de Bataille et Giacometti dans leur rapport obsessionnel à l'image . . .	54
<u>Chapitre III</u> L'article de Michel Leiris sur Alberto Giacometti : un fétichisme vrai . . .	59
1) Les « Black birds » et la poésie <i>passionnelle</i> . . .	59
2) Le premier texte de Michel Leiris sur Giacometti . . .	61
3) Les apports de l'ethnologie et de la psychanalyse . . .	62
4) Le fétichisme et le « jeu des transpositions » . . .	65
5) Les « crises pétrifiées » d'Alberto Giacometti . . .	68
6) Une issue au jeu stérile des transpositions : les « équivalences kinesthésiques » . . .	71
Poteaux d'angles . . .	77
Traversée du surréalisme I, la question du réalisme socialiste. . .	81
Introduction . . .	81
<u>Chapitre IV</u> De l'adhésion au mouvement surréaliste à l'« affaire Aragon » . . .	81
1) L'heure des traces . . .	81
2) « Dans surréalisme, il y a réalisme » (Aragon) . . .	84
3) L'« affaire Aragon » . . .	87
4) Front rouge . . .	89
5) Ferrache : les dessins politiques d'Alberto Giacometti et sa première rupture avec le surréalisme . . .	91
<u>Chapitre V</u> Du réalisme socialiste au « réalisme ouvert » . . .	97
1) « Je réclame le retour à la réalité » . . .	97
2) Jean-Blaise Mercadier : Giacometti personnage de roman et la question de l'engagement . . .	105
3) <i>Les Beaux Quartiers</i> : un roman réécrit au « présent accentué » par Giacometti . . .	113

Traversée du surréalisme II : crise de l'objet . . .	116
Introduction . . .	116
Chapitre VI Objets surréalistes . . .	116
1) Les objets à fonctionnement symbolique . . .	116
2) « Objets mobiles et muets » : Giacometti, poète surréaliste . . .	121
3) « Exist[er] dans le présent » : Giacometti et Tzara . . .	124
4) Les œuvres de la période surréaliste de Giacometti jusqu'en 1933 . . .	126
5) <i>Les Pieds dans le plat</i> de René Crevel : première illustration d'un ouvrage surréaliste . . .	131
Chapitre VII Équation de l'objet trouvé : Breton et Giacometti . . .	139
Introduction . . .	139
1) La correspondance entre Giacometti et Breton au cours de l'été 1933 : un inconnu face auquel « le premier mot est à trouver » . . .	140
2) Mandragore et Golem : lecture partagée des romantiques allemands . . .	148
3) « Cette sculpture que Breton préférait » : <i>L'Objet invisible</i> . . .	152
4) La sculpture « inspirée » et le problème de la mimésis : l'art comme imitation d'un « modèle intérieur » . . .	160
5) L'objet trouvé et le pont de sympathie . . .	162
Chapitre VIII Objet d'une attente . . .	166
1) <i>L'Air de l'eau</i> , poèmes de Breton illustrés par Giacometti : un poème-objet surréaliste (1934) ? . . .	166
2) « Une femme qui s'appelait 1+1=3 dont je ne me sortais pas » : corps attirants dans la réalité et vérité des formes abstraites en sculpture . . .	175
3) Exclusion du groupe surréaliste : pulsion de mort et pensée de la mort . . .	183
4) Dépassement de l'objet surréaliste . . .	192
5) Tête-antitête-synthèse : l'exclusion de l'objet extérieur et la théorie des « restes visuels » . . .	201
Breton-ton-taine ! (épilogue) . . .	206
Beau comme la rencontre, sur un charnier de plâtre, du <i>Chef d'œuvre inconnu</i> et de <i>La Phénoménologie de la perception</i> . . .	209
Introduction . . .	209
Chapitre IX La recherche de l'absolu . . .	212
Introduction . . .	212
I) Le Chef d'œuvre inconnu . . .	213
II) La recherche de l'absolu : l'article de Jean-Paul Sartre . . .	228
III) La recherche de l'absolu après Sartre . . .	241
IV) L'atelier . . .	266
Chapitre X Réel et perception dans l'œuvre de Giacometti . . .	274
Introduction . . .	274
I) De quelques déchirements dans les parages de la phénoménologie . . .	275
II) Réel et perception . . .	282
Conclusion : la question du langage comme sujet de l'art (1) . . .	318
Du trait brisé à la parole rompue : réel et langage dans la poésie d'après-guerre à partir de l'œuvre d'Alberto Giacometti. . .	325
Introduction . . .	325

Chapitre XI Giacometti dans le champ de la poésie d'après-guerre. . .	325
1) Le « texte Giacometti » dans les revues . . .	325
2) Giacometti, foyer de <i>L'Éphémère</i> . . .	328
Conclusion . . .	343
Chapitre XII <i>Pointe à l'œil</i> : Ponge, Giacometti et la question de l'homme face à l'absurde de l'expression. . .	343
Introduction . . .	343
1) Surréalistes à floraison tardive . . .	344
2) Un texte de commande . . .	346
3) La question de l'homme . . .	348
4) Une lecture matérialiste de Giacometti . . .	350
5) L'utilisation polémique de l'œuvre de Giacometti et le problème de son interprétation . . .	357
6) La nécessité de Giacometti et le compte tenu de la vision . . .	359
7) De l'absurde de l'expression à l'inachèvement perpétuel . . .	365
8) Le temps des cyclopes (l'intelligence nous crève les yeux) . . .	372
Poteaux d'angles . . .	378
Chapitre XIII Yves Bonnefoy, Giacometti et l'« entraînement des concepts sur la voie qui en franchit l'horizon » ²¹⁵⁶ . . .	380
Introduction . . .	380
1) Les écrits d'Yves Bonnefoy sur Giacometti : genèse et déploiement . . .	380
2) Bonnefoy, Giacometti et le surréalisme . . .	383
3) Le « forçement » du visible . . .	385
4) Couteau de l'Étranger . . .	386
5) L'Étranger d'Yves Bonnefoy . . .	391
6) Venue de l'Étranger et naissance de l'objet moderne . . .	396
7) L'exil et le nocher . . .	398
8) Critique d'un art de la « confiance faite au langage, sous ses aspects conceptuels » . . .	402
9) Eccéité et quiddité . . .	406
10) Les avant-gardes ou le temps des « idées » face à l'affirmation d'un souci de l'altérité . . .	408
11) Théologie négative . . .	410
12) Le regard et les yeux . . .	416
13) Du méta-physique au méta-plastique : l'ouverture de l'œuvre à l'invisible et le dépassement des lectures phénoménologiques par Yves Bonnefoy. . .	418
14) La lithographie et l'expérience de la lumière comme unité vécue . . .	422
15) Un retournement dans l'histoire des représentations . . .	425
Chapitre XIV André du Bouchet et l'invention d'une « <i>langue peinture</i> » . . .	430
I) André du Bouchet et Alberto Giacometti : quelques points de repère . . .	432
II) Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti . . .	442
Conclusion . . .	496
D'un trait qui figure et qui défigure . . .	512
Introduction . . .	512

Chapitre XV La « contestation comme principe de création » ²⁹⁹³ . . .	513
Introduction . . .	514
I) Jeu de massacre . . .	514
II) « Perdre et trouver » . . .	523
III) Un « va-et-vient de la distance la plus extrême à la plus proche familiarité » . . .	529
Chapitre XVI Le « faire-défaire-refaire » des écrivains . . .	538
Introduction . . .	538
I) Jean Tardieu et la « vitesse du possible humain » . . .	539
II) Vivantes cendres, innommées . . .	552
III) Jean Genet ou l'œuvre d'art envisagée comme un « jeu de massacre dont elle serait l'une des têtes » . . .	585
IV) Visage détruit, visage nuptial . . .	609
V) « Vivants poissons dans la mer » . . .	622
VI) « Entaille hilare » (notes en vue d'une étude de Qui n'est pas tourné vers nous) . . .	636
Conclusion . . .	653
Bibliographie . . .	659
1. Giacometti et les écrivains : textes et œuvres du corpus . . .	659
Louis Aragon . . .	659
Georges Bataille . . .	659
Samuel Beckett . . .	660
Simone de Beauvoir . . .	660
Tahar Ben Jelloun . . .	661
Yves Bonnefoy . . .	661
André du Bouchet . . .	662
André Breton . . .	664
Michel Butor . . .	665
Paul Celan . . .	665
René Char . . .	665
Jean Cocteau . . .	667
René Crevel . . .	667
Jacques Dupin . . .	667
Paul Éluard . . .	669
Claude Esteban . . .	669
Jean Genet . . .	669
Jean Grenier . . .	670
Philippe Jaccottet . . .	670
Alain Jouffroy . . .	670
Charles Juliet . . .	670
Roger Laporte . . .	670
Olivier Larronde . . .	670
Léna Leclerq . . .	671

Michel Leiris . . .	671
Gilbert Lély . . .	673
Georges Limbour . . .	673
Jean-Luc Parant . . .	673
Gaëtan Picon . . .	674
Marcelin Pleynet . . .	674
Francis Ponge . . .	674
Jacques Prévert . . .	674
Jean-Paul Sartre . . .	675
Jean Tardieu . . .	675
Tristan Tzara . . .	675
John Edgar Wideman . . .	676
Richard Wilbur . . .	676
Autres dessins d'écrivains par Giacometti . . .	676
Autres livres illustrés . . .	676
2. Études critiques portant sur Giacometti et les écrivains . . .	677
A) <u>Sur Giacometti et plusieurs écrivains</u> . . .	677
B) Sur Giacometti et l'un des écrivains du corpus (par ordre alphabétique) . . .	678
3. Bibliographie générale . . .	685
A) Auteurs du corpus : autres écrits cités (par ordre alphabétique) . . .	685
B) Ouvrages critiques cités sur les auteurs du corpus . . .	691
C) Alberto Giacometti . . .	697
D) Autres ouvrages cités . . .	699
Annexes . . .	704
1. Texte dit par Francis Ponge dans le film de Luc Godevais, À propos de Giacometti, 1970 . . .	704
2. Variantes de <i>Qui n'est pas tourné vers nous</i> d'André du Bouchet . . .	707

Contrat de diffusion

Ce document est diffusé sous le contrat *Creative Commons* « [Paternité – pas d'utilisation commerciale - pas de modification](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.

[Remerciements]

Merci

à Anne de Staël, si *vivante*

à Monsieur le Professeur Jean-Yves Debreuille, mon directeur, pour sa confiance (et parce qu'il vient du Morvan comme Giacometti des Grisons)

à Monsieur le Professeur Michel Jarrety qui a accompagné la naissance de cette aventure en m'aiguillant vers les sols absolus

à Madame et Messieurs les Professeurs Marianne Jakobi, Dominique Carlat, Michel Collot et Patrick Née, pour leur participation au jury de cette thèse

à tous ceux qui m'ont aidé dans mes recherches : Jacques Dupin et Yves Bonnefoy, Bernard Leuilliot pour sa réponse si précise à mes questions au sujet d'Aragon, la Bibliothèque Jacques Doucet, Mary-Lisa Palmer, Albert Dichy, au LERTEC-Passages XX-XXI

à l'atelier de *L'Étrangère* : François Rannou, Victor Martinez

à ma mère, à mon père

à Julien et Isabelle, à Marie Plassart, à Maggy, à Willy et Françoise, à Ronan de Calan,

et surtout, à Tanguy Josse et Clément Layet, pour la vivacité du dialogue : par l'attention avec laquelle ils l'ont relu et par leurs suggestions, ce travail leur doit beaucoup

à Judith, à Arthur, *oh merveille !*

Abréviations utilisées

Louis Aragon

OP V : *L'œuvre poétique (1930-1933)*, t. V, Paris, Livre Club Diderot, 1975.

OP VI : *L'œuvre poétique*, t. VI (1934-1935), Paris, Livre Club Diderot, 1975.

OP VII : *L'œuvre poétique*, t. VII (1936-1937), Paris, Livre Club Diderot, 1975.

OP VIII : *L'œuvre poétique*, t. VIII (1938), Paris, Livre Club Diderot, 1975.

Georges Bataille

OC I : *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, 1970.

OC II : *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 1970.

OC III : *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, 1971.

OC IV : *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Gallimard, 1971.

OC V : *Œuvres complètes*, t. V, Paris, Gallimard, 1973.

OC VI, *Œuvres complètes*, t. VI, Paris, Gallimard, 1973.

OC VIII, *Œuvres complètes*, VIII, Paris, Gallimard, 1976.

OC XI : *Œuvres complètes*, XI, Paris, Gallimard, 1988.

OC XII : *Œuvres complètes*, XII, Paris, Gallimard, 1988.

André Breton et publications surréalistes

OC I : *Œuvres complètes*, t. I, édition établie par Marguerite Bonnet, avec la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.

OC II : *Œuvres complètes*, t. II, édition établie par Marguerite Bonnet, avec la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992.

OC III : *Œuvres complètes*, t. III, édition de Marguerite Bonnet, publiée, pour ce volume, sous la direction d'Étienne-Alain Hubert, avec la collaboration de Philippe Bernier, Marie-Claire Dumas et José Pierre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.

SASDLR : Le Surréalisme au service de la révolution [n°1 (juillet 1930)-n°6 (mai 1933)], Paris, Librairie José Corti, 1930-1933.

Yves Bonnefoy

BO : *Alberto Giacometti. Biographie d'une œuvre*, Paris, Flammarion, 1991.

RR : *Remarques sur le regard*, Paris, Calmann-Lévy, 2002.

André du Bouchet

QPTVN : *Qui n'est pas tourné vers nous*, Paris, Mercure de France, 1972.

Jacques Dupin

TPA : *Textes pour une approche*, Tours, Farrago, 1999.

Jean Genet

AAG : *L'atelier d'Alberto Giacometti, Œuvres Complètes*, t. V, Paris, Gallimard, 1979.

Michel Leiris

PA : *Pierres pour un Alberto Giacometti*, Caen-Paris, L'échoppe, 1991

Francis Ponge

RSAG : « Réflexions sur les statuettes, figures et peintures d'Alberto Giacometti », *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002.

JS : « Joca Seria. Notes sur les sculptures d'Alberto Giacometti », *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002.

OC I : *Œuvres complètes*, t. I, sous la direction de Bernard Beugnot, avec, pour ce volume, la collaboration de Michel Collot, Gérard Farasse, Jean-Marie Gleize, Jacinthe Martel, Robert Mélançon et Bernard Veck, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.

OC II : *Œuvres complètes*, t. II, sous la direction de Bernard Beugnot, avec, pour ce volume, la collaboration de Gérard Farasse, Jean-Marie Gleize, Jacinthe Martel, Robert Mélançon, Philippe Met et Bernard Veck, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002.

Introduction

Cézanne ne pouvait s'empêcher de trouver l'art difficile ; Giacometti l'aurait trouvé facile s'il n'avait vu comment le rendre difficile. Son art est autoréférentiel, c'est une critique de l'art, une mise à nu de certains paradoxes de l'art, une analyse du processus qui fait qu'une œuvre d'art est achevée, une mise en cause de la validité du type d'art que l'on reconnaît dans l'iconographie de ses peintures. David Sylvester¹

Bien après la mort d'Alberto Giacometti, Antoine Bourseiller demande à Jean Genet :

A.B. – C'est un des hommes que vous avez le plus admirés, vous m'avez dit ?

G. – Le seul [...]. A. B. – Est-ce que vous pouvez parler de [lui] ? G. – Oui, parce que j'ai encore dans les fesses la paille de la chaise de cuisine sur laquelle il m'a fait asseoir pendant quarante et quelques jours pour faire mon portrait.²

Le point de départ de notre sujet, peut-être faut-il le situer là. Chez Giacometti il y a sans doute tout ce qui aura en ce même siècle lié d'autres écrivains à d'autres peintres, mais il y a aussi la paille d'une chaise de cuisine, cette paille indisciplinée qui empêche de s'asseoir confortablement.

Tout nous paraît alors l'émanation d'un rapport, et la notion d'influence ne sera pas retenue comme décisive. Avant de pouvoir envisager une quelconque influence, on butte sur une activité dans laquelle artistes et écrivains se trouvent engagés en commun, et c'est cette activité que vise en premier lieu cette thèse. Choissant d'examiner le rapport entre Giacometti et les écrivains « par voltes et faces d'ateliers », nous n'avons pas voulu fixer notre attention seulement sur des textes d'écrivains perçus comme l'émanation d'un regard. Il nous a semblé que le sens même de cette œuvre nous imposait de nous situer dans un dialogue constant et loin d'être à sens unique. Ce dialogue impose de se situer dans un incessant mouvement de va-et-vient en portant attention, autant qu'à ce que les écrivains retiennent de cette œuvre, à ce qui de l'écriture fait retour vers elle. S'il y a en effet, comme le travail de Giacometti engage à le penser, une approche du réel dont l'œuvre d'art – sculpture, peinture, dessin, écriture – n'est que le moyen, alors la question de l'influence passe au second plan, et nous comprenons que le centre de notre sujet n'est ni l'œuvre de Giacometti ni les textes des écrivains, mais le vide entre eux.

Par ce parti-pris méthodologique, cette thèse se distingue de la thèse la plus poussée à ce jour sur le sujet, celle du canadien André Lamarre³. Elle fait suite à une première thèse américaine, celle de Carl Gerald Moravec, *La Présence d'Alberto Giacometti dans la littérature française contemporaine*, qui date de 1973. L'auteur retient douze écrivains – Tardieu, Breton, Char, Leiris, Bonnefoy, du Bouchet, Dupin, Beauvoir, Genet, Sartre, Ponge,

¹ David Sylvester, *En regardant Giacometti, traduit de l'anglais par Jean Frémon, Marseille, André Dimanche, 2001, p. 134 et p. 24.*

² Jean Genet, « Entretien avec Antoine Bourseiller », *L'Ennemi déclaré, Paris, Gallimard, 1991, p. 219-220.*

³ André Lamarre, *Giacometti est un texte : microlectures de l'écrit d'art*, thèse de doctorat, Université de Montréal, Univ. Microfilms International, Ann Arbor (Mi.), 1993 (INHA, cote MF 1020).

Picon – et consacre à chacun d’eux un chapitre⁴. La méthode d’André Lamarre n’est pas différente, il centre également chacun des ses chapitres sur un auteur en particulier, retenant pour sa part Cocteau, Leiris, Breton, Aragon, Beauvoir, Sartre, Ponge et Genet. Son étude en revanche, bien plus riche d’analyses pertinentes, retient davantage l’attention. Cette thèse nous a servi de point de départ, et nous n’hésiterons pas à y renvoyer lorsque l’auteur nous semblera avoir dit l’essentiel sur un point. Mais l’objet d’André Lamarre dans cette thèse est l’« écrit d’art » comme genre. Il étudie chaque texte rencontré du point de vue formel comme une variation de ce genre dont il cherche à approfondir la théorisation. Dans cette perspective, il s’interroge à chaque fois sur le degré d’appropriation de Giacometti par tel ou tel écrivain, pour l’enfermer dans un texte. Cette manière d’aborder le sujet peut être éclairante, notamment lorsqu’il s’agit de montrer la récupération de l’œuvre de Giacometti par telle ou telle idéologie ou pensée, mais elle nous paraît s’éloigner du plus vif du rapport entre Giacometti et les écrivains. Renvoyant chaque texte à sa clôture, cette restriction du sujet à des questions formelles s’expose à perdre le caractère dynamique du questionnement dans lequel Alberto Giacometti s’insère.

Certes, chaque recherche est avant tout solitaire, mais l’étude des rapports entre Giacometti et les écrivains montre que certaines avancées dans le domaine de la sculpture peuvent produire des défigements dont bénéficie la littérature, qui à son tour peut aider l’artiste à porter plus loin son questionnement. Il nous semble alors que s’en tenir strictement aux textes, analysés comme des ensembles clos et des rapports exclusifs serait aussi absurde que, pour Giacometti, s’en tenir aux traits du modèle, à une ressemblance superficielle : peut-être le plus sûr moyen de manquer la profondeur de ce sujet. Elle se découvre sur un vide, sur l’interstice qui sépare les œuvres de Giacometti – ou Giacometti à l’œuvre dans l’atelier – des écrivains, un interstice occupé par intermittence par les objets du réel fuyant. Un tel sujet impose de tenir l’écartement de deux poursuites simultanées du réel qui par instant se superposent, un écrivain prenant pour objet des œuvres de Giacometti ou Giacometti dessinant à partir d’un texte – et même parfois, superposition redoublée, d’un texte qui prend pour objet ses œuvres de la même manière qu’il lui arrive de peindre l’atelier occupé par sculptures, peintures et dessins – et par instant se dissocient, dans le travail d’après modèle ou un poème qui cherche à saisir la réalité. C’est dire que la question d’une influence de tel ou tel écrivain sur Giacometti ou de Giacometti sur la littérature est moins notre souci que cette volonté de retenir un peu d’une oscillation incessante que Jacques Dupin nomme la « combinatoire du fond » dans un entretien où il évoque cette question :

Des influences ? Mais je les revendique, je voudrais les accueillir dans les strates les plus profondes des gisements qui me sont ouverts. Il ne s’agit pas de conserver, "d’assumer l’héritage", il y a pour cela des traités de littérature, des ouvrages d’érudition, des bibliothèques bondées. Il serait plus adéquat pour évoquer ce qui se passe en réalité de parler d’imprégnation, d’immersion, de greffes et de branchements, de décantation, de cristallisation, de fusion, et de toutes les éventualités d’une combinatoire du fond⁵.

Une délimitation possible de ce sujet eût été de se restreindre à envisager la question de « Giacometti et les poètes », et de compléter ainsi la thèse d’André Lamarre qui, justifiant son propre choix dans l’ensemble des textes sur Giacometti, note qu’il laisse ouverte à côté de son travail la possibilité d’un tel sujet. Sa thèse ne parle pas de René Char ni des poètes

⁴ De cette thèse, nous avons seulement lu un chapitre, envoyé par l’auteur à André du Bouchet en 1971, et que nous a communiqué Anne de Staël. De ce chapitre, il y a malheureusement bien peu à retenir.

⁵ « Entretien avec Jacques Dupin, *Prétexte*, n°9, printemps 1996, p. 44.

de *L'Éphémère*. Néanmoins, notre souci d'approcher une « combinatoire du fond » nous a incité à l'abandon de cette autre possibilité qui nous semblait contradictoire avec la volonté de saisir un rapport global. Circonscrire un espace nommé « poésie » dans l'ensemble des mots suscités par cette œuvre eût été retomber dans l'écueil des classifications génériques d'une manière qui nous semble en contradiction avec la démarche d'Alberto Giacometti, et manquer l'intérêt « poétique » au sens large de son œuvre, c'est-à-dire la confrontation à un « faire ».

Le seul choix qu'il nous a paru légitime d'opérer dans la masse des écrits sur cet artiste depuis les premiers mots de Jean Cocteau et Michel Leiris en 1929 jusqu'aux plus récents textes de Jacques Dupin et Yves Bonnefoy est alors lié à cette idée de l'art et de la littérature comme *activité*. Nous n'avons retenu que les auteurs qui ont connu Giacometti, l'ont vu à l'œuvre, sont entrés dans l'espace de l'atelier, ont eu avec lui les conversations dont Jacques Dupin et Michel Leiris donnent une idée⁶, ceux pour lesquels il existe un échange entre un de leurs textes et une œuvre de Giacometti. Quelques mois après la mort de Giacometti, Michel Leiris note dans son journal :

Sentiment d'avoir peut-être encore des « amis » mais plus de « compagnons » (= camarades de travail ou, à tout le moins, camarades dont l'idée qu'ils sont au travail encourage). Vide énorme creusé, à cet égard, par Giacometti. Peut-être parce que Bataille disparu, il était le dernier⁷.

L'essentiel est dit ici pour nous. Les écrivains retenus sont en premier lieu ceux à qui l'idée que Giacometti mène sa poursuite impossible dans son atelier permet des avancées dans leur propre travail. De ce travail, ils éprouvent les retombées de manière palpable, pour à leur tour effectuer des percées qui d'une certaine manière font retour vers Giacometti.

Si nous avons intégré à notre bibliographie tous les écrits sur Giacometti, et même ceux d'écrivains plus jeunes, qui n'ont pas connu Giacometti, nous nous en sommes donc tenus à l'étude de ceux pour lesquels il existe un double regard : regard de Giacometti vers l'œuvre ou le visage d'un écrivain, regard de l'écrivain vers Giacometti. Nous n'étudierons donc pas les textes de Jean Grenier, Roger Laporte, Claude Esteban, Marcelin Pleyne, Tahar Ben Jelloun, Philippe Jaccottet et d'autres encore, auxquels Giacometti n'a pas répondu, de même que nous n'interrogerons pas le rapport de Giacometti avec Tristan Tzara, Samuel Beckett ou encore Gilbert Lély, dont il a illustré des livres – ou, pour Beckett, participé au décor d'une de ses pièces de théâtre – mais qui n'ont pas écrit sur lui. Envisager les écrits de ceux qui n'ont connu que l'œuvre « achevée » de Giacometti, comme par exemple le romancier américain John Edgar Wideman, serait un sujet très différent de celui que nous traitons. Le flot, en outre, des textes d'importance majeure – mis à part, bien sûr, ceux des écrivains qui ont connu Giacometti, mais écrivent sur lui après sa mort – semble s'être tari pour l'instant, peut-être du fait de l'importance de cette « activité » que nous visons.

⁶ Voir « Giacometti oral et écrit » de Michel Leiris et « Une écriture sans fin » de Jacques Dupin, textes qui préfacent les écrits d'Alberto Giacometti recueillis dans *Écrits*, préparés par Mary Lisa Palmer et François Chaussende, Paris, Hermann, 1990. Les *Écrits* ont été republiés en 2007 dans une édition revue et corrigée. Dans « De l'autre côté de la toile » [Télérama hors série n° 148 H, 2007, p. 23], Jacques Dupin, qui a travaillé avec Michel Leiris à la première édition et préfacé le texte avec lui, écrit : « Aujourd'hui, dix-sept ans plus tard, [Hermann] annonce l'abandon du livre et son remplacement par une nouvelle édition, amputée des deux textes de préface. La décision a été imposée par la Fondation Alberto et Annette Giacometti créée de fraîche date et sa directrice nouvellement promue. Le nouveau livre ne manquera pas de nous réserver des surprises et je suis impatient de lire le texte qui aura chassé le nom de Michel Leiris et le mien ». Nous faisons le choix de citer dans cette thèse l'édition de 1990. Dans le cas contraire, nous le préciserons.

⁷ ***Michel Leiris, Journal 1922-1989 [22 août 1966], édition établie, présentée et annotée par Jean Jamin, Paris, Gallimard, 1992, p. 613.***

Nous évoquerons malgré tout les quelques lignes écrites par Jean Cocteau sur Giacometti et l'illustration d'un livre de René Crevel en 1933, car il est difficile d'exclure le premier regard⁸ d'un écrivain sur Giacometti autant que le premier geste de Giacometti vers une œuvre écrite. Nous avons choisi d'interroger également le rapport entre Alberto Giacometti et Georges Bataille, qui n'a pas écrit sur lui, étant donnée l'importance que nous a semblé revêtir la revue *Documents* autant pour Alberto Giacometti que pour un grand nombre d'écrivains. Les critères choisis pour établir notre corpus auraient également dû nous pousser à exclure Francis Ponge et Yves Bonnefoy, qui sont des cas-limites. Mais la volonté manifestée par Giacometti juste avant sa mort d'illustrer « Joca Seria » du premier et les souvenirs de conversations du second avec Giacometti, sa présence à son enterrement et sa participation à la revue *L'Éphémère* – qui d'une certaine manière prolonge l'*activité*, au sens volcanique, de Giacometti – nous ont paru des raisons de ne pas le faire. Mais surtout ce dernier poète, tout comme Ponge, est au plus haut point conscient de ce qui nous semble devoir être interrogé dans cette thèse, c'est-à-dire la particulière capacité d'Alberto Giacometti à susciter des « éclaircissements réciproques » qui redonnent tout son sens au « ut » de l'expression *ut pictura poesis* :

[...] ce que je puis remarquer, du point de vue de qui cherchait après-guerre des connivences, des points d'appui, c'est que Giacometti aura fait beaucoup pour rénover cette grande alliance, fructueuse par éclaircissements réciproques, l'*ut pictura poesis* comme d'autres siècles l'avaient connue, et presque toujours pour leur bien. Tout immédiatement, en effet, l'auteur de *L'Objet invisible* accédait à ce qui donne son sens et sa plénitude à ce « ut » par lequel, et ce ne peut être qu'en profondeur, la parole des mots et celle des signes plastiques ont chance de communiquer, les yeux ouverts sur bien plus que de l'objet⁹.

Au nombre des écrivains dont les mots nous ont semblé communiquer avec les « signes plastiques » de Giacometti, nous retiendrons donc en définitive pour notre parcours : Louis Aragon, Georges Bataille, Simone de Beauvoir, Yves Bonnefoy, André du Bouchet, André Breton, René Char, Jean Cocteau, René Crevel, Jacques Dupin, Jean Genet, Michel Leiris, Francis Ponge, Jean-Paul Sartre et Jean Tardieu. Quinze écrivains, pour une période de soixante-dix-huit années, puisque les premiers mots de Michel Leiris sont écrits en 1929 et les plus récents textes de Jacques Dupin et Yves Bonnefoy datent de 2007.

C'est une fois ce choix établi, néanmoins, que les difficultés commencent, car quel rapport entre telle illustration pour un livre de René Crevel en 1933 et un essai d'Yves Bonnefoy dans les années 1990 ? Quel sens peut-il y avoir à grouper des hommes très différents, ayant connu des états très différents de l'œuvre, sous prétexte qu'à un moment ils auront cru opportun de prolonger leur regard par un texte ? Breton ne parle pratiquement que d'une sculpture en cours, Bonnefoy parle rétrospectivement de l'intégralité de l'œuvre. Comment concilier des perspectives si dissemblables ? L'un ne parle que des sculptures alors que l'autre s'intéresse au dessin, l'un s'interroge sur les œuvres à venir, l'autre se voit confronté à la mort du sculpteur, comment avoir prise sur une matière aussi mouvante ? Comment organiser notre réflexion sans écraser ces particularités ? Mais il y a une difficulté encore plus grande. Lorsque Giacometti entreprend un portrait, par exemple celui de Jean Genet, il laisse à la porte les visiteurs importuns pour rester seul avec le modèle et établir en sollicitant sa participation active une relation dont l'intensité est décisive pour ce qu'il

⁸ Avec celui de Michel Leiris.

⁹ Yves Bonnefoy, « Le Siècle où la parole a été victime », *Yves Bonnefoy et l'Europe du XXe siècle*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2003, p. 489.

tente. Vouloir entreprendre une réflexion globale sur Alberto Giacometti et les écrivains, c'est se heurter à l'intensité de rapports particuliers, des amitiés qu'il est difficile et contraire au sens de son œuvre d'entreprendre de morceler. Pourtant nous ne pouvions nous contenter non plus de la solution adoptée par les autres thèses sur Giacometti et les écrivains, qui consiste à juxtaposer des « microlectures »¹⁰ centrées tour à tour sur un auteur en particulier. Un tel procédé condamne à des répétitions qui, elles, ne sont pas contraires au sens de l'œuvre, mais n'en sont pas moins susceptibles de décourager le lecteur. En outre, il conduit à manquer également les nombreuses passerelles qui se font jour d'un texte à l'autre à mesure que ceux-ci deviennent plus nombreux. Le premier texte de Jean-Paul Sartre par exemple, écrit en 1948, résonne dans tous les textes suivants, et seule une route transversale peut montrer de texte en texte la reprise des mêmes réflexions, le dialogue, les tensions... Tenter de concilier ces deux approches – l'approche par couples et une approche plus synthétique – relève de la quadrature du cercle, ou peut-être, fatalité propre à Giacometti, du « casse-tête ». C'est la difficulté majeure de ce sujet.

Et pourtant, si le nombre d'écrivains ayant écrit sur Giacometti est impressionnant, nous n'en avons pas moins rencontré au fur et à mesure de la progression de nos recherches une grande cohérence, ce qui ne doit pas surprendre. L'amitié, l'intérêt porté à une œuvre, dessinent forcément des espaces communs, même si cela n'exclut pas les rivalités au sein de cet espace. Une grande partie du rapport entre Alberto Giacometti et les écrivains pourrait ainsi se résumer à ces quatre noms, qui dessinent quatre pôles (pour un seul d'entre eux, aucun nom propre ne se détache nettement des autres) : Georges Bataille, André Breton, Jean-Paul Sartre et *L'Éphémère*.

Le premier ensemble auquel nous confrontent les œuvres de Giacometti en rapport avec des textes d'écrivains est celui du monde surréaliste au sens large, c'est-à-dire un espace polarisé par le surréalisme. Les figures principales en sont André Breton et son double négatif, celui qui attire les « dissidents » du surréalisme, Georges Bataille. Autour de Georges Bataille se rassemblent dans la revue *Documents* plusieurs écrivains liés à Giacometti. Le premier, Michel Leiris, inaugure dès l'époque de cette revue une série régulière de textes qui se poursuit même après la mort du sculpteur. Parmi les autres, il s'en trouve deux qui écriront plus tard : Georges Limbour et Jacques Prévert¹¹. Bataille deviendra également l'ami de Patrick Waldberg, qui l'accompagne dans l'aventure d'*Acéphale* et écrira sur Giacometti après-guerre. Il sera lié à Gilbert Lély, admirateur de Sade – ami également de René Char qui se rapproche de Georges Bataille après-guerre – dont Giacometti illustrera la *Folie Tristan*. Pendant la Seconde Guerre mondiale, il rencontre Maurice Blanchot dont les affinités sont grandes avec l'œuvre de Giacometti. Blanchot évoque cette œuvre dans une note de lecture consacrée à la monographie de Jacques Dupin au moment de sa parution.

Pour ce qui est du groupe surréaliste orthodoxe, la relation avec André Breton est décisive, avec un texte crucial : *Équation de l'objet trouvé*. Mais Giacometti au sein du groupe rencontre beaucoup d'écrivains et d'artistes qui resteront ses amis même lorsqu'il ne sera plus surréaliste. Dans les années 1930, il participe avec eux aux réunions du groupe, s'investit dans la revue *Le Surréalisme au service de la révolution*, et grave un frontispice pour un livre de René Crevel. Après 1935, il fait encore le portrait d'Éluard et grave d'autres frontispices pour des recueils de Tristan Tzara. En 1965, à la veille de sa mort, Giacometti illustre enfin *Les Beaux quartiers* d'Aragon et *Retour amont* de René Char, qui sont parmi

¹⁰ Terme employé par André Lamarre.

¹¹ À l'occasion de sa mort.

les plus importants de ses livres de dialogue, preuves d'un lien durable avec ces amis rencontrés au sein du groupe surréaliste, et qui s'en sont éloignés comme lui.

Un deuxième grand ensemble gravite autour de la figure de Jean-Paul Sartre, rencontré par Giacometti, comme Simone de Beauvoir, avant son départ pour Genève en 1941. Sartre écrit dans ces années trois textes qui pèseront d'un poids similaire sur la renommée des œuvres visées, celles de Francis Ponge, Alberto Giacometti et Jean Genet. Un lien complexe les lie dès lors les uns aux autres, où se déploie l'ambiguïté de leurs rapports avec Sartre.

Les surréalistes sont pour la plupart les aînés de Giacometti, Sartre est de sa génération, un dernier grand ensemble se dessine enfin avec des écrivains de la génération suivante, ceux qui viennent à l'écriture dans les années 1950. Ces écrivains ont donné une existence visible aux préoccupations communes qui les liaient avec le travail de Giacometti en lui consacrant le premier numéro de la revue qu'ils créent ensemble : *L'Éphémère*. André du Bouchet, Yves Bonnefoy et Gaëtan Picon écrivent à cette occasion un texte sur Giacometti. Jacques Dupin et André du Bouchet ont déjà écrit sur lui, et, comme Yves Bonnefoy, lui consacreront d'autres textes par la suite.

Ces trois ensembles n'ont rien d'hermétique, au contraire, il y a une grande porosité entre ces différentes constellations, qu'incarne la figure de Michel Leiris. Ancien surréaliste, l'écrivain devient l'ami le plus proche de Bataille pour écrire au sein de la revue *Documents* le premier article sur l'œuvre de Giacometti. Au cours de la seconde guerre mondiale, il se rapproche de Sartre et Beauvoir, que Giacometti songe dès 1940 à lui présenter¹². Il entre alors en 1945 au comité de rédaction des *Temps modernes*. Il se rapproche enfin des écrivains de *L'Éphémère* pour entrer également au comité de rédaction de cette revue – qui publie par ailleurs des textes de Georges Bataille et de Francis Ponge – devenant très proche de Jacques Dupin avec lequel il participe au travail d'édition des *Écrits* d'Alberto Giacometti parus en 1990. Au cours de toute cette période, Michel Leiris écrit régulièrement sur Giacometti. Jacques Dupin et André du Bouchet sont également liés à René Char et Francis Ponge. Quant à Yves Bonnefoy, il a brièvement fait partie du groupe surréaliste reformé après la guerre pour le quitter en 1947.

Derrière la diversité des noms, il y a donc bien des convergences que cette thèse devra s'appliquer à dégager. Le point de convergence majeur se trouve pour nous dans ce fameux « retour au réel » de certains écrivains d'après-guerre dont Giacometti est la figure emblématique. Plus exactement, cette thèse n'a d'autre but que de tenter d'apporter des éléments de réponse à la question : qu'est-il possible, dans des « signes plastiques » ou dans des œuvres de langage, de retenir du réel ? Mais comme cette question est le lieu d'une *activité* elle devient : que se passe-t-il lors de l'acte par lequel un artiste qui a l'intention de copier ce qu'il voit se livre à la transposition du réel en art ? Que se passe-t-il lorsqu'un écrivain qui assiste à cette transposition tente d'en retenir quelque chose par le moyen des signes du langage ? Que se passe-t-il enfin lorsqu'il retourne à une approche directe du réel après s'être confronté à une telle expérience ? Giacometti dit ce qui nous semble l'essentiel lorsqu'il déclare à Georges Charbonnier : « Si l'on veut, entre l'écriture et la peinture, il n'y a pas un gouffre. Les signes de l'écriture ne sont les signes que de ce qu'ils ne sont pas. En peinture, c'est la même chose »¹³. Seul peut affirmer cela un artiste qui fait tendre son art vers autre chose que cet art, à contre-courant de son époque, et il rencontre

¹² Voir Michel Leiris, *ibid.*, pp. 370-371.

¹³ Alberto Giacometti, « Entretien avec Georges Charbonnier », *Écrits, op. cit.*, p. 249.

après-guerre des écrivains, des philosophes, des poètes qui gardent cette préoccupation de ne pas enfermer le langage en lui-même.

Nous avons travaillé sur les textes publiés et tenté de rassembler tous les moments du dialogue de Giacometti avec les écrivains pour établir une bibliographie la plus exhaustive de ce dialogue, au moins pour les écrivains qui ont vu Giacometti à l'œuvre. On trouvera également dans la bibliographie un relevé systématique de tout ce qui a été publié dans le domaine critique sur Giacometti et les écrivains. Mais nous avons également, dès que nous l'avons pu, tenté de rassembler d'autres documents qui nous semblaient susceptibles d'éclairer le rapport de Giacometti avec les écrivains du corpus. La correspondance entre Alberto Giacometti et André Breton conservée à la bibliothèque Jacques Doucet nous a révélé tout un pan insoupçonné de cette relation trop souvent réduite à la déclaration lapidaire de Breton : « On sait ce que c'est qu'une tête ». Notre choix de commencer cette thèse par l'étude du moment de *Documents* et par l'analyse en détails de la période surréaliste nous permet en effet de contester l'idée, déjà largement remise en cause par la critique¹⁴, d'une œuvre scindée en deux « époques » inconciliables, celle du surréalisme et celle du « retour au réel ». Il permet également de mieux saisir l'articulation entre le surréalisme et l'œuvre de poètes qui écrivent en rupture avec lui pour repenser la question de l'image en littérature à partir des problèmes de création affrontés par Giacometti.

Cette question de l'image, nous la reprenons à partir de deux notions qui guident notre lecture d'un bout à l'autre de ce parcours : celle de « ressemblance » et celle d'« objet », dans la polysémie que confère à ces termes l'œuvre de Giacometti. La « ressemblance » que recherche Giacometti, nous le verrons, n'a rien à voir avec la ressemblance « trait pour trait »¹⁵, elle ne se laissera approcher que dans l'âpreté d'une lutte qui rend trait pour trait à son objet comme les écrivains à leur tour rendent coup pour coup à son œuvre.

D'autres lettres à Breton, retrouvées dans le dossier « l'affaire Aragon » au département des manuscrits de la BNF éclairent cette période charnière des années 1932-34. Enfin, il nous semble qu'en donnant toute sa place à la pratique de l'illustration par Giacometti nous avons pu ouvrir de nouvelles perspectives sur sa relation avec Aragon, Leiris ou Char. Le recueil d'André du Bouchet, *Qui n'est pas tourné vers nous*, encore très peu étudié par la critique, s'est éclairé pour nous grâce à l'accès à la partie immergée de cette œuvre, permis par Anne de Staël, épouse du poète. Cette thèse donnera un aperçu de l'immense ensemble des pages de carnet, manuscrits et tapuscrits préparatoires qui donne de nouveaux éléments sur cette œuvre majeure du dialogue entre la poésie et l'art. Enfin, il nous a également été précieux de pouvoir rencontrer deux écrivains de notre corpus, Jacques Dupin et Yves Bonnefoy, qui ont accepté de répondre à nos questions.

Pour aucun des quinze auteurs de ce corpus n'avait été tentée une lecture qui tienne à la fois compte de l'ensemble des textes écrits par eux sur Giacometti, mais également des autres aspects de cette relation : portraits peints ou dessinés, livres en commun... Cette tentative pour parcourir l'ensemble de l'espace qui va et vient d'un écrivain à Giacometti et inversement n'est pas un but en soi, elle nous apparaissait comme le meilleur moyen d'approcher notre véritable objet, qui est le point où le réel se retourne en langage. Nous

¹⁴ Voir Yves Bonnefoy, « Giacometti : le problème des deux époques », *Le Nuage rouge. Dessin, couleur et lumière*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999, pp. 475-489.

¹⁵ Les mots du titre de cette thèse reviennent dans plusieurs recueils de Jacques Dupin avant de servir de titre à l'un d'eux [*Trait pour trait, Dehors, Le Corps clairvoyant, 1963-1982*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1999], mais nous les avons également trouvés dans les brouillons du livre d'André du Bouchet consacré à Giacometti : *Qui n'est pas tourné vers nous*, Paris, Mercure de France, 1972.

avons, tout en partant avant tout des textes, envisagé pour chaque ensemble l'état de la critique. Pour *Documents*, ce sont les travaux de Georges Didi-Huberman qui nous ont été le plus utiles, mais également, comme pour la période surréaliste, ceux de l'un des auteurs de notre corpus : Yves Bonnefoy. Cette œuvre dont nous avons souligné le point de vue rétrospectif possède en effet la particularité de s'écrire en dialogue avec d'autres regards d'écrivains sur Giacometti. L'œuvre d'Alberto Giacometti apparaît comme l'occasion pour Yves Bonnefoy de faire le point sur sa relation avec la pensée de Georges Bataille comme avec celle d'André Breton et cette multiplication de points de vue sera particulièrement importante pour nous.

L'œuvre de la maturité rencontre les travaux de la phénoménologie, et nous confronte aux textes de Sartre et de Merleau-Ponty. L'œuvre de ce dernier nous a paru particulièrement importante pour envisager ce rapport entre réel et langage qui devient de plus en plus précisément l'objet de ses derniers travaux, à partir de l'art et de la poésie. L'œuvre d'André du Bouchet a fait l'objet récemment de deux importantes thèses¹⁶ dans cette perspective, et nous nous sommes engagés dans cette voie qui nous semble féconde, et sûrement celle qui nous intéresse le plus, en pensant que le point d'appui sur l'art que nous fournit notre sujet pourrait apporter des éléments nouveaux.

Les œuvres les plus étudiées par la critique en lien avec le travail de Giacometti sont celles de Francis Ponge et des poètes de *L'Éphémère*, qui ont suscité d'importantes études, notamment à l'étranger. Renée Riese Hubert, Robert W. Greene, Richard Stamelman ou encore Shirley Ann Jordan se sont particulièrement intéressés à l'impact de l'œuvre de Giacometti sur la poésie française. L'étude de Renée Riese Hubert, l'une des premières à tenter une lecture synthétique, reste superficielle. Celle de Robert W. Greene fait de l'interprétation de l'œuvre de Giacometti par Ponge et Marcelin Pleyne d'un côté, et par les poètes de *L'Éphémère* de l'autre le point de partage entre les deux courants divergents de la poésie moderne française : d'un côté le groupe *Tel Quel*, lié au structuralisme, de l'autre le groupe de *L'Éphémère*, pour qui la poésie possède un statut privilégié non comme langage, mais comme « un moyen d'accéder par-delà le langage à une réalité inexprimable »¹⁷. C'est un tel point de vue qu'adopte Shirley Ann Jordan dans une étude qui voit dans le texte de Francis Ponge une critique matérialiste de l'œuvre d'Alberto Giacometti¹⁸. Il nous semble que la réalité est plus complexe et qu'une œuvre comme celle d'André du Bouchet par exemple, très lié à Francis Ponge, ne vise le point où le langage peut tendre vers autre chose que lui-même qu'à travers un travail sur la matérialité du langage. Ces lectures nous semblent en outre s'appuyer sur une interprétation contestable de l'œuvre d'Alberto Giacometti. Richard Stamelman¹⁹ donne des éléments importants sur la question du « défaire » chez les poètes de *L'Éphémère*, en lien avec sa place dans le travail de

¹⁶ Elke de Rijcke, « L'expérience littéraire dans l'œuvre d'André du Bouchet. Matérialité, matière et immédiation du langage », Katholieke Universiteit Leuven, 2002 et Victor Martinez, *Aux sources du dehors : poésie, pensée, perception, dans l'œuvre d'André du Bouchet*, thèse de doctorat sous la direction de Michel Collot, Université Sorbonne Nouvelle Paris III, 2008. Ces deux thèses reviennent particulièrement sur la question de « l'implication chiasmique » entre le langage et le réel telle qu'elle apparaît dans le dernier chapitre du *Visible et de l'invisible* [Paris, Gallimard, 1964] de Merleau-Ponty, « L'Entrelacs – le chiasme ». Sur cette question centrale, voir E. de Rijcke, *ibid.*, pp. 228-233.

¹⁷ Robert W. Greene, *Six French Poets of our Time : a Critical Historical Study* [Pierre Reverdy, Francis Ponge, René Char, André du Bouchet, Jacques Dupin, Marcelin Pleyne], Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1979, p. 12

¹⁸ Shirley Ann Jordan, *The Art Criticism of Francis Ponge*, London, Modern Humanities Research Association, 1994.

¹⁹ Richard Stamelman « The Syntax of the Ephemeral », *Dalhousie French Review*, vol. 2, 1980, pp. 101-117; « The Art of the Void : Alberto Giacometti and the Poets of *L'Éphémère* », *L'Esprit Créateur*, vol. 12, n° 4, 1982, pp. 15-25.

Giacometti, et a le mérite de s'appuyer sur des lectures précises de textes. Pourtant, à partir de la question centrale du vide, ce sont la fragilité et l'effacement de l'être que sa lecture met en avant, alors que ce qui nous paraît pour notre part devoir être retenu de l'œuvre d'Alberto Giacometti, c'est cette force hors du commun que lui-même désignait comme un « noyau de violence ».

Sur l'œuvre de Giacometti elle-même, nous avons également parcouru l'ensemble de la critique, mais notre réflexion doit beaucoup à un livre en particulier, celui de David Sylvester²⁰. Aucune lecture prenant en compte l'ensemble des textes d'Yves Bonnefoy sur Alberto Giacometti depuis le texte de 1967 jusqu'aux récentes *Remarques sur le regard* en passant par la monographie n'a été tentée jusqu'à présent et c'est à une telle synthèse de la pensée d'Yves Bonnefoy sur Alberto Giacometti que nous nous essayons ici. Sur la question de l'image dans l'œuvre de cet auteur, les travaux de Patrick Née ont beaucoup apporté à notre réflexion. L'œuvre de Jacques Dupin a été davantage mise en rapport par la critique avec ses écrits sur Giacometti, mais là encore sans repartir du texte pour *Cahiers d'art* en 1954 jusqu'aux récents *Éclats d'un portrait*. Enfin, *Qui n'est pas tourné vers nous* d'André du Bouchet n'a pas fait non plus l'objet d'une saisie globale. Nous n'avons pas pu mener cette saisie à son terme, mais avons essayé pour un texte au moins, le premier, de suivre pas à pas la progression du poète dans son rapport vivant avec les dessins d'Alberto Giacometti. D'importantes études ont également paru en France sur *L'Éphémère*. La thèse d'Alain Mascarou notamment apporte beaucoup d'éléments importants sur le rapport de ces poètes à Giacometti. Pour André du Bouchet, l'étude la plus importante est l'article de Michel Collot dans *L'Ire des vents*²¹. Les récents numéros de la revue *L'Étrangère* dirigés par François Rannou ainsi que le numéro d'*Écritures contemporaines* « André du Bouchet et ses autres » nous semblent le signe d'un renouvellement dans l'attention que la critique porte à cet auteur. Dans ce numéro, Michel Collot fait paraître un article décisif pour nous. Non seulement Michel Collot y aborde la « langue peinture » d'André du Bouchet en se confrontant précisément au texte, mais il élargit le point de vue en établissant la place de Giacometti dans la littérature d'après-guerre à partir de cette idée centrale que les poètes « très différents les uns des autres » qui se sont intéressés à lui ont en commun « un désir éperdu de rejoindre le réel en même temps qu'une conscience aiguë de son inaccessibilité ». C'est la question centrale du langage que pointe cet article, celle de « la distance entre mots et choses » qui rencontre chez Giacometti la « différence irréductible »²² entre l'artiste et l'objet qu'il veut atteindre. De manière plus large, c'est tout le travail de Michel Collot à partir de *La Poésie moderne et la structure d'horizon*²³ que nous tentons de prolonger ici en prenant appui sur le dialogue entre les écrivains et une œuvre largement autoréférentielle. Autoréférentielle, mais en aucun cas tournée vers elle-même : cette œuvre nous semble en plutôt faire de l'approfondissement d'un défaut – de l'écart entre l'œuvre et ce vers quoi elle tend – le moyen d'un dépassement de ce défaut, d'un retournement de l'échec absolu indissociable de sa tentative en progrès relatifs. Il s'agit avant tout pour Alberto Giacometti dans les dernières années de comprendre « pourquoi ça rate »²⁴, c'est-à-dire d'approfondir la conscience du « pourquoi » de son échec pour entraîner le sursaut qui fait

²⁰ David Sylvester, *En regardant Giacometti*, op. cit.

²¹ Michel Collot, « André du Bouchet et le 'pouvoir du fond' », *L'Ire des vents*, n°6-8, 1983.

²² « 'D'un trait qui figure et qui défigure' : Du Bouchet et Giacometti », *Écritures contemporaines*, n°6, « André du Bouchet et ses autres », textes réunis et présentés par Philippe Met, Lettres Modernes Minard, Paris-Caen, 2003, p. 96.

²³ Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, 1989.

²⁴ Alberto Giacometti, « Entretien avec Pierre Dumayet », *Écrits*, op. cit., p. 284.

que « ça rate » de moins en moins. De même, l'œuvre des écrivains qui se sont intéressés à lui apparaît indissociablement littéraire et métalittéraire. Elle s'appuie sur une critique du langage indispensable pour que ce qui reste – « résidu d'une vision »²⁵ ou d'un vouloir dire qui se perd – reste avec une force de plus en plus grande : jaillisse avec une force qui approche la « force qu'il y a dans une tête »²⁶ vivante pour Giacometti. La perspective choisie pour notre étude nous permet de reprendre ce problème à partir de la revue *Documents* et du surréalisme, pour approcher au plus près ce qui dans l'acte créateur bascule entre une *mimésis* qui prend pour objet le « modèle intérieur » cher à Breton et le retour à la tension entre le langage et un modèle extérieur. *L'Objet invisible* représente ce point de pivot, qui pour cette raison a fasciné autant André Breton qu'Yves Bonnefoy ou André du Bouchet.

Cette question de l'écart entre une volonté de « faire » ou de dire et un objet qui lui échappe sera donc abordée en six grandes parties qui oscilleront de manière forcément insatisfaisante entre notre volonté d'envisager chaque rapport entre Giacometti et un écrivain en particulier dans sa spécificité et la nécessité de dégager de grands axes de réflexion en mettant l'accent sur les préoccupations communes de ces œuvres. Si nous n'avons pas voulu suivre une ligne strictement chronologique, la nécessité de comprendre les textes en relation avec la partie de l'œuvre qu'ils visent fait que de ces six parties on peut tout de même dire malgré plusieurs échappées, que les trois premières prennent pour objet la première « époque » de l'œuvre et les trois dernières la seconde « époque », celle du retour au travail d'après modèle, avec entre les deux le gouffre de la Seconde Guerre mondiale.

La première partie, « La Figure humaine entre forme et informe », étudie la manière dont les reproductions des œuvres de Giacometti qui accompagnent l'article de Leiris s'insèrent dans la revue *Documents*. Elle envisage plus généralement le rapport entre l'œuvre de Giacometti et la pensée de Georges Bataille, dont l'influence s'étend jusqu'à *L'Éphémère*. L'article de Leiris lui-même est analysé dans cette perspective.

Les deux parties suivantes, « Traversée du surréalisme » I et II, interrogent le passage d'Alberto Giacometti au sein du groupe surréaliste à partir des deux figures majeures d'Aragon et de Breton. L'analyse du rapport avec le premier nous permettra de montrer la tension qui existe au sein même du groupe surréaliste entre surréalisme et réalisme au moment où se pose la question de l'engagement politique. C'est l'ambiguïté des notions de « réel » et de « réalisme » qui sera alors abordée. La troisième partie envisage la pensée de l'art d'André Breton à partir de la notion d'« objet » à laquelle la période surréaliste de Giacometti est attachée. Elle tente de dissiper l'idée d'un rejet en bloc de cette pensée par la suite en s'efforçant d'établir le plus précisément possible sur quels points Breton et Giacometti se séparent.

La quatrième partie revient, en croisant les textes d'écrivains et les approches critiques sur l'évolution de la vision d'Alberto Giacometti depuis 1935 et la manière dont sa tentative d'un nettoyage critique du regard rencontre les recherches de la phénoménologie à la même époque. La manière dont Giacometti tente de dégager sa vision de la part de savoir préconçu qu'il a intégrée, pour atteindre ce que Jacques Dupin nomme une « perception purifiée », nous reporte dans une cinquième partie vers les préoccupations des poètes. De la même manière, ceux-ci doivent dégager le langage des significations acquises pour lui restituer sa fraîcheur de parole vivante : les textes de Francis Ponge, Yves Bonnefoy puis André du Bouchet sont étudiés dans ce sens dans trois chapitres séparés.

²⁵ « Entretien avec André Parinaud », *ibid.*, p. 273.

²⁶ Jean Genet, AAG, p. 66.

La dernière partie croise de nouveau différentes approches – textes d'écrivains, textes critiques, témoignages – pour cerner plus précisément ce qui frappe le plus les écrivains chez Giacometti à l'œuvre : sa méthode, la technique du « faire-défaire-refaire »²⁷ qui déplace la notion d'œuvre inachevée vers celle d'« œuvre incessante »²⁸. La part décisive de la destruction dans cette œuvre est alors envisagée, mais en plaçant l'accent sur le point où elle se retourne en force, la force de ce qui a traversé cet acharnement sans être détruit. Nous replacerons alors le rapport à la destruction dans la problématique de l'écart entre sculpture-peinture-dessin ou mots et choses pour en envisager les conséquences en matière de poétique chez plusieurs écrivains.

²⁷ David Sylvester, *ibid.*, p. 129.

²⁸ Jacques Dupin, TPA, p. 18.

La figure humaine entre forme et informe : Giacometti et la revue Documents

Chapitre I Premières neiges : Cocteau

1) Les années de formation d'Alberto Giacometti

Les premières sculptures de Giacometti auxquelles s'intéressent les écrivains sont ses « plaques », dont la fameuse *Tête qui regarde*²⁹ de 1928. Pour mieux comprendre leurs textes il nous faut retracer brièvement l'itinéraire artistique qui mène à ces œuvres.

Le 9 janvier 1922, Alberto Giacometti arrive à Paris où son père lui a conseillé d'aller étudier à l'Académie de la Grande-Chaumière, pour y recevoir l'enseignement d'un élève de Rodin : Antoine Bourdelle. Par ce père, c'est à l'héritage de la peinture moderne, de Cézanne en particulier, qu'il se trouve relié, mais aussi au plein-airisme de l'école munichoise, à l'impressionnisme et à la théorie pointilliste de la couleur étudiés par Giovanni Giacometti lors de son séjour à Paris dans les années 88-91³⁰. Avec Ferdinand Hodler, parrain du frère d'Alberto, Bruno, et lui aussi continuateur de Cézanne, Giovanni Giacometti est l'un des grands peintres suisses de son époque. Par son parrain Cuno Amiet, qui se rendit pour un an à Pont-Aven, c'est en outre à l'héritage de Gauguin qu'Alberto Giacometti peut avoir accès. Fils de peintre, il peint et dessine très tôt. Dès l'âge de quatorze ans, il réalise en sculpture son premier buste, celui de son frère Diego. La grande facilité qui est alors la sienne reste dans son souvenir comme un âge d'or, celui d'une domination irrésistible de son sujet : « J'avais l'impression qu'entre ma vision et la possibilité de faire, il n'y avait aucune difficulté »³¹. Il veut être peintre ou sculpteur. En 1919, son père l'envoie étudier aux Beaux-Arts de Genève. En 1920-21, il part pour l'Italie.

Cette période voit l'apparition de ses premières « difficultés » : « Je dominais ma vision, c'était le paradis et cela a duré jusque vers 18-19 ans où j'ai eu l'impression que je ne savais plus rien faire du tout »³². C'est à Rome, essayant de réaliser le buste d'une de ses premières passions, sa cousine Bianca, que Giacometti connut ses premiers échecs : « J'avais commencé aussi deux bustes, un petit, et, pour la première fois, je ne m'en sortais pas, je me perdais, tout m'échappait, la tête du modèle devant moi devenait comme un nuage, vague et illimité »³³. En Italie, il découvre Tintoret, Giotto, mais aussi les mosaïques, le baroque, la sculpture égyptienne...

²⁹ Voir Yves Bonefof, BO, p. 155, ill. 147.

³⁰ Cf. Reinhold Hohl, *Alberto Giacometti*, Lausanne, Clairefontaine, 1971, p. 12.

³¹ Alberto Giacometti, « Entretien avec Pierre Schneider », *Écrits, op. cit.*, p. 263.

³² « Entretien avec Pierre Schneider », *ibid.*, p. 263.

³³ « Lettre à Pierre Matisse », *ibid.*, p. 38.

À Paris, Giacometti découvre le cubisme, ainsi que les œuvres de Brancusi, Henri Laurens et Lipschitz. Par le filtre des avant-gardes, il accède également à la sculpture primitive, qui marque aussi ses premières œuvres parisiennes. Il visite le musée de l'Homme et les galeries qui exposent l'art africain. Un temps, Giacometti parvient à concilier ces deux directions. Au Salon des Tuileries dont Bourdelle est l'un des vice-présidents, il exposera de 1925 à 1927 une œuvre relevant de l'avant-garde et une œuvre traditionnelle. Entre 1922 et 1930, Giacometti cherche à concilier, par un « retour amont »³⁴, la forme et la réalité vivante. Incapable de réaliser ce qu'il veut devant modèle, il commence à travailler de mémoire : « Comme je voulais tout de même réaliser un peu ce que je voyais, j'ai commencé, en désespoir de cause, à travailler chez moi de mémoire. J'ai tâché de faire le peu que je pouvais sauver de cette catastrophe »³⁵. Il cherche ainsi, par une épuration des formes, la « matrice du visible sous les apparences », et « élabore des formes géométriques marquées d'un côté par les arts primitifs et de l'autre par la leçon des Cubistes et [de Brancusi] »³⁶.

Après plusieurs déménagements, Giacometti s'installe au printemps 1927 rue Hyppolite Maindron, dans l'atelier qu'il ne quittera plus jusqu'à sa mort en 1966. Le travail de mémoire qu'il poursuit le mène peu à peu aux sculptures plates de 1927 qui apparaissent comme ses premières œuvres originales. À Georges Charbonnier, Giacometti relatera de quel travail ces plaques sont l'aboutissement :

Chez moi, je travaillais en m'efforçant de reconstituer par la mémoire seule ce que j'avais senti chez Bourdelle en présence du modèle ; et cela se réduisait à très peu de chose. Ce que réellement je sentais, ça se réduisait à une plaque posée d'une certaine manière dans l'espace, et où il y avait tout juste deux creux, qui étaient si l'on veut le côté vertical et horizontal que l'on trouve dans toute figure³⁷.

On peut suivre la réduction à laquelle se livre Giacometti à travers la série sculptée des « têtes » de son père et de sa mère qui, en 1927, aboutissent aux plaques. Thierry Dufrière insiste sur la dynamisation de l'espace que produit cette bidimensionnalité :

Dans les « plaques », l'espace n'est pas occupé par la sculpture, ce qui est le propre d'une sculpture en volume, mais orienté par lui, la densité de la sculpture lui étant conférée par la masse d'espace qu'elle affronte, à laquelle elle « tient tête », qu'en somme elle concentre en elle et ordonne [...]. L'espace s'inscrit dans les parties concaves et entame l'intégrité de la sculpture ou plutôt substitue une nouvelle unité faite de la sculpture et de son entour à l'unité précédente de la sculpture enfermée dans son volume. La densité de la plaque tient à sa capacité de « faire face » à l'entrée en scène de l'espace extérieur³⁸.

À cette époque Campigli, un ami italien avec lequel Giacometti participe à des expositions collectives, se prépare à exposer à la galerie Jeanne Bucher. Décidé à montrer ses plaques, Giacometti les soumet à Mme Bucher, connue pour son discernement, qui les

³⁴ Voir Thierry Dufrière, *Giacometti, les dimensions de la réalité*, Genève, Éditions d'Art Albert Skira, 1994, p. 20.

³⁵ Alberto Giacometti, *ibid.*, p. 39.

³⁶ Thierry Dufrière, *idem*.

³⁷ Alberto Giacometti, « Entretien avec Georges Charbonnier », *ibid.*, p. 243.

³⁸ Thierry Dufrière, *ibid.*, p. 25.

accepte³⁹. Les deux sculptures, « Tête qui regarde » et « Personnage », sont vendues en moins d'une semaine. La première est achetée par le vicomte Charles de Noaille et sa femme, les plus grands mécènes du monde de l'art durant l'entre-deux guerres. Jean Cocteau est parmi leurs familiers. Bientôt Pierre Loeb, le marchand de tableaux le plus apprécié des Surréalistes, passe un contrat d'un an avec lui. E. Tériade choisit deux de ses œuvres pour l'exposition internationale de sculpture organisée par la galerie Bernheim, et Christian Zervos lui consacre une critique très poussée dans les *Cahiers d'art*, revue la plus représentative de l'art et de l'architecture modernes⁴⁰. Carl Einstein, le plus grand spécialiste du cubisme et de l'art africain, visite son atelier et conseille à la revue *Documents*, à laquelle il collabore, de faire un article sur le sculpteur suisse. Les rencontres se précipitent dans ce monde de l'avant-garde si avide de nouveauté et Giacometti, qui depuis son arrivée à Paris avait peu de relations en dehors de l'Académie, à part quelques compatriotes ou d'autres étrangers exilés, sort brutalement de son isolement.

2) La petite phrase de Cocteau

Peu avant la publication de son livre *Opium* en 1930, Jean Cocteau lui ajoute cette note de bas de pages :

Je connais de Giacometti des sculptures si solides, si légères, qu'on dirait de la neige gardant les empreintes d'un oiseau.⁴¹

André Lamarre, dans son mémoire de doctorat intitulé *Giacometti est un texte*, a produit une analyse particulièrement détaillée de ces quelques lignes, à laquelle nous renvoyons⁴². Il souligne notamment la convergence entre les préoccupations de l'écrivain et celles du sculpteur. L'œuvre de Cocteau, depuis le *Cap de Bonne-Espérance* et l'*Ode à Picasso*, a ses racines dans le cubisme et l'esthétique moderniste dont il cherche à se dégager au moment d'*Opium*. Une connaissance égale de la poésie contemporaine et de l'avant-garde artistique, ainsi que sa fréquentation des mécènes Charles et Marie-Laure de Noailles qui ont acheté « Tête qui regarde » expliquent sa rencontre avec les sculptures plates de Giacometti. L'itinéraire du sculpteur le mène quant à lui de certains essais « touch[ant] au cubisme »⁴³ à l'épuration formelle des plaques. Peut-être Cocteau a-t-il vu également chez la clientèle du décorateur Jean-Michel Franck, qu'il fréquente, ou bien chez Franck lui-même cet albatros en plâtre que Giacometti en 1928-29⁴⁴ a réalisé pour lui ? Il existe aussi un vase à tête d'oiseau de 1935⁴⁵, ce motif semble avoir été récurrent dans ses objets de décoration. La blancheur des plâtres et la simplicité de leur incision peuvent justifier la métaphore de Cocteau.

Opium, sous-titré « Journal d'une désintoxication », est un livre composite, fait essentiellement de notes prises à la clinique, et qui marque le retour de Cocteau à l'écriture

³⁹ Voir James Lord, *Giacometti* [Farrar, Straus & Giroux, New York, 1985], traduit de l'anglais par André Zavriev, Paris, Nil éditions, 1997, p. 109.

⁴⁰ Voir Reinhold Hohl, *ibid.*, p. 247.

⁴¹ **Jean Cocteau, *Opium, journal d'une désintoxication*, Paris, Stock, Delamain & Boutelleau, 1930, p. 221.**

⁴² Voir André Lamarre, *Giacometti est un texte*, *op. cit.*, pp. 60-86.

⁴³ Alberto Giacometti, « Lettre à Pierre Matisse », *op. cit.*, p. 39.

⁴⁴ Voir *Diego Giacometti*, Paris, Les éditions de l'Amateur, Galerie L'Arc en Seine, 2003, pp. 22-23.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 30.

après une période de stérilité. La note sur Giacometti apparaît au terme d'une série de fragments sur les oiseaux qui symbolisent pour Cocteau le geste créateur. Giacometti est celui qui sait « capter et garder les empreintes de l'oiseau dans la matière »⁴⁶. Nous y retrouvons également le thème de la neige, car « l'expérience de la désintoxication correspond à une concentration de l'œuvre autour d'une scène et d'un personnage (Dargelos et sa boule de neige), traduite dans un nœud thématique associant vol et pétrification, neige et marbre »⁴⁷ : « Ce coup de poing de marbre était boule de neige »⁴⁸. Le passage consacré à Giacometti s'inscrit pleinement dans la mythologie personnelle d'un être-oiseau lié au retour à la création, et que contresigne la dissémination du nom même du poète dans cette phrase qui commence par « je » et se termine par « oiseau » : « je COnnais de GiaCOMeTTi [...] ». Aucune tension vers la critique d'art dans ces quelques lignes, elles ne subissent pas le charme de l'homme ni ne mesurent l'envergure d'une entreprise encore dans ses premiers balbutiements. La marque spécifique des textes sur Giacometti est donc absente ici, nous sommes au plus nu du rapport avec l'œuvre d'art : un nœud de préoccupations esthétiques et vitales vient se prendre à une image créée par un autre, se projette sur elle. Cette rencontre purement fortuite semble avoir sa fin en elle-même et s'épuise dans l'acte qui signe son avènement. Aucune attente ne semble se faire jour au-delà de cet instant. Cette phrase reste sans lendemain, fait unique parmi les écrivains ayant connu Giacometti de son vivant et commencé à écrire sur lui. Cocteau semble heurter comme la matérialisation d'un passage déjà écrit de son livre et, sur un décrochage, lui adjoint cette petite phrase. Un dialogue se referme à peine ébauché, peut-être parce que contrairement à la plupart des écrivains qui s'intéresseront à Giacometti, Cocteau fut davantage porté à l'élaboration de mythes personnels, ici l'oiseau, qu'à une attention soutenue au réel immédiat dans son apparence sensible et à la critique du langage qui permettrait de les prendre en charge. Ce texte atypique par sa façon libre et franche d'assumer la pleine subjectivité du regard littéraire sur l'œuvre d'art n'en décèle pas moins chez Giacometti une tension entre des forces contradictoires que le développement de l'œuvre ne démentira pas. Cocteau est fasciné par la dualité matérielle de ces sculptures « si solides, si légères », leur neige en équilibre instable entre pétrification et volatilisation. La neige conserve par pétrification ces traces qui allègent le marbre, permettant aux formes nouées de garder une ouverture essentielle pour Cocteau. C'est en effet déjà la question du vide qui se pose, comme dans la tension interne des sculptures ultérieures, cet élan irrépressible contrarié par leurs « godillots de plomb⁴⁹ ». Cocteau ressent le besoin de répondre au creusement de ces sculptures par une incise dans sa phrase : « si solides, si légères ».

L'artiste d'une hygiène acharnée du regard – n'est-ce pas en effet d'une ivresse de l'œil que Giacometti tentera de se (de nous) guérir ? – rencontre donc la littérature dans le livre d'une désintoxication.

Ces quelques lignes singulières traversent un moment extrêmement radical de l'œuvre, comparable seulement peut-être à celui des minuscules sculptures des années de guerre, et certains traits essentiels y apparaissent à nu. Giacometti sort de ces lignes débarrassé de son prénom, comme s'il avait déjà intégré la communauté restreinte des artistes reconnus, du moins par un petit cercle d'initiés.

⁴⁶ André Lamarre, *ibid.*, p. 68.

⁴⁷ *Ibid.*, p.75.

⁴⁸ Jean Cocteau, « Le Camarade », poème qui clôt *Opium*, *op. cit.*, p. 263.

⁴⁹ Francis Ponge, JS, p. 623.

Chapitre II La figure humaine en question : Giacometti et la revue *Documents*

1) Giacometti et le groupe de la rue Blomet au moment du second « cadavre »

Giacometti devient alors en peu de temps le sculpteur à la mode :

Et puis je me suis décidé à porter, à la rigueur, deux de mes plaques, ces essais très précieuses, chez Jeanne Bucher. Huit jours après elles étaient vendues et j'avais sur ma table trois propositions de contrats. D'un côté j'étais content à cause de mon père. Mais d'un autre côté je me disais : « comment ces gens peuvent-ils marcher si vite, et pour quelles c... !⁵⁰

Ce passage d'un texte de Charles-Albert Cingria nous donne une idée de la rapidité de ce succès. Il nous dit aussi le rôle décisif joué alors par les écrivains dans l'accès à la renommée d'un jeune sculpteur :

J'avais été frappé, depuis un certain nombre d'années, de l'insistance avec laquelle le hasard me faisait rencontrer un jeune homme ayant une tête exactement comme une figurine étrusque. J'étais loin de me douter que j'étais en présence d'Antonio Falconetti [Alberto Giacometti], sculpteur prodigieux, dont tout Paris s'entretient en ce moment. Quelqu'un de très en vue, mais dont j'aime mieux ne pas citer le nom continuellement [Jean Cocteau], vient, paraît-il, de donner le signal. Un autre l'avait devancé, c'est le poète surréaliste (maintenant, comme tant d'autres, plus surréaliste du tout), Michel Leiris⁵¹.

Les écrivains sont donc un relais entre les artistes et le marché de l'art parisien, ils donnent « le signal ». Cet aspect publicitaire de la relation entre les artistes et les peintres n'est pas à négliger, nous y reviendrons⁵². Notons simplement que si à cette époque Giacometti a pu bénéficier de la notoriété d'écrivains déjà reconnus, qui donnèrent une première légitimité à son œuvre, il n'hésitera pas, une fois parvenu à son tour à la notoriété, à donner quelques dessins pour aider tel jeune écrivain dont la personne, l'œuvre, et plus souvent les deux ensemble ont pu le toucher. En 1959 par exemple, il donne toute une série de gravures à un poète en grande difficulté matérielle, Olivier Larronde, pour son recueil *Rien voilà l'ordre*⁵³.

Malgré ses réserves sur un succès qui devance la maturité de son œuvre, Giacometti ne peut que prendre acte du bouleversement de sa vie :

J'ai connu Masson à une exposition, ce jour même j'ai connu une bonne partie de mes amis qui le sont encore aujourd'hui, c'est-à-dire Masson, Bataille, Leiris, Desnos, Queneau et beaucoup d'autres, n'est-ce pas, et du coup c'est comme si j'avais toujours été là⁵⁴.

⁵⁰ Jean Clay, « Alberto Giacometti », *Visages de l'art moderne, Lausanne, Rencontre, 1970, p. 157.*

⁵¹ Charles-Albert Cingria, « Falconetti sculpteur », *Le Musée de Genève, n° 65, mai 1966, pp. 15-16.*

⁵² Voir chapitre XII.

⁵³ Olivier Larronde, *Rien voilà l'ordre*, Décines, Marc Barbezat, L'Arbalète, 1959.

⁵⁴ Jean-Marie Drôt, *Alberto Giacometti, film télévisé, 35mm., 45 min., Paris, ORTF, 19 novembre 1963.*

Masson se montre très enthousiaste devant les sculptures de Giacometti lorsque Jeanne Bucher lui demande son avis, et il aborde le jeune sculpteur alors qu'il se trouve seul à la terrasse du Dôme⁵⁵. Le bouleversement radical que provoque cette rencontre, Yves Bonnefoy le souligne également : « D'inconnu qu'il était la veille, Masson et Leiris [font] de lui un homme presque célèbre autant chez de riches amateurs qu'à Montparnasse, autant à la cour qu'à la ville »⁵⁶. André Masson est alors une des personnalités les plus marquantes d'un groupe d'artistes qui se réunit dans son atelier et que pour cette raison on désigne généralement comme le groupe de la rue Blomet. Une polémique récente les oppose au groupe surréaliste duquel ils ont été exclus, si bien que ces dissidents sont paradoxalement le premier contact de Giacometti avec ce groupe. Il n'est peut-être pas anodin que ce soit à l'envers, en remontant son cours, qu'il ait abordé ce mouvement.

Depuis son ralliement au surréalisme, le groupe de la rue Blomet est un « foyer de dissidence », où on admire des auteurs rejetés par Breton, comme Nietzsche et Dostoïevski⁵⁷. Ce groupe informe, sans doctrine ni idéologie, qui davantage qu'un groupe apparaît comme « une cristallisation spontanée d'affinités esthétiques et humaines »⁵⁸, se joint dès 1924 à *La Révolution surréaliste*. André Masson habite depuis 1922 au 45 de la rue Blomet. Roland Tual et Max Jacob le fréquentent, puis Artaud, Miró, Dubuffet, Limbour et Leiris qui considère l'endroit comme son milieu nourricier. Tous adhèrent au surréalisme à la suite de Masson, mais en restant attachés à l'indépendance d'esprit et à la liberté de mœurs qui étaient la leur rue Blomet. Cette liberté concerne la sexualité (Masson fut à l'occasion un peintre érotique), mais aussi l'alcool et l'opium, réprouvés par Breton. Enfin, si un accord existe sur les fins entre les surréalistes et l'entourage de Masson, les moyens divergent, et la rigueur morale de Breton n'est pas partagée. Rue Blomet, on ne juge les artistes que sur leur œuvre, et jamais la question morale ne se pose⁵⁹. Un autre groupe rallie en 1924 le surréalisme, celui de la rue du Château. Ce pavillon du début de siècle, loué à l'origine par Marcel Duhamel, abrite ensuite Jacques Prévert et Yves Tanguy. André Masson analysera plus tard les rapports du surréalisme avec ces groupes nouveaux en termes religieux :

Il y avait plusieurs pôles d'attraction. La rue Fontaine, le Vatican, et puis les petites chapelles comme la rue Blomet qui n'étaient pas des chapelles ordonnées mais des réunions d'amis. [...] Il est évident que la papauté, c'était André Breton, et Breton absorbait toutes les petites chapelles, y compris la rue Blomet, qui était une grande chapelle, mais une chapelle quand même⁶⁰.

Malgré quelques différences, la rue Blomet et la rue du Château tissent rapidement des liens en raison de leur proximité géographique (l'une dans le XV^{ème}, l'autre dans le XIV^{ème} arrondissement). Breton vient peu rue du Château où se croisent Tual, Masson, Leiris, Queneau, Morise, Baron et Desnos dont les rapports houleux avec le surréalisme ne tardent pas à aller jusqu'à la rupture.

La proximité géographique de l'atelier d'Alberto Giacometti avec ces deux rues facilite son intégration à ces chapelles à l'heure de leur insurrection. S'il met alors un pied bien

⁵⁵ Voir James Lord, *ibid.*, p. 114.

⁵⁶ Yves Bonnefoy, BO, p. 182.

⁵⁷ Voir Michel Surya, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1992, p. 101.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 98.

⁵⁹ Voir Michel Surya, *ibid.*, p. 100.

⁶⁰ **André Masson, Entretiens avec Michel Surya, cité dans Georges Bataille, la mort à l'œuvre, op. cit., p. 101.**

malgré lui dans une histoire qui lui préexiste, il faut avoir en tête la complexité de ces rapports, car dès ses premiers contacts avec le « foyer de dissidence » de la rue Blomet et avant même son adhésion au surréalisme, son activité prend un sens par rapport au mouvement. Sans qu'il en prenne forcément conscience, Giacometti est alors déjà rentré dans un espace polarisé – qu'il attire ou qu'il repousse – par le surréalisme. Du fait de sa présence dans la revue *Documents*, l'œuvre de Giacometti est aspirée par des enjeux idéologiques qui la dépassent. L'interprétation de son œuvre prend sens au sein d'un monde de l'avant-garde dont la vigueur polémique redouble.

Mesurer l'impact de ce moment, c'est mesurer la trace chez Giacometti de la pensée développée alors par la figure intellectuelle dominante de ce groupe : Georges Bataille. Celui-ci fréquente très tôt la rue Blomet puis la rue du Château. Comme Masson, il admire Nietzsche, Dostoïevski et partage son goût pour l'érotisme. Critique à l'égard du surréalisme, il tente d'en détacher ses amis, et semble avoir sur eux une certaine influence. Lorsqu'André Masson rencontre Giacometti en 1929, il a néanmoins déjà quitté la rue Blomet pour l'avenue de Ségur. C'est le moment où le monde surréaliste traverse la violente crise qui voit nombre de membres quitter le groupe et répondre aux invectives de Breton par un pamphlet virulent. Voici le témoignage tardif de Georges Bataille sur cette affaire dite du second *Cadavre* :

À l'automne de 1929, parut, dans *La Révolution Surréaliste*, le *Second manifeste*. André Breton m'y mettait en cause et, notamment, m'accusait de réunir contre lui les dissidents et les exclus du surréalisme : « Peut-être, disait-il, M. Bataille est-il de force à les grouper et qu'il y parvienne, à mon sens, sera très intéressant [...]. En somme, le *Second manifeste* mettait en accusation ceux des surréalistes cités dans le « premier » qui, selon Breton, avaient moralement perdu le droit de se réclamer du mouvement : Artaud, Carrive, Francis Gérard, Limbour, Masson, Soupault, Vitrac, Jacques Baron, Pierre Naville, Desons, Ribemont-Dessaignes [...]»⁶¹.

Cette rupture ne donne néanmoins pas naissance à un deuxième groupe comparable à celui des surréalistes : « il n'y eut jamais rien qui répondît à un nouveau groupe, hétérodoxe, qui aurait fait pièce au premier ». Bataille témoigne n'avoir « mis en avant, à cette date, que l'érotisme, ou ce qui relevait de la subversion érotique », néanmoins « la plupart des signataires du second *Cadavre* ont en effet collaboré à *Documents*, et cette collaboration faisait la preuve de leur très faible cohésion »⁶².

On sait toutefois que l'histoire du surréalisme fut jalonnée d'autant de haines brutales que de rapprochements inattendus, et que si les circonstances exacerbèrent la violence des attaques, celle-ci n'étaient souvent que le revers d'une certaine proximité. L'écart franchi par Giacometti en passant de Bataille au surréalisme n'est alors peut-être pas si grand. Les divergences sont réelles, mais au sein d'attentes communes, et l'atmosphère délétère de l'avant-guerre une fois dissipée, Bataille désavouera publiquement ce genre de règlements de comptes :

[...] il y a bien d'autres choses dans ma vie avec lesquelles je ne suis pas d'accord, mais *Un Cadavre* en est. Je hais ce pamphlet comme je hais les parties polémiques du *Second manifeste*. Ces accusations immédiates, sans recul, relèvent de la facilité et de l'agitation prématurée : combien le silence,

⁶¹ Georges Bataille/Michel Leiris, *Échanges et correspondances*, Paris, Gallimard, 2004, p. 73.

⁶² *Ibid.*, p. 74.

de part et d'autre, eut été préférable. Breton lui-même n'écrit-il pas dans un « avertissement » : « Je me persuade, en laissant reparaître aujourd'hui le Second manifeste du surréalisme, que le temps s'est chargé pour moi d'éteindre ses angles polémiques. Je souhaite que de soi-même, il ait corrigé, fût-ce jusqu'à un certain point à mes dépens, les jugements parfois hâtifs que j'y ai portés... »⁶³.

Bataille reconnaît alors sa position à l'intérieur du surréalisme, comme ennemi certes toujours, mais ennemi *du dedans* : « Je me suis chaque fois que j'en eus l'occasion opposé au surréalisme. Et je voudrais maintenant l'affirmer du dedans comme l'exigence que j'ai subie et comme l'insatisfaction que je suis. Mais ceci d'assez clair ressort : le surréalisme est défini par la possibilité que son vieil ennemi *du dedans*, que je suis, a de le définir décidément »⁶⁴. Bataille regrette alors seulement que « l'aptitude intellectuelle » des surréalistes n'ait pas été à la mesure de leur « force de renversement »⁶⁵.

Mais derrière ce reproche adressé à Breton s'esquisse après-guerre la reconnaissance d'une estime mutuelle, tous deux se retrouvent alors dans le besoin de susciter à nouveau un grand mythe collectif, et Bataille reconnaît : « De tous ceux qui épient l'horizon ou le ciel pour y lire les signes de ce qui vient, il en est peu dont l'insistance à interroger et l'avidité de découvrir soient plus grandes que celles d'André Breton »⁶⁶. Et Breton de renchérir : « Tant en raison de l'envergure de ses connaissances et de ses vues que du caractère exceptionnellement indompté de ses aspirations, j'estime que Bataille, en tout ce qui concerne l'élaboration de ce mythe, est qualifié pour jouer un rôle capital »⁶⁷. Bataille peut conclure : « Je situe mes efforts à la suite, à côté du surréalisme »⁶⁸. Une suite, relève Michel Surya, qui sous-entend que le surréalisme soit révolu, et qu'on puisse alors rêver d'un « *grand surréalisme* » dont seuls Breton et lui seraient en mesure de faire enfin une « instance impersonnelle »⁶⁹. Citons enfin la dédicace d'Arcane 17 : « À Georges Bataille, l'un des seuls hommes que la vie ait valu pour moi la peine de connaître »⁷⁰. Quant à André Masson, celui-là même qui attire Giacometti dans l'orbite de Bataille, n'est-il pas lui-même revenu quelques temps après à une « activité surréaliste orthodoxe », au point d'être à la veille de la guerre à la fois proche de Breton et « très près de Bataille »⁷¹ ? Il sert alors d'intermédiaire au sein des rapports conflictuels de l'un et de l'autre et c'est à lui que Breton confie : « Georges Bataille est de nous tous le plus proche de Sade »⁷².

2) Les surréalistes dissidents et le refus de « l'art pour l'art »

⁶³ *Ibid.*, pp. 76-77.

⁶⁴ Georges Bataille, « À propos d'assoupissements », OC XI, p. 31.

⁶⁵ *Idem.*

⁶⁶ « Le surréalisme et sa différence avec l'existentialisme », OC XI, p. 70.

⁶⁷ André Breton, *Entretiens 1913-1952*, OC III, pp. 253-254.

⁶⁸ Georges Bataille, *Méthode de méditation*, OC V, p. 193.

⁶⁹ Michel Surya, *ibid.*, p. 505. Voir « À propos d'assoupissements », *op. cit.*, p. 33.

⁷⁰ Voir Georges Bataille, « Le Surréalisme au jour le jour », OC VIII, p. 178.

⁷¹ André Masson, *Entretien avec Georges Charbonnier*, Paris, Julliard, 1977, p. 180.

⁷² Cité par Michel Surya, *ibid.*, p. 174.

Yves Bonnefoy, qui consacre le cinquième chapitre de sa monographie à la rencontre de Giacometti avec « les avant-gardes », aborde ainsi la rencontre avec Bataille :

Il importe de reconnaître que Giacometti rencontra chez Bataille – et comprit, n'en doutons pas – une poétique de grande conséquence, et qui fut d'emblée en rupture avec tout ce que pensait ou éprouvait ou aimait l'avant-garde du moment même. Une poétique qui ne prenait appui, à l'occasion, sur des œuvres déjà perçues – ainsi celles de Van Gogh, ou de Picasso – que pour les réinterpréter violemment, les décapier de ce qui passait pour leur sens, les appeler à révéler ou à vivre plus pleinement une intuition qu'elles pressentaient peut-être, mais n'avaient pas su ou voulu dégager de leurs autres préoccupations ou valeurs⁷³.

Nous allons donc tâcher d'éclairer le sens de cette rencontre pour Giacometti, et pour cela il faut d'emblée insister sur deux points. Tout d'abord la constatation de ce que l'histoire des avant-gardes depuis Dada s'est construite dans le mépris de l'art pour l'art. Ce mépris fut théorisé, approfondi par le surréalisme. Rien de plus insultant que de passer pour un littérateur : l'activité artistique ne pouvait être comprise que dans la perspective d'une révolution radicale mettant en jeu tous les aspects de l'existence. La vie prime sur toute activité artistique, peintres et écrivains sont unis dans un but commun à l'égard duquel les moyens apparaissent comme secondaires. Le soupçon d'avoir pu transiger avec ces règles est un motif d'exclusion valable du groupe surréaliste : c'est le cas encore en 1929 d'Artaud et Soupault par exemple.

Leiris, bien qu'alors en rupture avec le surréalisme n'a aucune intention de remettre en cause ce postulat essentiel. Le texte sur Giacometti qu'il fait paraître dans le n°4 de *Documents* porte encore la trace d'un mépris dadaïste pour la presque totalité des œuvres du passé, celles qui ne témoignent pas de l'urgence vitale qui fait la force des sculptures primitives et dont la clef lui semble être dans une réponse offerte à notre désir : « C'est à cause de ce manque de consistance, de cette absence d'autonomie, que la presque totalité des œuvres sont épouvantablement ennuyeuses, *plus ennuyeuses que la pluie* [...] »⁷⁴. Michel Leiris maintiendra cette exigence d'une création chevillée à l'existence et le refus qu'elle implique de « l'art pour l'art ». Son *Journal* en porte encore la trace en 1978, à une époque où il en perçoit mieux les contradictions :

Porté à vilipender « l'art pour l'art »... Mais il me semble que les gens qui comptent parmi ceux que j'admire le plus [...] n'y ont pas échappé : Picasso [...], Giacometti (qui, presque toute sa vie, s'est proposé, sans plus, de rendre compte de sa vision), Bacon⁷⁵...

Malgré tout, si Giacometti, comme l'écrit Leiris, n'a pas « échappé » à « l'art pour l'art », il faut aussi souligner que jusqu'à la fin de sa vie il ne cessera de placer la réalité la plus anonyme radicalement au-dessus de toute œuvre réalisée. Il pourra même déclarer, avec une insistance provocatrice que Dada n'aurait pas reniée, que dans un incendie il laisserait brûler tout « Rubens » et tout « Titien » pour sauver un chat⁷⁶. Bien sûr les enjeux se seront déplacés, mais reconnaissons la marque d'une exigence maintenue. Il n'est pas en

⁷³ Yves Bonnefoy, *ibid.*, p. 169. Nous reviendrons sur la critique de la pensée de Bataille dont s'assortit cette reconnaissance chez Bonnefoy. Voir chapitre XIII.

⁷⁴ Michel Leiris, « Alberto Giacometti », *Documents*, n°4, sept. 1929, p. 209.

⁷⁵ *Journal 1922-1989*, *op. cit.*, p. 694.

⁷⁶ André du Bouchet, « Tournant au plus vite le dos au fatras de l'art », QPTVN, p. 102.

effet question de rabattre les enjeux d'une telle déclaration pour celui dont l'œuvre s'est abondamment nourrie de la copie des grandes œuvres du passé et qui à l'époque de cette déclaration médite à nouveau les questions posées par Cézanne, sur la « table rase » que Dada avait en tête. Pourtant il y a là la persistance d'une idée très forte chez les surréalistes et que ne renient pas ces renégats qui auront été pour Giacometti une première prise de contact avec certaines de ses idées. La plus importante d'entre elles, c'est la valeur attribuée par le surréalisme à l'ici et au maintenant, au quotidien toujours sollicité par leur attente. Une attente encore présente dans le texte de Leiris à travers cet « ennui » qui précède et appelle les grands déchirements du réel.

3) Alberto Giacometti et Georges Bataille

Le deuxième point a trait à la personnalité de Georges Bataille et au projet qu'il lui fut donné de pouvoir mettre en œuvre avec la revue *Documents*, jusqu'à en faire d'une certaine manière et malgré l'hétérogénéité de l'équipe qui constitua cette revue, un projet collectif. Le nerf de ce projet réside dans le travail que Bataille entreprend d'y faire subir à la notion de *ressemblance*. Sachant à quel avenir est promis cette notion de ressemblance dans l'œuvre de Giacometti, nous pouvons comprendre l'importance qu'il faut accorder à cet aspect de son « apprentissage du siècle »⁷⁷. Que les idées et les images qui circulent alors au sein de la première revue à consacrer un article à son œuvre aient été pour Giacometti un objet de méditation et d'impression – si l'on veut entendre dans ce terme le contact qu'implique son sens étymologique – bien plus durable que le cadre fugitif de cette rencontre, nous pouvons en avoir un indice en songeant à ce que Jacques Dupin rapporte à Rosalind Krauss. Lorsque celui-ci commence à travailler à sa monographie pour Maeght parue en 1962, Giacometti lui apporte la collection complète précieusement conservée de cette revue⁷⁸. À partir des reproductions photographiques rencontrées dans ces numéros, il avait exécuté de nombreux dessins. Parmi les collaborateurs de la revue, beaucoup restent des amis bien au-delà de son adhésion au surréalisme ou encore de son « retour à la figuration », au premier rang desquels les deux principaux protagonistes : Bataille et Leiris.

Vive jusqu'à la mort d'Alberto, l'amitié avec Leiris ne sera pas remise en cause par l'adhésion de Giacometti au surréalisme⁷⁹. Lorsque Leiris fera partie de la mission Dakar-Djibouti, Giacometti sera refroidi un moment par ce qu'il considèrerait comme une forme d'acquiescement à la politique coloniale⁸⁰, mais il ne lui en tiendra pas longtemps rigueur. Quant à Leiris, à cette époque-là, il considère toujours Giacometti et Baron comme ses amis les plus chers⁸¹. Ils se trouvent tous les deux, le 22 octobre 1930, à la première de *L'Âge d'or*, même si Dalí à cette époque a déjà rallié Breton.

Les relations qui ont pu unir Giacometti à Georges Bataille sont davantage sujettes à conjectures, car jalonnées d'un nombre beaucoup plus mince de repères lisibles. C'est pourtant à lui que Michel Leiris, depuis l'Afrique, demande entre autres détails sur les

⁷⁷ Expression d'Yves Bonnefoy, *ibid.*, p. 111.

⁷⁸ Voir Rosalind Krauss, « On ne joue plus », *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, traduction de Jean-Pierre Criqui, Paris, Macula, 1993, n. 39, p. 259.

⁷⁹ Voir Alette Armel, *Michel Leiris*, Paris, Fayard, 1997, p. 285-286.

⁸⁰ Voir Jean Jamin, « Présentation de *L'Afrique fantôme* », in Michel Leiris, *Miroir de l'Afrique*, édition établie, présentée et annotée par Jean Jamin, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1996, p. 79.

⁸¹ Voir Michel Leiris, *L'Afrique fantôme* [11 août 1931], in *Miroir de l'Afrique*, *op. cit.*, p. 173 (note).

querelles au surréalisme : « Combien la grande affaire Aragon a-t-elle fait noircir de papier ? Est-ce, ou non, un salaud que le pauvre Giacometti »⁸² ? Mais surtout Giacometti réalise un buste de la femme de Bataille en 1946, une période charnière dans son œuvre. Giacometti est alors sollicité pour illustrer *Histoire de rats* de Bataille aux éditions de Minuit. Georges et Diane Bataille sont dans l'immédiat après-guerre de proches amis de l'un des modèles les plus importants de Giacometti, la fameuse « Anglaise » du boulevard Saint-Michel dont il a cherché, pendant toute la guerre, à rendre l'impression qu'elle lui avait laissée, avant son départ pour Genève, avec « l'immense noir au-dessus d'elle, des maisons »⁸³. En février 1947, Giacometti écrit à Isabel : « il y a Bataille et Diane que je dois revoir demain »⁸⁴. Isabel Nicholas est également une amie proche de Zette et Michel Leiris, ainsi que de Francis Bacon. Elle donne régulièrement des nouvelles de Bataille à Giacometti, par exemple en 1951, lorsqu'elle lui rend visite à Orléans⁸⁵. Enfin, lorsque Bataille finit sa vie avec de grandes difficultés de santé et d'argent, il peut compter Giacometti au nombre des artistes donateurs dans la vente organisée pour lui venir en aide⁸⁶. Jamais Georges Bataille ne ressentit le besoin de témoigner directement de la valeur qu'il pouvait attacher au travail de Giacometti. Pourtant, jusqu'à la mort de Bataille, chacun fut toujours en contact avec l'autre et avec son œuvre, ne serait-ce que par cet intermédiaire privilégié qu'était Michel Leiris qui témoignera, leur mort survenue, que la valeur de leur travail se plaçait pour lui sur le même plan⁸⁷.

Il est surtout un lieu qui leur est commun et à la porte duquel il est possible que plus d'une fois ils se soient croisés, ce lieu est le « bordel »⁸⁸, et d'entre tous l'incomparable, le Sphinx⁸⁹. Ce lien est profond, car tous deux y allaient comme on se rend au temple où les « putains »⁹⁰ attendent un culte né dans le rejet de la morale et de la religion chrétienne. Giacometti ne l'a jamais caché, pour lui les prostituées sont « des déesses »⁹¹. Quant à Bataille, il voit en elles les prêtresses d'un culte surgi dans le vide creusé par la mort de Dieu : « Une maison close est ma véritable église, la seule assez inapaisante »⁹². Et ce n'est pas un hasard si Bataille demanda à Giacometti d'illustrer un livre où se trouve consignée son expérience d'un rituel dont il savait sûrement par de nombreuses conversations que Giacometti l'avait observé à sa manière :

J'ai déshabillé tant de filles au bordel. Je buvais, j'étais ivre et n'étais heureux qu'à la condition d'être indéfendable. La liberté qu'on n'a qu'au bordel. Je pouvais au bordel me déculotter, m'asseoir sur les genoux de la sous-maîtresse

⁸² Lettre de Michel Leiris à Georges Bataille, Gedaref (Province de Kassala, Soudan anglo-égyptien), 1^{er} mai 1932. Voir Georges Bataille/Michel Leiris, *Échanges et correspondances*, Paris, Gallimard, 2004, p. 102.

⁸³ Alberto Giacometti, « Entretien avec Pierre Dumayet », *ibid.*, p. 281.

⁸⁴ Lettre à Isabel de février 1947. Voir *Alberto Giacometti, Isabel Nicholas, correspondances*, introduction par Véronique Wiesinger, Lyon, Fage, 2007, p. 87.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 101.

⁸⁶ Voir Michel Surya, *ibid.*, p. 594 (17 mars 1961).

⁸⁷ Voir ci-avant (introduction).

⁸⁸ Voir Jean Genet, AAG, p. 62.

⁸⁹ Voir pour Bataille *Le Bleu du ciel*, OC III.

⁹⁰ Jean Genet, *idem*.

⁹¹ Voir *ibid.*, p. 46.

⁹² Georges Bataille, *Le Coupable*, OC V, p. 247.

et pleurer. Cela n'importait pas non plus, n'était qu'un mensonge, épuisant néanmoins le pauvre possible⁹³.

Nous aurons l'occasion de retrouver ces rituels du bordel lorsqu'à Giacometti il sera demandé d'illustrer la couverture d'une pièce de théâtre dont ils constituent le prétexte⁹⁴. Dans le triangle que dessinent Genet, Bataille et Giacometti, l'art poétique du bordel fait retentir son chant du cygne. Ce lieu d'une ascèse paradoxale a vécu, et alors que Genet dans le *Journal du voleur* essaie de mesurer la catastrophe spirituelle que représente pour lui la fermeture du baignoir⁹⁵, il a peut-être lu quelques années auparavant – et juste avant la parution du livre de Bataille que Giacometti illustra – ce texte d'une rare densité, qui dans la bouleversante attente de la fermeture du lieu adoré avait pris naissance. Dans *Le Rêve, le sphinx et la mort de T.*, Giacometti retrace les dernières heures du Sphinx, et revient sur l'importance revêtue par ce lieu dans sa vie⁹⁶. Cette expérience, comme nous le verrons⁹⁷, fait alors ressurgir pour lui l'expérience traumatisante de la mort.

Ce lien de l'érotisme avec la hantise de la mort, Giacometti a pu depuis longtemps l'appréhender à la lumière des écrits de Bataille chez qui cette thématique est récurrente. *La Déesse et la noce*, par exemple, évoque la fascination de la mort qui guide l'entrée au bordel :

Mais je n'arrive pas dans cette effroyable église avec une tranquillité insolente et, au contraire, je suis transi et glacé. C'est seulement ainsi qu'angoissé dans l'étouffant royaume des cadavres, je suis entré dans un état presque cadavérique⁹⁸.

Alberto Giacometti hantera jusqu'à la fin de sa vie les bars louches autant qu'il recherchera la compagnie des prostituées. Qu'un lien privilégié se soit ici dessiné entre les deux hommes, et que ces affinités aient su éveiller l'attention du lecteur exigeant et du débatteur impénitent qu'était Giacometti à l'endroit de la personne et de l'œuvre de Georges Bataille, il n'y a pas lieu d'en douter. Toutefois gardons-nous de rabattre l'expérience de Giacometti sur celle de Bataille. Ce dernier est un débauché, non un libertin⁹⁹. Les prostituées sont pour lui un moyen antihumaniste de s'avilir, de se vouer au bas. Giacometti non plus n'est pas un libertin, et il est difficile de savoir si sous l'influence de Bataille elles ne prirent pas à cette époque telle valeur pour lui. Mais il semble qu'à un certain moment cette divinité des putains en soit venue à revêtir un sens différent, et que peu à peu elle en vint à reposer sur cet acte unique qu'est la reconnaissance d'un être dans son existence particulière. Il est un moment où Giacometti n'a plus cherché – l'a-t-il jamais cherché ? – à s'avilir au bordel, mais où il a entrepris d'élever celles qu'il pouvait regarder sans les juger. Loin du monstrueux de *Documents*, il retrouvait alors une autre forme de merveilleux, mais un merveilleux qui se confondait avec le réel, au plus nu de l'acquiescement. De même Genet lorsqu'il aborde l'œuvre de Giacometti délaisse la problématique centrale dans les romans d'un avilissement

⁹³ *L'Impossible, OC III, p. 116.*

⁹⁴ Voir Jean Genet, *Le Balcon*, Décines, Marc Barbezat, L'Arbalète, 1956.

⁹⁵ « En moi-même la destruction du baignoir correspond à une sorte de châtement du châtement : on me châte, n m'opère de l'infamie » : Jean Genet, *Journal du voleur* [1949], Paris, Gallimard, collection « Folio », 1982, p. 11.

⁹⁶ Alberto Giacometti, « Le Rêve, le Sphinx et la mort de T. », *op. cit.*, p. 28.

⁹⁷ Voir chapitres X, XIII et XIV.

⁹⁸ *Georges Bataille, La Déesse de la noce, OC IV, pp. 326-327.*

⁹⁹ Voir Michel Surya, *op. cit.*, p. 133.

retourné contre la société pour la reconnaissance que chaque homme « [vaut] exactement [...] n'importe quel autre »¹⁰⁰.

Parmi les anciens surréalistes groupés au sein de la revue *Documents*, il en est d'autres qui l'heure venue prendront la plume pour essayer d'approcher la valeur d'une œuvre avec laquelle la revue leur aura permis un premier contact, ou simplement pour témoigner d'une amitié. C'est le cas de Georges Limbour, qui à deux reprises ouvrira après-guerre les portes de l'atelier pour les lecteurs des revues dans lesquelles parurent ses textes¹⁰¹. Jacques Prévert quant à lui, témoigna à la mort de Giacometti de son amitié pour celui qui l'hébergea tant de fois à l'époque de *Documents*¹⁰². Enfin, on peut découvrir au hasard des pages de la revue le nom du dernier modèle de Giacometti. Élie Lotar, qui en 1965 scrute la mort de manière si intense dans trois des dernières œuvres de Giacometti publiait alors dans la revue de Bataille des photos d'abattoirs... Dès cette époque donc, tout naît d'un réseau d'amitiés, d'une convergence d'hommes. Mais ces hommes se rassemblent alors autour d'un projet, qui s'il n'est pas explicitement défini par quelque manifeste, n'en sera pas moins rigoureusement poursuivi, et ce projet a pour cible la figure humaine.

4) Le projet de Bataille

Il y eut des tentatives de rapprochement, par l'intermédiaire de Leiris, entre Bataille et le surréalisme. L'une d'entre elles se concrétisa par la publication dans *La Révolution surréaliste* de mars 1926 de sa transcription des *Fatrasies*, poèmes du XIII^{ème} siècle dégagés de toute intention signifiante. Cette publication fut anonyme, mais Michel Surya y voit un indice que son rejet du surréalisme n'aurait pas été aussi immédiat que Bataille a pu

¹⁰⁰ Jean Genet, AAG, p. 51.

¹⁰¹ Voir bibliographie.

¹⁰² Jacques Prévert, « Moyens de locomotion », *Textes divers (1929-1977)*, *Œuvres complètes*, t. II, édition présentée, établie et annotée par Danièle Gasiglia-Laster et Arnaud Laster, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, pp. 579-580. Texte paru dans *Paris-Match* le 22 janvier 1966 et repris en 1980 dans *Soleil de nuit* : « J'ai connu Giacometti en 1925 à Montparnasse. Il était comme moi – comme moi j'étais à cette époque : un homme de la nuit, c'est-à-dire qu'on restait des nuits entières à Montparnasse, au Dôme, et il était comme aujourd'hui, parce que, au fond, qu'est-ce que c'est, le temps ? En quarante ans, on peut dire : il y a la présence, l'amitié, et puis la mort. Plus jeune, on connaît beaucoup moins de gens qui meurent, mais, maintenant, on sait qu'on est sur la liste. Je crois que je suis encore plus âgé, de deux ans à peu près, qu'Alberto. J'ai habité chez lui, il y a quarante ans. J'y suis retourné il y a quelques semaines. Rien n'avait bougé. Je crois qu'il changeait les draps, c'est tout. Bien sûr, tout le monde change, mais Alberto, comme son atelier, était toujours pareil, c'est-à-dire que, comme autrefois – dans un autrefois encore récent – il se passait toujours la main sur le visage. Il riait beaucoup. Il se passait toujours la main sur le visage comme pour le modifier, comme pour l'effacer. Il était rarement content de ce qu'il faisait. Il disait toujours : « Ça, je vais le foutre en l'air. Je vais le foutre en l'air. » Il disait : « C'est pas bien ça. » Il était en colère et, en même temps, il riait. Ça ne l'intéressait pas, « le désespoir de l'artiste ». Il travaillait et il poursuivait quelque chose. Et puis après, il montrait, si l'on peut dire, son gibier, les résultats de sa poursuite et alors c'était drôle, parce qu'à force de se passer la main sur le visage, il n'a rien effacé du tout. Il est pareil. Comme tous les gens qui font quelque chose de vrai ou qui obéissent à une nécessité, à la fois le plaisir, à la fois autre chose, c'est son portrait qu'il faisait, quand il prenait un autre pour modèle, Diego son frère, par exemple. Je l'ai vu pour la dernière fois à Vence, à l'inauguration de la fondation Maeght, et là il y a une esplanade avec ses statues, les « Hommes courant ». J'ignore si, lui, il avait un univers à lui, mais, là, c'est un univers qui est sorti, qui a les pieds sur terre et qui est extraordinaire et qui n'attire pas seulement les spécialistes – je veux dire les esthéticiens, les connaisseurs. Non, là les enfants eux-mêmes s'arrêtent et regardent ses êtres. Ce sont des êtres, quoi. Il savait faire des êtres. Je l'ai souvent rencontré à Saint-Germain-des-Prés, mais il était resté un homme de Montparnasse. Il retournait toujours aux mêmes endroits, il avait ses habitudes. Il y a des gens qui peuvent être ailleurs quand ils veulent, ils n'ont pas besoin d'avoir un passeport. Il avait ça en lui. » Jacques Prévert a publié un autre texte dans le numéro des *Lettres françaises* du 20 au 26 janvier 1966, là encore à l'occasion de la mort de Giacometti. Voir également « Saint-Germain-des-Prés », *Textes divers (1929-1977)*, *op. cit.*, p. 949.

le laisser penser. Une lecture de ce texte fut organisée par Michel Leiris au Cyrano, le lieu de rendez-vous habituel des surréalistes place Blanche, et Bataille fut impressionné par leur « manière d'être si insidieusement en porte-à-faux » : « Je les aimais (ou les admirais) »¹⁰³. Mais à l'en croire, c'est la peur de trop grandes concessions qui le retint de se rapprocher plus ouvertement du groupe : « ...je savais que la force me manquerait pour être – devant eux – ce que j'étais. Ils menaçaient [...] de me réduire à l'impuissance, littéralement de m'étouffer »¹⁰⁴. Quant à Breton, son verdict ne se fit pas attendre : Bataille lui semblait être, Michel Leiris le rapporte, un « obsédé »¹⁰⁵. De fait, leurs conceptions de l'érotisme n'étaient pas faites pour s'accorder. Pour Breton l'érotisme ne se conçoit qu'au sein d'un amour unique et électif, alors que pour Bataille « la débauche y suffit, tout au plus l'amour avive-t-il l'excès »¹⁰⁶. Les divergences vont augmenter rapidement, si bien qu'en 1929, lorsque le surréalisme entre en crise avec l'exclusion d'Artaud et de Soupault et qu'Aragon a l'idée d'un symposium où quatre-vingts destinataires seraient invités à choisir entre l'action individuelle et collective¹⁰⁷, sa réponse à cette nouvelle occasion de faire allégeance ne se fait pas attendre : « Beaucoup trop d'emmerdeurs idéalistes »¹⁰⁸.

C'est à l'heure de la reconnaissance de l'idéalisme comme l'ennemi principal que se présente à Georges Bataille l'opportunité de participer à *Documents*. Jean Babelon et Pierre d'Espézel, qui avaient dirigé la revue d'art et d'archéologie *Aréthuse*, soumettent en 1928 à Georges Wildenstein le projet d'une revue qui viendrait la remplacer et porterait le titre de *Documents*. Georges Wildenstein, marchand de tableaux anciens, avait dirigé *La Gazette des Beaux-Arts*. L'idée d'élargir son champ d'investigation à l'ethnographie le séduit, d'autant plus que la participation de Georges-Henri Rivière, sous-directeur du musée d'ethnographie du Trocadéro plaide pour le sérieux de ce projet. En tant qu'archiviste-paléographe, Georges Bataille a eu l'occasion de collaborer à *Aréthuse*, c'est à ce titre que lui est confié le secrétariat général de *Documents*, une direction déguisée. Avec la présence de membres de l'Institut, de conservateurs de musées et de bibliothèques et d'historiens de l'art dans le comité de rédaction, le but est clairement affiché : *Documents* doit être une revue scientifique, avec tout le sérieux que cela implique. Ce n'est pas l'obscur auteur d'*Histoire de l'œil*, et de *L'Anus solaire* qui est invité à diriger cette revue. Pourtant viennent à lui dès le début un certain nombre de transfuges du surréalisme : Georges limbour (secrétaire de rédaction vite remplacé par Michel Leiris puis Marcel Griaule), Jacques-André Boiffard, Roger Vitrac et Robert Desnos. La composition bigarrée de cette rédaction n'est pas sans générer des heurts et des incompréhensions entre les jeunes écrivains et le pôle plus assagi de la revue, mais Bataille a le soutien de Georges-Henri Rivière face aux critiques de Pierre d'Espézel : « Il faut revenir à l'esprit qui nous a inspiré le premier projet de cette revue, quand nous en avons parlé à M. Wildenstein, vous et moi »¹⁰⁹. Les premiers numéros sont modérés, même si le texte publicitaire de lancement annonce son souci d'éclectisme : « Les œuvres d'art les plus irritantes, non encore classées, et certaines productions hétéroclites,

¹⁰³ Georges Bataille, « Le Surréalisme au jour le jour », *ibid.*, p. 177.

¹⁰⁴ *Idem.*

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 179.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 134.

¹⁰⁷ Voir André Thirion, *ibid.*, p. 186.

¹⁰⁸ Voir Michel Surya, *ibid.*, p. 146.

¹⁰⁹ Lettre de Pierre d'Espézel à Georges Bataille du 15 avril 1929. Citée par Michel Surya, *ibid.*, p. 148.

négligées jusqu'ici, seront l'objet d'études aussi rigoureuses, aussi scientifiques que celles des archéologues »¹¹⁰.

C'est à partir du n° 4 que « l'irritant et l'hétéroclite, si ce n'est l'inquiétant »¹¹¹ ne sont plus marginaux dans la revue. Ils en deviennent, Michel Leiris le soulignera plus tard, la marque propre : « Toutefois, il faut attendre jusqu'au numéro 4 pour voir Bataille – paysan obstiné, qui peut n'avoir l'air de rien mais ne lâche pas pour autant son idée – se décider à mettre cartes sur table »¹¹². Or, ce numéro nous intéresse particulièrement, puisque c'est précisément dans celui-ci que paraît le premier article sur l'œuvre d'Alberto Giacometti. Sa présence dans la revue coïncide donc avec la révélation au grand jour de l'« idée » de départ de Bataille. Au sous-titre de la revue – « Doctrines, Archéologie, Beaux-Arts et Ethnographie » – est ajouté « Variétés et Magazine illustré », et outre la peinture et la sculpture – Giacometti bien sûr, mais aussi Gaston-Louis Roux, Dalí avant qu'il ne rejoigne le surréalisme, Picasso, Miró... – on en vient à s'intéresser au music-hall afro-américain, au jazz, au cinéma américain, à la chanson caf'conc', l'imagerie populaire (les Pieds Nickelés) ...

L'article de Leiris sur Giacometti porte la trace de cet élargissement soudain qui n'a pas été sans déconcerter les éditeurs de la revue. La sculpture de Giacometti y est en effet rapprochée de ce souvenir personnel de Leiris : « dans une rue lumineuse de Montmartre, une négresse de la troupe des Black Birds tenant un bouquet de roses humides dans ses deux mains »¹¹³. Ce souvenir représente en effet pour lui l'un de ces moments de « crise » que Giacometti serait parvenu à pétrifier. Que les proches de Bataille au sein de la revue se reconnaissent en profondeur dans les recherches du sculpteur suisse, et non fuitivement à l'occasion de ce seul article, cela nous est confirmé quelques numéros plus tard par un article publié par Carl Einstein à l'occasion d'une « exposition de sculpture moderne » :

Mais nous en avons assez de ces Vénus positives, exemples d'un classicisme mal compris qu'on n'enseigne maintenant que dans les institutions pour jeunes filles de province. Assez de ces torsos orthopédiques qui font de la concurrence aux reliques cassées de la basse antiquité. On n'est pas moderne en évitant un angle, laissant un autre s'enfler. On fait du pseudo-cubisme en naviguant dans la fatale gondole des contrastes usés jusqu'à la corde. Assez de proportions élégantes de la Rome tardive. Arp nous manque, ce poète de chansons populaires. Par contre nous voyons trop les dessous de cheminée anguleux de Bourdelle transposés en sale moderne. Nous citons avec sympathie Lipchitz, Laurens, Brancousi et Giacometti.

Giacometti est donc reconnu ici dans sa filiation immédiate, à l'exclusion de celle de Bourdelle. Comment Giacometti a-t-il ressenti cette opposition violente entre un aspect de son travail et celui qui représente pourtant toute une face de son activité parisienne – il fréquenta la Grande Chaumière jusqu'en 1927, et exposa par trois fois cette partie de son travail en regard de son activité moderniste – il est difficile de le savoir, mais cette question ressurgira.

¹¹⁰ Voir Michel Surya, *ibid.*, p. 149.

¹¹¹ Michel Leiris, « De Bataille l'impossible à l'impossible *Documents* », in Georges Bataille/Michel Leiris, *Échanges et correspondances*, *op. cit.*, p. 21.

¹¹² *Idem.*

¹¹³ Michel Leiris, « Alberto Giacometti », *ibid.*, p. 209.

Pour connaître l'ennemi désigné de la revue qui fut à l'époque le premier soutien du jeune sculpteur, il suffit de se tourner vers la photographie de Nadar qui vient illustrer l'article « Figure humaine », dans précisément le numéro 4¹¹⁴. Elle donne à voir l'acteur Mounet-Sully déguisé en Jupiter au milieu d'un décor de carton-pâte entouré d'une frise de douze portraits d'artistes officiels du XIX^{ème} siècle. Ce montage, par sa disposition en damier autour d'une image centrale, fait en effet écho à celui que l'on pouvait voir dans *La Révolution surréaliste* depuis son premier numéro de 1924 jusqu'à son dernier en 1929. Dans le premier, les portraits des surréalistes entourent le visage de la criminelle Germaine Berton. Dans le dernier, ils ont les yeux fermés et entourent une femme nue « mythologique » de Magritte¹¹⁵ (l'ironie voudra que Man Ray compose un nouvel *échequier surréaliste* en 1934, où l'on retrouve la figure...d'Alberto Giacometti). Michel Surya l'affirme, et ce parti-pris iconographique nous le confirme :

Il ne fait pas de doute que, patiemment, obstinément, [Bataille] conçut Document comme une machine de guerre contre le surréalisme ; comme une position avancée sur ses terres qu'un à un rallieraient ses dissidents [...] Documents sera l'abcès chaque mois crevé du surréalisme : ce que ce dernier n'ose pas être, ce que sa violence serait si ne le rattrapait pas, in extremis, la farouche volonté de Breton de l'assortir des raisons les meilleures, c'est-à-dire les plus hautes¹¹⁶.

Si *Documents* n'atteignit jamais la notoriété, l'influence sur la jeunesse intellectuelle ni la longévité de *La Révolution surréaliste*, Michel Surya montre qu'elle força néanmoins le surréalisme à rendre clair ce qu'il ne pouvait pas être :

Documents est un goût douteux dans la bouche du surréalisme ; Bataille une dent malade dans celle de Breton [...]. Et son « fou ». Celui-ci ne pouvait pas surgir du surréalisme même. Si Artaud affola les mots, Bataille le fit des idées. Pire, il les charogna. De l'entreprise très raisonnée de déraison surréaliste, il est le philosophe « fou », incontrôlé¹¹⁷.

Lorsque l'on sait quel débattre invétéré fut Giacometti, avide de comprendre et de se comprendre, on imagine la trace que put laisser chez lui cette pensée qui voulait prendre en charge *tout* le réel, qui ne promet jamais un monde débarrassé de sa pourriture, mais força l'homme à ouvrir les yeux sur elle. *Documents* fut cette entreprise de scruter le « jeu de l'homme avec sa propre pourriture »¹¹⁸. Comme ce jeu concerne les aléas de la figure humaine, de sa ressemblance et de sa dissemblance, qui fut pour Giacometti l'entreprise de toute une vie, il paraît nécessaire de nous y arrêter un moment.

La revue *Documents* travaille au fil de ses numéros à l'établissement de ce dictionnaire d'un genre inédit défini par Bataille : « Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besoins des mots »¹¹⁹. Pour Georges Didi-Huberman, auteur d'un remarquable livre sur l'expérience que fut *Documents*, une revue d'art telle que la conçoit Bataille commence, elle, à partir du moment où elle ne donne plus le sens, mais les « besoins des images ». Son livre – *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel*

¹¹⁴ Georges Bataille, « Figure humaine », *Documents*, n°4, 1929, p. 201.

¹¹⁵ Voir Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance informe*, Paris, Macula, 1995, pp. 42-43.

¹¹⁶ Michel Surya, *ibid.*, pp. 150-153.

¹¹⁷ *ibid.*, pp. 155-156.

¹¹⁸ Georges Bataille, « L'esprit moderne et le jeu des transpositions », *Documents*, 1930, n°8, p. 490.

¹¹⁹ Georges Bataille, « Informe », *Documents*, 1929, n° 7, p. 382.

selon Georges Bataille – pose donc comme hypothèse de départ que *Documents* « fournit à Georges Bataille l'occasion de faire subir à la notion de ressemblance une épreuve – une expérience, un travail, une métamorphose – théorique et pratique d'altération et de redéfinition radicales ».

Cette expérience ou expérimentation de (ou sur) la ressemblance, Bataille la mena donc, dans Documents, sur deux fronts complémentaires : comme forme textuelle d'abord, à travers l'œuvre littéraire et conceptuelle, où, d'article en article se repère un véritable travail de démontage théorique à l'endroit de la notion classique de ressemblance ; comme forme visuelle ensuite, à travers la pratique éditoriale, où Bataille, d'article en article, mena un véritable travail de montage figuratif, créant sur toute l'étendue de la revue (et particulièrement dans l'illustration de ses propres textes) un stupéfiant réseau de mises en rapports, contacts implicites ou explosifs, vraies et fausses ressemblances, fausses et vraies dissemblances...¹²⁰

Pour nous qui tentons d'approcher un dialogue en train de s'amorcer entre l'œuvre en cours d'Alberto Giacometti et la littérature qui lui fut immédiatement contemporaine, ce qui nous intéresse en premier lieu ici c'est de constater que *d'entrée de jeu les deux pôles – texte et image – apparaissent confondus dans un travail commun qui leur donne sens*. Que Giacometti ait été d'accord jusqu'au bout avec le sens que pouvait revêtir son œuvre au sein d'un ensemble dominé par la pensée de Georges Bataille, nous allons essayer de l'évaluer au plus près, mais ce qu'il nous importe de remarquer, c'est que texte et image ne sont au sein de cet ensemble que des moyens tournés vers une même fin, qui fut donc pour Giacometti dès cette période de *Documents* une approche lucide – jusqu'à l'éblouissement – du réel.

C'est la place de l'homme, plus particulièrement, au sein de ce réel, qui est envisagée, et le système de valeurs dans les mailles duquel il a pu prendre les choses qui est questionné. Textes et images ne sont que des « documents » à verser au dossier de l'homme. Or, voici que l'on va faire travailler ou jouer les photos composées par Leiris à partir des sculptures de Giacometti avec des mots, des idées et d'autres images. Une intention, une recherche de Giacometti, ont préexisté au sens que par accident elles vont revêtir en fonction d'une place occupée au sein de cet ensemble, et qui déjà le déborde. Mais les proches de Bataille ont reconnu une convergence de ces recherches avec la mise en question opérée par la revue de la figure humaine. Cette reconnaissance influe sur sa réception. Du fait d'une interprétation abusive et d'une mise en contexte déformante ? Peut-être, mais où Giacometti ne s'est pas si peu reconnu qu'il ne conserve tous les numéros de la revue jusqu'à la fin de sa vie.

C'est bien lui qui déjà donnait pour titre à ces étranges figures plates ou ajourées « Tête qui regarde », « Homme et femme » ou encore « Femme couchée ». Ce sont les figures créées par Alberto Giacometti qui sont donc appelées à « travailler », à « jouer » – comme un mur travaille et une porte joue – au sein de l'ensemble de *Documents*. Mais par un effet de retour du devenir de la création sur son créateur, ce sont le travail et la recherche de Giacometti qui se trouvent alors infléchis. La conscience de créateur de Giacometti joue sur son axe – et peut-être, nous y reviendrons, pivote à angle droit de la verticale à l'horizontale. Car ce n'est pas seulement un sens abusif, tirant l'œuvre à soi que, comme le suggère

¹²⁰ Georges Didi-Huberman, *ibid.*, p. 13.

André Lamarre¹²¹, les mots de Leiris plaquent sur les œuvres achevées, ce sont aussi des armes nouvelles qui se trouvent fourbies pour Giacometti par le travail de la revue. Ce lieu si riche de possibilités humaines et intellectuelles, ouvertes par Bataille jusqu'à l'impossibilité, permet à Giacometti de confronter ses vues, d'approfondir ses connaissances, confirme certaines directions, en infléchit d'autres. Le détour par les idées de Bataille et Leiris lui permet un retour fécond vers sa création. D'autant plus que la théorie de Bataille est alors indissociable de la pratique de *Documents*, pratique du montage visuel, et que cette interrogation subie alors par la figure humaine est une interrogation *en acte*.

La cible principale de cette interrogation est l'idéalisme, si l'on constate avec Michel Leiris que *Documents* fut pour Bataille l'occasion de préciser les contours d'une « philosophie agressivement anti-idéaliste »¹²². Denis Hollier, dans sa préface à la réédition de *Documents* confirme que cette « revue agressivement réaliste » visait en particulier le surréalisme de Breton, puisqu'elle prétendait substituer au « possible de l'imagination » l'« impossible du réel »¹²³. C'est donc contre une vision de l'art « dominée par les pouvoirs séculaires de l'idée »¹²⁴ que fut dirigée la critique de *Documents*. Il s'agit alors de produire une « contre-histoire de l'art », qui puisse remettre en question l'autonomie des Beaux-Arts, leur système fermé. Ce projet prendra appui sur la réflexion muséologique menée par Georges-Henri Rivière, l'un des principaux collaborateurs de la revue et qui fut le directeur du musée ethnographique du Trocadéro¹²⁵. La revue profitait donc de l'apport de la discipline ethnologique, dans l'élan que lui donnèrent en France Durkheim et Mauss, ce dernier présent au sein de la revue par un article sur Picasso. En faisant coexister l'ethnographie et les Beaux-Arts, *Documents* « renvoyait l'histoire de l'art traditionnelle au statut de discipline globalement arriérée »¹²⁶ et bousculait les hiérarchies séculaires et les attentes qui étaient celles du lecteur d'une revue d'art. Aussi *Documents* n'était-elle peut-être pas à proprement parler une revue d'art : « son objet ne consistait pas à produire une documentation artistique au sens strict, mais à créer de stupéfiants passages, ou *rappports*, entre des objets différents par leur statut, des objets 'hauts' et des objets 'bas' »¹²⁷.

5) « Présence réelle »

Il n'est que de feuilleter page à page les numéros de *Documents* pour être conduit à penser que l'impression – contact physique, violence émotionnelle – faite par la revue et par la pensée de Bataille sur le jeune Giacometti alla bien au-delà du goût pour la violence érotique qui en est la manifestation la plus apparente. Certaines déclarations, jamais isolées de l'agressive « besogne » des images, durent laisser sur Giacometti une marque peut-être moins évidente, mais d'autant plus profonde qu'elles agaçaient les doutes d'un sculpteur se défiant déjà de sa « facilité » ancienne. Or voici ce qu'il put lire s'il eut la curiosité – et nous savons qu'il l'eut - de parcourir le numéro qui précéda celui dans lequel fut publié le

¹²¹ André Lamarre, *ibid.*, chapitre 2.

¹²² Michel Leiris, « De Bataille l'impossible à l'impossible *documents* », *Critique*, XIX, 1963, n° 195-196, p. 690.

¹²³ Denis Hollier, « La Valeur d'usage de l'impossible », préface à la réimpression de *Documents*, Paris, Jean-Michel Place, 1991, p. XXI.

¹²⁴ Georges Didi-Huberman, *ibid.*, p. 15.

¹²⁵ Voir Georges-Henri Rivière, « La musée ethnographique du Trocadéro », *Documents*, 1929, n°1, pp. 54-58.

¹²⁶ Georges Didi-Huberman, *ibid.*, p. 17.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 18.

premier article important sur son œuvre : « Il est vain d'envisager uniquement dans l'aspect des choses les signes intelligibles qui permettent de distinguer divers éléments les uns des autres »¹²⁸. Réduire les êtres et les choses à une somme de qualités pour mieux les ordonner et les classer ne conduit qu'à les tenir éloignées dans l'ennui des coffres sans odeur du langage rationnel, voilà ce que, dès le numéro 3 de *Documents*, dénonçait Bataille. Il y a dans la fleur quelque chose sur quoi les classifications de Linné ne peuvent avoir de prise, un défi aux serres du langage que Bataille désigne comme « une obscure décision de la nature végétale »¹²⁹. Il peut alors brandir la pourriture des fleurs, leur sexe à nu comme un antidote contre la dissolution de la matière du réel dans un langage qui abstrait et idéalise :

Ce que révèlent la configuration et la couleur de la corolle, ce que trahissent les salissures du pollen ou la fraîcheur du pistil, ne peut sans doute pas être exprimé adéquatement à l'aide du langage ; toutefois, il est inutile de négliger, comme on le fait généralement, cette inexprimable présence réelle, et de rejeter comme une absurdité puérile certaines tentatives d'interprétation symbolique¹³⁰.

Bataille exhibe ce que délaissent les mailles trop larges du langage abstrait et se heurte à un indicible qu'il ne parvient à évoquer qu'en détournant le vocabulaire de la théologie : « présence réelle ». Dans la trouée que ménage l'italique dans son texte viennent se loger les photographies en gros plan de végétaux par Karl Blossfelt, parmi lesquelles cette « campanule des Açores » que ses pétales arrachés rendent pareille à quelque improbable araignée. Le « langage des fleurs » annoncé par le titre n'est pas celui des fleurs de rhétorique qui font d'elles l'ornement incontournable d'un amour lui-même idéalisé. Il est le véhicule d'une irrécupérable vérité basse ou « pourrie »¹³¹ qui prépare le terreau de la polémique avec Breton. En effet dans le *Second Manifeste du Surréalisme*, après avoir défendu ardemment l'amour et revendiqué la « propreté éclatante », physique et morale, des mages versés dans l'occultisme, celui-ci s'en prend violemment à Bataille dont la « soif sordide » se révèle n'être qu'une « soif de sordide », celle d'un « matérialiste » ne cherchant qu'à « faire partager ses obsessions ». Il conclut alors avec autorité : « Il n'en est pas moins vrai que la rose, privée de ses pétales, reste *la rose* »¹³².

Au risque d'un décrochage un peu abrupt, nous aimerions rapprocher cette sentence d'une autre phrase de Breton qui résonne de la même confiance dans le langage et dans la permanence des êtres et des choses : « On sait ce que c'est qu'une tête ». Cette phrase par laquelle se résumera dans le souvenir de Giacometti¹³³ son exclusion du groupe surréaliste s'appuie elle aussi sur une idée, l'idée d'une tête. Or, si chacun de nous possède bien en effet l'idée de ce qui définit une tête, l'étude précise de ce qu'on pourrait dire la « *présence réelle* » de cette tête particulière, celle qui est là en ce moment devant moi, ouvre un abîme

¹²⁸ Georges Bataille, « Le langage des fleurs », *Documents*, 1929, n°3, p. 160.

¹²⁹ *Idem.*

¹³⁰ *Idem.*

¹³¹ Comme ailleurs dans la revue le soleil ou la peinture de Picasso sont *pourris*. Voir « Soleil pourri », *Documents*, 1930, n°3, pp. 173-174.

¹³² André Breton, *Second Manifeste du Surréalisme*, OC I, p. 827. Sur la polémique Breton-Bataille en général, voir Georges Bataille, « Dossier de la polémique avec Breton », OC II, pp. 49-109, et « Le surréalisme au jour le jour » OC VIII, pp. 167-184. Voir aussi J.-F. Fourny, « À propos de la querelle Breton-Bataille », *Revue d'histoire littéraire de la France*, LXXXIV, 1984, n°3, pp. 432-438, et M.-C. Lala, « Bataille et Breton : le malentendu considérable », *Surréalisme et philosophie*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1992, pp. 49-61.

¹³³ Voir Jacques Dupin, TPA, p. 25.

vertigineux que le travail de toute une vie ne pourra qu'effleurer. Il ne s'agit pas bien sûr de prétendre que Giacometti retournera au travail d'après modèle sous l'influence de Bataille, mais l'on peut penser que l'exigence qui fut celle du secrétaire général de *Documents* a pu peser sur ce qui n'était encore que des intuitions et des refus. À l'inverse les images comme celles que Giacometti fournit à la rédaction de *Documents* sont le complément indispensable des propos de Bataille, l'arme nécessaire à sa dénonciation de l'idéalisme et de l'abstraction. Le jeu interne des images au fil des numéros de la revue est ce qui permet à Bataille de ne pas prêter le flanc à un retournement de sa critique contre lui-même, d'éviter une dénonciation abstraite de l'abstraction. Tout le projet de *Documents* repose sur la conviction que « la substitution des formes naturelles aux abstractions employées couramment par les philosophes apparaîtra non seulement étrange, mais absurde »¹³⁴. C'est pourtant par cette absurdité même que peut être bousculé le savoir, si l'on veut bien admettre que

ce qui se montre comme rapport visuel, ressemblance ou disproportion – ou ressemblance disproportionnée –, se rend capable de bouleverser la connaissance elle-même, et de produire une connaissance inouïe, une connaissance que l'on pourrait dire « sans commune mesure », bref une connaissance qui ne s'abstrait ni ne s'idéalise¹³⁵.

Or il est un épisode marquant de sa formation d'artiste que Giacometti relatera plus tard, et qui nous reporte précisément vers le végétal. Ce souvenir met aux prises Giacometti avec son père, dans l'atelier de Stampa où celui-ci le conseillait parfois :

[...] mon père qui faisait des portraits d'après nature faisait des portraits grandeur nature tout à fait instinctivement, même si je posais à trois mètres. S'il faisait des pommes sur une table, il les faisait grandeur nature. Et moi, j'ai dessiné une fois dans son atelier [...] des poires qui étaient sur une table – à la distance normale d'une nature morte. Et les poires devenaient toujours minuscules. Je recommençais, elles redevenaient toujours exactement de la même taille. Mon père, agacé, a dit : « Mais commence à les faire comme elles sont, comme tu les vois ! » Et il les a corrigées. J'ai essayé de les faire comme ça et puis, malgré moi, j'ai gommé, j'ai gommé et elles sont redevenues une demi-heure après, exactement au millimètre, de la même taille que les premières¹³⁶.

Bataille se trouve donc au cours de la polémique avec Breton, dans une situation similaire à celle dans laquelle les deux autres épisodes trouvent Giacometti. Il relaie la résistance butée que les choses opposent à la transparence illusoire de nos moyens de saisie. Face à l'idée, à l'idéal de *la fleur* ou de *la femme*, Bataille revendique le caractère inexpugnable de chaque fleur particulière, cette mutité réfractaire qu'il nomme « *présence réelle* ». La « *présence* », pour Bataille, comme le souligne Georges Didi-Huberman, n'est alors réelle « que dans la mesure où, 'impossible', impossiblement singulière, elle se [révèle] être *impossible* à l'idée en tant que telle »¹³⁷. Ce n'est pas encore le moment de poursuivre ces réflexions, mais soulignons dès maintenant quel écho pourront recueillir ces protestations chez des poètes comme Jacques Dupin, André du Bouchet ou Yves Bonnefoy, qui se heurteront de plein fouet à la pensée de Bataille et à l'œuvre de Giacometti dans leur maturité. Yves Bonnefoy,

¹³⁴ Georges Bataille, *ibid.*, p. 164.

¹³⁵ Georges Didi-Huberman, *ibid.*, p. 39.

¹³⁶ Alberto Giacometti, « Entretien avec David Sylvester », *Écrits*, op. cit., p. 289.

¹³⁷ Georges Didi-Huberman, *ibid.*, p. 190.

pour sa part, critiquera cette pensée, mais il est intéressant de voir apparaître ici le mot, essentiel pour lui, de « présence »¹³⁸. Quant à la notion de « *présence réelle* », soulignons à quelle fortune elle est appelée dans la réflexion sur l'art que Michel Leiris élaborera au fil des textes qui viendront accompagner ses « alliés substantiels » : elle rejoindra donc, par ricochet, l'œuvre de Giacometti¹³⁹.

6) Le travail de l'informe

Voici à nouveau, dans toute sa complexité, dévoilé le problème de l'« influence » auquel nous nous heurtons : nous voyons ici deux recherches qui se débordent infiniment l'une l'autre en venir ponctuellement à converger, chacune s'appuyant sur cette convergence pour se porter plus avant. Les différences ne s'annulent pas dans cette rencontre, mais à un moment donné la chaleur d'un frottement aura libéré ces forces qui bousculent, sans préjuger des directions ultérieures.

Quant au triomphe de l'idée, il a son corrélat : la thèse thomiste qui impose « que chaque chose ait sa forme »¹⁴⁰. La relation surnaturelle qui unit l'homme à son Dieu est au fondement de cette thèse : « Dieu a fait l'homme à son image »¹⁴¹. Mais si l'homme ressemble à son Dieu, l'inverse n'est pas vrai pour autant puisque la ressemblance « déclasserait »¹⁴² alors le modèle. Une telle conception de la ressemblance repose sur la séparation de la matière et de la forme, sur un « tabou du toucher » : « la matière ne doit pas toucher la forme »¹⁴³. Or, c'est justement ce contact que vise Bataille va en opposant à la thèse thomiste la « *ressemblance informe* » de l'univers avec « quelque chose comme une araignée ou un crachat »¹⁴⁴ :

[...] c'est en revendiquant une telle « ressemblance informe », ressemblance déclassante, coupable et mortifère, que Bataille, dans Documents, aura commencé de défaire et de décomposer systématiquement – c'est-à-dire avec une joie cruelle et obstinée – toute cette construction mythique : renversant d'abord la hiérarchie du modèle et de la copie, de façon à bouleverser tous les rapports du « haut » et du « bas » (une dizaine d'années plus tard, Bataille parlera encore de l'éblouissement extatique en termes de chute : « Le plus difficile – Toucher au plus bas »¹⁴⁵) ; renonçant, ensuite, à toute mythologie de l'origine comme à toute espérance de fin rédemptrice ou consolatrice ; brisant, enfin, le tabou du toucher sur lequel tout ce mythe chrétien de la ressemblance apparaît bien construit. Là gît, peut-être, le plus important : que Bataille soit intervenu, et probablement en toute connaissance de cause, sur le nœud philosophique

¹³⁸ Voir chapitre XIII.

¹³⁹ Voir Michel Leiris, PA, p. 25.

¹⁴⁰ Georges Bataille, « Figure humaine », *op. cit.*, p. 194.

¹⁴¹ Nous empruntons ces réflexions au livre de Georges Didi-Huberman.

¹⁴² Voir Georges Didi-Huberman, *ibid.*, p. 26.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 29.

¹⁴⁴ Georges Bataille, « Informe », *op.cit.*, p. 382.

¹⁴⁵ Georges Bataille, *Sur Nietzsche [1945], OC VI, p. 124.*

**même de la question où peuvent s'appréhender les termes, les expressions
« ressemblance » ou « figure humaine »¹⁴⁶.**

Il s'agit pour Bataille d'ôter aux choses leur « redingote philosophique »¹⁴⁷. Or, le quatrième numéro de *Documents* où Bataille s'en prend plus particulièrement à la figure humaine « organise [...] tout son contrepoint iconographique comme une vaste dérision des convenances anthropomorphes »¹⁴⁸. Ce numéro est en effet le premier à opposer aussi violemment le « fait noir à l'idéalité de l'européenne figure blanche »¹⁴⁹, à faire s'entrechoquer sous l'œil du lecteur un mariage petit-bourgeois engoncé dans les convenances de ses cols amidonnés¹⁵⁰ et la nudité des « enfants de l'école de Bacouya »¹⁵¹ enrégimentés par la puissance colonisatrice dont la photographie accompagne l'article « Civilisation » de Leiris, alors que celle des « canaques de Kroua »¹⁵² répond à l'article sur les « Lew Leslie's Black birds ». C'est dans ce contexte d'atteintes violentes à l'intégrité de la figure humaine qu'apparaissent pour la première fois, entourés d'étonnantes esquisses de Seurat et de quelques idoles cycladiques, les étranges « personnages » et la « tête qui regarde » de Giacometti, que les photographies « découpées » ou « composées »¹⁵³ par Michel Leiris restituent dans toute leur troublante intensité.

Documents livre la figure humaine aux deux infinis qui, par excès ou par défaut, la happent. Il s'agit de réfléchir, comme l'entreprend Leiris au sujet de Miró et Hans Arp, sur cette « fuite mollasse de la substance qui rend toutes choses – nous, nos pensées, et le décor dans lequel nous vivons – semblables à des méduses ou à des poulpes »¹⁵⁴. Déjà, le numéro 2 exprimait par la voix de Georges Limbour cette hantise de la fixation du difforme qui serait à la source de notre rapport au masque :

Mais à part le prétexte futile d'un porte-voix, tu [Eschyle] devais reprocher à la face de l'homme sa fantastique mobilité, plus prompte, plus déconcertante que la mer soudaine. Peut-être pensas-tu que l'image du plus intense tourment, la crispation suprême des passions ne se maintient pas le temps d'une tragédie, et combien t'apparut plus terrible un visage descendu dans l'enfer de son expression, qui ne pourra plus jamais revenir en arrière vers son repos, bloqué dans sa grimace comme dans les glaces un navire et qui dans le sommeil même garde l'affreuse torsion de son tourment¹⁵⁵.

Le numéro 6 reviendra sur ce problème particulier du masque et sur les altérations du visage au gré des flux et des reflux de la chair :

¹⁴⁶ Georges Didi-Huberman, *ibid.*, pp. 28-29.

¹⁴⁷ Georges Bataille, « Informe », *idem*.

¹⁴⁸ Georges Didi-Huberman, *ibid.*, p. 41.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 48.

¹⁵⁰ Voir *Documents* n°4, *op. cit.*, p. 194.

¹⁵¹ *ibid.*, p. 219.

¹⁵² *ibid.*, p. 221.

¹⁵³ Michel Leiris, « Alberto Giacometti », *op. cit.*, pp. 212-214.

¹⁵⁴ Michel Leiris, « Toiles récentes de Picasso », *Documents*, 1930, n° 2, p. 64.

¹⁵⁵ Georges Limbour, « Eschyle, le carnaval et les civilisés », *Documents*, 1930, n° 2, p. 98.

Que la « Figure humaine » se trouvât décomposée par massification, qu'elle fût étouffée dans la matière – ou opacifiée, ou rongée, ou dévorée par elle –, voilà ce qu'en un seul numéro de Documents, choisi presque au hasard, on peut voir se développer de façon systématique, dirai-je, de façon hautement stratégique (là où se concentrent le concerté et le déconcertant). Il aura suffi d'une quarantaine de pages, dans le sixième numéro de 1930, pour que se développe, sur plusieurs fronts articulés, cette thématique de l'anthropomorphisme massifié autant que mortifié¹⁵⁶.

Il s'agit d'étayer ce paradoxe selon lequel

toute 'Figure humaine' demeure 'Figure' et demeure 'humaine', bien que capable d'ouverture, d'écrasement, d'écorchement ou de dévoration. Paradoxe exprimable en des termes qui fourniront la base de toute L'Expérience intérieure : cette chose, cette 'masse', comme l'écrit Bataille, cette chair ouverte, écrasée, dépecée et dévorée, ce 'résidu suprême' ne définissent rien d'autre que notre semblable, le destin toujours possible de notre ressemblance¹⁵⁷.

Le masque représente alors la chose en puissance dans le visage, comme le montrent par exemple les photographies de masques de cuir pour rituels masochistes par W. B. Seabrook qui venait accompagner l'article de Leiris « Le *caput mortuum* ou la femme de l'alchimiste »¹⁵⁸. Ce que révèlent ces articles autant que ces photographies, c'est combien la figure humaine est toujours menacée de devenir cette « pure et simple masse d'obscurité »¹⁵⁹ que Leiris nomme « résidu suprême »¹⁶⁰. L'informe que Bataille oppose à la vision chrétienne de l'univers¹⁶¹ guette donc tout autant la figure humaine dont *Documents* nous montre le possible écrasement, car l'homme *par son semblable* « se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre »¹⁶². Or c'est à Giacometti que revient, selon Georges Didi-Huberman, d'avoir « littéralement [mis] en œuvre » ce « paradigme de l'informe – l'araignée et plus encore l'araignée écrasée – », en « ouvrant, démembrant et jetant au sol une sorte d'araignée qu'il nomma, de façon significativement anthropomorphe, une *Femme égorgée* »¹⁶³. Il n'est que de regarder les dessins que Giacometti réalisait d'après des illustrations de revues pour mesurer l'attention avec laquelle il scruta à cette époque les masques, et particulièrement les reproductions publiées par *Documents*¹⁶⁴.

Sans doute Giacometti n'eut-il pas accès au texte majeur de Bataille sur le masque qui, resté inédit, reprend en grande partie ce que *Documents* déployait. On y lit ce que laisse

¹⁵⁶ Georges Didi-Huberman, *ibid.*, p. 101.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 136.

¹⁵⁸ Michel Leiris, « Le *caput mortuum* ou la femme de l'alchimiste », *Documents*, 1930, n° 6, p. 464.

¹⁵⁹ Georges Didi-Huberman, *ibid.*, p. 97.

¹⁶⁰ Michel Leiris, *idem*.

¹⁶¹ « [...] affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'informe revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou crachat ». Georges Bataille, « Informe », *op. cit.*, p. 382.

¹⁶² *Idem*.

¹⁶³ Georges Didi-Huberman, *ibid.*, p. 136.

¹⁶⁴ Voir encore « Têtes et crânes », *Documents*, n°6, 1930, p. 353.

deviner ce réseau d'images et de textes : que le masque applique sur la figure humaine comme une réminiscence du chaos qui la hante.

Entre les énigmes proposées à chacun de nous par une courte vie, celle qui tient à la présence des masques est peut-être la plus chargée de trouble et de sens. Rien n'est humain dans l'univers inintelligible en dehors des visages nus qui sont les seules fenêtres ouvertes dans un chaos d'apparences étrangères ou hostiles. L'homme ne sort de la solitude insupportable qu'au moment où le visage d'un de ses semblables émerge du vide de tout le reste. Mais le masque le rend à une solitude plus redoutable : car sa présence signifie que cela même qui d'habitude rassure s'est tout à coup chargé d'une obscure volonté de terreur [;] quand ce qui est humain est masqué, il n'y a plus rien de présent que l'animalité et la mort. [...] Or le masque possède encore la force d'apparaître au seuil de ce monde clair et rassurant de l'ennui comme une obscure incarnation du chaos. [...] Car LE MASQUE EST LE CHAOS DEVENU CHAIR. Il est présent devant moi comme un semblable et ce semblable, qui me dévisage, a pris la figure de ma propre mort ; par cette présence le chaos n'est plus la nature étrangère à l'homme mais l'homme lui-même animant de sa douleur et de sa joie ce qui détruit l'homme, l'homme précipité dans la possession de ce chaos qui est son anéantissement et sa pourriture, l'homme possédé d'un démon, incarnant l'intention que la nature a de la faire mourir et pourrir¹⁶⁵.

Ce texte rejoint les préoccupations de Giacometti au moment où il est écrit. En 1934, celui-ci traverse en effet la crise qui aura pour conséquence son exclusion du mouvement surréaliste, justement autour de la trouvaille d'un masque, de son rapport au visage et de son lien à la mort. Sans anticiper sur les développements à venir, il apparaît à la lecture de ces lignes que l'aventure bataillienne sera pour l'œuvre de la maturité sûrement tout aussi décisive que la proximité de Breton.

C'est que les réflexions de Bataille rencontrent chez Giacometti le terreau fertile d'une interrogation déjà ancienne sur la mort, nourrie entre autres par l'expérience traumatisante du voyage avec Van M., dont Giacometti ne commencera à pouvoir se libérer qu'à partir de 1946. C'est cette hantise de la mort qui dès 1923 avait poussé Giacometti, et pour tout un hiver, à essayer de peindre un crâne. Se remémorant cette expérience après-guerre, les rapports qu'il en vient à tisser entre le crâne et le visage auraient trouvé leur place dans une revue telle que *Documents* :

Et alors, peu à peu, voir un crâne devant moi ou un personnage vivant, la différence devient minime... Le crâne prend, pour finir, une présence vivante. Cela m'est arrivé... Un crâne n'est pas l'équivalent d'une table, ou d'un fruit, ou d'un objet, il est quand même plus proche d'une tête vivante que de n'importe quoi !... ce qui m'a toujours assez troublé. Par contre, travaillant d'après le personnage vivant, – et cela avec presque de la frayeur – j'arrivais, si j'insistais un peu, à voir à peu près le crâne à travers... Cela m'est arrivé avec une jeune fille qui posait et que je voulais dessiner¹⁶⁶.

¹⁶⁵ Georges Bataille, « Le masque » (1934 ?), OC II, pp. 403-404 (article proposé à la revue *Minotaure*, mais refusé).

Georges Didi-Huberman convoque ce texte dans son analyse d'une sculpture de Giacometti, *Le Cube de 1934 : voir Le Cube et le visage*, Paris, Macula, 1993, pp. 112-114.

¹⁶⁶ Alberto Giacometti, « Entretien avec Georges Charbonnier », op. cit., p. 246.

Un regard porté sur l'œuvre d'après-guerre nous permet de mesurer à quel point les périls du *défaut* de visage et de chair, la hantise du corps décharné trouvent un écho chez Giacometti, même si ce n'est pas cette préoccupation qui entre en jeu dans l'amaigrissement de ses statues. Mais l'expérience des « plaques », dès avant *Documents*, par le retranchement progressif du visage¹⁶⁷, lui avait livré un premier passage. Moins évidente peut paraître chez lui la méditation du trop-plein, de l'excès de visage, pourtant la massification, portée même jusqu'à la pétrification, cette autre forme de tension vers la chose, est également sensible dans son œuvre, notamment lorsqu'en 1934 il sculpte le *Cube*. Qui se penche sur son œuvre des années 30 y retrouve cette dialectique de la forme et de l'informe que lui-même nommera « un incessant contrecoup »¹⁶⁸.

Né d'une hantise de la mort ravivée par la mort récente de son père, le *Cube* de 1934 ne paraît pas sans liens avec cette « écriture du désastre »¹⁶⁹ que Georges Didi-Huberman décèle à l'œuvre dans *Documents*, ravivant le sens étymologique de ce mot « qui nous dit, en presque chaque 'document' de *Documents*, l'accident souverain – le symptôme – qui atteint et révèle, qui *dément* avec violence la 'Figure humaine' dans sa position d'idéalité, c'est-à-dire d'astre' mythologique gardien des ressemblances »¹⁷⁰. Or c'est bien la chute, la mort d'un astre, que dit le *Cube*, tombeau et impossible portrait du père enfermé dans le bloc de la mélancolie. De ce cube qui n'en est pas un, polyèdre abstrait issu de la gravure de Dürer intitulée *Melencolia*, Giacometti pourra affirmer qu'il est « une tête » et graver plus tard son autoportrait sur une de ses facettes. C'est donc bien une figure humaine « massifiée », portée jusqu'au bloc, et au bloc chu – de quel obscur désastre ? – que Giacometti donne à voir alors que *Documents* a cessé de paraître et que Bataille écrit son texte sur le masque. L'« heuristique du désastre »¹⁷¹ comme besogne de la mort au sein du visage, œuvre d'un « pourrir » qui fait vaciller les formes et choir la figure humaine de son piédestal, paraît essentielle pour saisir d'où provient l'œuvre de la maturité de Giacometti. C'est d'elle que repart instinctivement André du Bouchet lorsqu'il entreprend d'écrire le premier texte de ce qui deviendra *Qui n'est pas tourné vers nous*¹⁷². Il y aura eu chute, et ce n'est que dans la traversée de cette chute que Giacometti pourra courir à nouveau la figure humaine.

Que la lecture de *Documents* ait précipité cette chute, la relecture des articles de Bataille le donne à penser. Les « plaques » tenaient encore fermement la station verticale. Après sa confrontation au groupe de *Documents*, Giacometti entreprend ce que Rosalind Krauss considère comme un pas majeur de l'art de son temps : la sculpture *horizontale*¹⁷³. Un tel mouvement se retrouve dans le rêve du *Coupable* qui décrit l'ascension d'un « vaste volcan semblable à l'Etna » au terme de laquelle, cherchant à fuir l'éruption par laquelle il se sait inéluctablement rattrapé, le rêveur accède au pouvoir de se *reconnaître* dans le personnage de pierre qui s'élève devant lui :

¹⁶⁷ Voir Yves Bonnefoy, *ibid.*, pp. 148-162.

¹⁶⁸ Voir Georges Didi-Huberman, *Le Cube et le visage*, *op. cit.*, pp. 73-98.

¹⁶⁹ Expression de Maurice Blanchot. Voir *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

¹⁷⁰ Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance informe*, *op. cit.*, p. 149.

¹⁷¹ *idem*

¹⁷² Voir Thomas Augais, « Océan, barques de plâtre (une lecture des brouillons de *Qui n'est pas tourné vers nous*) », *L'Étrangère*, n° 16-17-18, « André du Bouchet 2 », numéros coordonnés par François Rannou, Paris-Bruxelles, La lettre volée, juin 2007, pp. 203-224.

¹⁷³ Voir Rosalind Krauss, *ibid.*, pp. 244-245.

[...] j'entrai dans une vaste salle dont l'architecture n'était ni moins géométrique ni moins belle que la porte. Quelques personnages qui s'y trouvaient étaient loin de trancher aussi clairement sur le décor que les statues d'un porche. Ils étaient d'une stature immense et d'une sérénité qui faisait peur. Je n'avais jamais vu, jamais imaginé d'être plus parfaits, plus puissants, ni plus lucidement ironiques. L'un d'eux s'élevait devant moi dans sa majestueuse et glaciale architecture, assis mais dans une position désinvolte, comme si les ordres des figures ornementales dont il était formé étaient les ondes d'un rire clair et purifié, sans plus de bornes ni de violence que les vagues d'une tempête. Devant ce personnage de pierre qu'enivrait une lumière lunaire, intérieure, émanant de lui, dans un mouvement de désespoir et dans la certitude de partager l'hilarité mortelle¹⁷⁴ qui l'animait, je trouvai, en tremblant, le pouvoir de me reconnaître, et de rire. Je m'adressai à lui, et malgré mon trouble exprimai avec une aisance trompeuse ce que j'éprouvais : que j'étais semblable à lui [...]. Alors ma tension devint telle que je m'éveillai¹⁷⁵.

Ce trajet onirique décrit une ascension, puis l'angoisse mortelle d'une chute au terme de laquelle des êtres d'abord « parfaits », puis hilares sont reconnus comme semblables. Et c'est à ce moment, « lorsque la catastrophe touche la forme »¹⁷⁶ que le rêveur, en proie à une tension trop forte, s'éveille. Michel Leiris note à la même époque dans son *Journal* un rêve à peu près similaire, et qui de la même façon engage la figure humaine :

Rêve d'une de ces dernières nuits : excursion en montagne avec Z[ette], K[jahnweiler], Jeanine et Simone P[iel]. Il s'agit de visiter une église bâtie dans la montagne. J'aperçois cette église, me trouvant à quelque distance. D'énormes figures humaines – colorées, et ressemblant à des figures de cire du musée Grévin, aux anges du maître-autel de Saint-Jacques de Compostelle ou à des mannequins d'orgue à vapeur de chevaux de bois – sont sculptées sur la façade. Si grandes, qu'elles me donnent le vertige et que je suis pris d'angoisse, imaginant ce que sera le vertige quand je les verrai de plus près – alors, d'une grandeur vraiment démesurée –, vertige qui se joindra à celui de la montagne, car l'église est bâtie en un lieu assez escarpé. Ce rêve se rapproche curieusement d'un rêve que rapporte Bataille dans *L'Expérience intérieure* et dont j'ai eu la connaissance seulement aujourd'hui [...]. Dans mon rêve, l'église se confond plus ou moins avec le bloc rocheux de la montagne et y est peut-être directement taillée, de sorte que les statues, sculptées à même les parois extérieures de l'église, ont elles aussi l'air d'être prises directement dans la masse du rocher¹⁷⁷.

Un tel vertige est très proche de l'expérience de sculpteur de Giacometti. La parenté qui relie la figure humaine avec les pierres et les arbres qui peuplèrent son enfance dans le Val Bregaglia est une de ses préoccupations constantes et l'été suivant celui de la mort de son père, en 1934, se passa en compagnie de Max Ernst à sculpter des blocs de pierre

¹⁷⁴ De même André du Bouchet évoque l'hilarité de sculptures rendues à la poussière : « Boursoufflées, béantes parfois, hilares de tout ce travail en suspens » [QPTVN, p. 64].

¹⁷⁵ Georges Bataille, *Le Coupable* [1944], OC V, pp. 285-286.

¹⁷⁶ Georges Didi-Huberman, *ibid.*, p. 357.

¹⁷⁷ Michel Leiris, *Journal*, op. cit., pp. 368-369.

collectés dans la montagne. Dans les années cinquante, des figurines qu'il groupa sur un socle manifesteront par leur titre leur fort pouvoir de suggestion des paysages d'enfance : *La Clairière, La Forêt*¹⁷⁸. Enfin l'un des textes fondamentaux de la période surréaliste de Giacometti entreprendra de retracer dans toute son ambiguïté le rapport enfantin aux pierres familières et d'y déceler un sens pour la vie présente¹⁷⁹. Mais surtout la *ressemblance* des œuvres de la maturité ne transparait elle-même que sur fond de chaos, comme le soulignera Jacques Dupin¹⁸⁰. Yves Bonnefoy choisit alors dans sa réflexion sur Giacometti de repartir de ce texte majeur de Bataille qui lui apparaît, comme les sculptures de Giacometti, se heurter de plein fouet à cet *en-soi* du monde qui est l'envers de toute ressemblance¹⁸¹.

Or *Documents* aura proclamé dès 1929 que la matière dont nous nous composons « vient sans recours ruiner en nous la bonne forme, l'idée et l'idéal de la 'figure humaine' »¹⁸². Cette matière indomptable par aucune forme, les articles « Homme » des numéros 3 et 4 de *Documents* prennent plaisir à la décomposer, énumérant le nombre d'allumettes ou de savonnettes que les « matières premières » contenues dans un homme – et évaluées, « au cours actuel », à 25 francs – pourraient permettre de fabriquer¹⁸³.

Que tendent à prouver ces « relations » que Giacometti qualifiera plus tard de « désagrégeantes »¹⁸⁴ ? Que l'humain naît de sa capacité à sortir de soi, qu'il est ridicule de prétendre – comme le proclame Leiris dans l'article « Métamorphose » – « rester tranquille dans sa peau, comme le vin dans son outre », refusant la vertu des métamorphoses. Cette vertu, toute outre et toute honte bues, est celle de nous découvrir partie d'un processus infini, puisque l'informe qui « tend toujours vers un impossible [...] ne réalise en fait que l'impossibilité même d'un résultat définitif »¹⁸⁵. Pour Bataille et Leiris, l'homme se nourrit de sa capacité à absorber l'autre, à s'ouvrir à l'altérité. Que la véritable liberté « implique la reconnaissance nécessaire du réel, qu'il faut alors de plus en plus creuser et ruiner, pousser en quelque sorte jusqu'à ses ultimes retranchements »¹⁸⁶, voilà ce que Giacometti put lire dans *Documents* à l'aube de la grande plongée en soi des années surréalistes, et qui peut-être dut peser au moment – dans le contrecoup du désastre confondant de la mort de son père – de remonter à la surface, au point de contact.

Si la forme « vit et meurt de ses propres [...] symptômes déformants », si elle n'est que « l'accident perpétuel de la forme »¹⁸⁷, vers quoi fait alors signe ce « jeu de l'homme avec sa propre pourriture »¹⁸⁸ ? L'étude de Georges Didi-Huberman a montré qu'il y avait chez Bataille une véritable pensée dialectique, qui après s'être distinguée d'un Hegel encore mal compris – mieux pourtant qu'il ne l'était généralement en France à cette époque – en vint

¹⁷⁸ Voir Yves Bonnefoy, *ibid.*, pp. 350-351, ill. 323-324.

¹⁷⁹ Voir chapitre II.

¹⁸⁰ Voir Jacques Dupin, TPA, p. 30.

¹⁸¹ Voir chapitre XIII.

¹⁸² Georges Didi-Huberman, *ibid.*, p. 159.

¹⁸³ « Homme », *Documents*, 1929, n°4, p. 215 et n°5, p. 275.

¹⁸⁴ Premier titre de *Pointe à l'œil*, sculpture de 1932.

¹⁸⁵ Georges Didi-Huberman, *ibid.*, p. 167.

¹⁸⁶ Michel Leiris, « Toiles récentes de Picasso », *Documents*, 1930, n°2, p. 64.

¹⁸⁷ Georges Didi-Huberman, *ibid.*, p. 191.

¹⁸⁸ Georges Bataille, « L'esprit moderne et le jeu des transpositions », *op. cit.*, p. 490.

par le relais d'Alexandre Kojève à prendre peu à peu conscience de la véritable portée de sa philosophie¹⁸⁹. C'est alors pour relire ce texte qualifié plus tard d'« admirable »¹⁹⁰ où Hegel reconnaît l'« œuvre de la mort » comme « 'acte immanent' de toute chose, de toute représentation, de toute action, de toute notion »¹⁹¹ :

La mort [...] est ce qu'il y a de plus terrible et maintenir l'œuvre de la mort est ce qui demande la plus grande force. La beauté impuissante hait l'entendement, parce qu'il l'exige d'elle ; ce dont elle n'est pas capable. Or, la vie de l'esprit n'est pas la vie qui s'effarouche devant la mort, et se préserve de la destruction, mais celle qui supporte la mort et se conserve en elle. L'esprit n'obtient sa vérité qu'en se trouvant soi-même dans le déchirement absolu. Il n'est pas cette puissance (prodigieuse) en étant le Positif qui se détourne du Négatif, comme lorsque nous disons de quelque chose : ceci n'est rien ou (ceci est) faux et, l'ayant (ainsi) liquidé, passons de là à quelque chose d'autre ; non, l'Esprit n'est cette puissance que dans la mesure où il contemple le Négatif bien en face et séjourne près de lui. Ce séjour-prolongé est la force magique qui transpose le Négatif dans l'Être-donné¹⁹².

Si Bataille sera en dernier recours sensible à l'*effectivité*, au caractère *réel* du « travail du négatif » chez Hegel, ce dont il maintiendra le refus, c'est d'une synthèse, d'un « résultat » de ce « travail du négatif », comme on parle du « résultat » d'un travail « accompli »¹⁹³. Bataille a voulu, Derrida le souligne, « une dépense si irréversible, une négativité si radicale – il faut dire ici *sans réserve* – qu'on ne peut même plus les déterminer en négativité dans un procès ou dans un système »¹⁹⁴. Un article comme « Le Bas Matérialisme et la gnose »¹⁹⁵ montre bien que le « matérialisme » développé par Bataille dans *Documents* ne consistait pas à opposer systématiquement la matière à la forme, mais à « tenir la position instable – instable parce que remise en question devant *chaque* matière, devant *chaque* forme ou, si l'on veut, devant chaque 'document' – consistant à reconnaître l'intraitable dialectique de leur rapport, de leur *inséparation contradictoire*, contact et contraste mêlés »¹⁹⁶. Récusant toute synthèse, Bataille retient malgré tout de la dialectique un processus, une « besogne » des formes qui ne trouve aucun terme, reposant sur cette volonté d'*inachèvement* que revendiquera *L'Expérience intérieure* :

À l'encontre. Ne plus se vouloir tout est tout mettre en cause. [...] Nous ne sommes pas tout, n'avons même que deux certitudes en ce monde, celle-là et celle de mourir. [...] Dès lors commence une expérience singulière. L'esprit se

¹⁸⁹ Kojève sert de modèle pour le portrait de A. lorsque Giacometti illustre *Histoire de rats* de Bataille pour les Éditions de Minuit en 1947.

¹⁹⁰ Georges Bataille, « Hegel, la mort et le sacrifice » [1955], OC XII, p. 331.

¹⁹¹ Georges Didi-Huberman, *ibid.*, p. 232.

¹⁹² G. W. F. Hegel, *La Phénoménologie de l'esprit*[1807], trad. J. Hyppolite [assez différente de celle utilisée ici par Bataille], Paris, Aubier, 1941, I, p. 29. Nous reparlerons de ce texte à propos d'Yves Bonnefoy : voir chapitre XIII.

¹⁹³ Voir Georges Didi-Huberman, *ibid.*, p. 234.

¹⁹⁴ Jacques Derrida, « De l'économie restreinte à l'économie générale. Un hégélianisme sans réserve », *L'Écriture et la Différence*, Paris, Éd. du Seuil, 1967, p. 380.

¹⁹⁵ Georges Bataille, « Le Bas Matérialisme et la gnose », *Documents*, 1930, n°1, p. 1.

¹⁹⁶ Georges Didi-Huberman, *ibid.*, p. 212.

meut dans un monde étrange où l'angoisse et l'extase se composent. [...] Ce qui caractérise une telle expérience, qui ne procède pas d'une révélation, où rien non plus ne se révèle, sinon l'inconnu, est qu'elle n'apporte jamais rien d'apaisant¹⁹⁷.

Les textes qui exposent cet inachèvement formulent l'antisubstantialisme sur lequel il repose : « l'être n'est nulle part »¹⁹⁸, blessure béante, « inachevable »¹⁹⁹. Or, nous avons choisi d'accompagner un temps les réflexions de Georges Didi-Huberman sur *Documents* car elles nous semblent avoir démontré que l'antisubstantialisme défendu par *Le Coupable* et *L'Expérience intérieure* « ne faisait que réaliser *philosophiquement* ce que les activités de 1929-1930 avaient déjà réalisé *figuralement* dans le primat accordé aux relations dynamiques et conflictuelles (les procédures de montage) sur les termes stables (les images iconographiquement stables) »²⁰⁰. Or nous trouvons là, dans la valeur à accorder à la contradiction et autour de la question de son dépassement une problématique essentielle de notre corpus, posée par la majorité des textes sur Giacometti et souvent d'une grande fécondité poétique. Et l'un des traits communs des auteurs majeurs de notre corpus réside dans leur rapport problématique à la synthèse et dans cette question de l'inachèvement qui apparaît au cœur de l'œuvre d'Alberto Giacometti.

Les *Écrits* portent la trace d'un intérêt pour Hegel dès 1934, mais il n'a pas attendu cette date²⁰¹ pour être requis par une œuvre simimportante alors pour Bataille et Breton²⁰² ? Dans les notes jetées à la diable sur des carnets ou des morceaux de papier qui accompagnent constamment son travail jusqu'à la fin, on peut remarquer qu'en 1944 le problème de la synthèse se pose fortement pour lui²⁰³. Et certes le débat philosophique intéressait Giacometti et il eut des interlocuteurs de poids pour l'approfondir, mais si c'est d'abord *figuralement* que la revue *Documents* a pu questionner les formes du réel, et si donc réponse doit être attendue de Giacometti, ou réplique au séisme de 1929-1930, c'est une réponse figurale, une réponse de sculpteur et de peintre. Lorsqu'après-guerre Giacometti donne à son œuvre l'impulsion nouvelle qui lui vaudra une reconnaissance de plus en plus large, a-t-il complètement abandonné les préoccupations qui étaient celles de *Documents* ? Il semble que non, et qu'au contraire la hantise de la mort fasse un retour violent dans sa création en 1945-46, avec des sculptures comme *Le Nez* et *Tête sur tige*, et son grand texte *Le Rêve, le Sphinx et la mort de T...*²⁰⁴ Dans l'impressionnante sculpture où une tête suspendue au milieu d'une cage voit son nez démesurément saillir hors des barreaux, associée au souvenir bien réel de la mort de Van M., dont le nez semblait croître de plus en plus, la figure humaine prend l'aspect du masque de carnaval²⁰⁵. Dans *Tête sur tige*, c'est la bouche

¹⁹⁷ Georges Bataille, *L'Expérience intérieure* [1943] OC V, p. 108.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 98.

¹⁹⁹ Titre de la partie du *Coupable*, *op. cit.*, où figure le rêve cité ci-avant.

²⁰⁰ Georges Didi-Huberman, *ibid.*, p. 349.

²⁰¹ Une référence à Hegel apparaît dans la lettre qu'il envoie à Breton au moment de « l'affaire Aragon ». Voir chapitre III.

²⁰² Voir « La révolution d'abord et toujours », *La Révolution surréaliste*, 1925, n° 5, p. 31, où l'on peut lire : « Spinoza, Kant, Blake, Hegel, Schelling, Proudhon, Marx, Stirner, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Nietzsche : cette seule énumération est le commencement de tous vos désastres ».

²⁰³ Alberto Giacometti, *Écrits*, *op. cit.*, p. 184-185.

²⁰⁴ Voir Yves Bonnefoy, *ibid.*, chapitre VIII, p. 289 et suivantes.

²⁰⁵ Voir Jean Clair, *Le Nez de Giacometti*, Paris, Gallimard, coll. « Art et artistes », 1992.

béante qui happe l'œil, cette bouche dans laquelle une mouche s'engouffre lors de l'agonie de T.²⁰⁶.

Or, comparons *Le Nez* à cette pince de homard photographiée en gros plan par E. Lotar et J. Painlevé publiée dans le numéro 6 de *Documents*, ou aux gros orteils photographiés par J. A. Boiffard pour accompagner l'article éponyme de Bataille, et nous y retrouvons la même difformité menaçante, mortifère, mettant directement en cause le spectateur. *Le Nez* de Giacometti, comme le « gros orteil » de Bataille donnent à voir le surgissement obscur de la mort dans les replis secrets de notre anatomie. La mort tenue secrète dans le pourrissement de nos chaussettes et de nos mouchoirs s'insinue violemment dans notre intégrité humaine : ces pieds qui nous permettent la station verticale, ce visage où nous reconnaissons notre semblable. Mort où nous nous effondrons, surgie comme une douleur au pied, visible comme le nez au milieu du visage, et qui ronge les frontières établies pour nous distinguer de l'animal. Ces deux sculptures autant que l'araignée écrasée qui hante le récit de la même époque montrent que Giacometti n'a pas oublié le questionnement sur l'informe entrepris par Bataille dans *Documents*, et que même il nous le restitue avec une violence d'effraction décuplée au moment où Bataille lui demande d'illustrer *Histoire de rats*²⁰⁷.

Pourtant, ces deux sculptures de Giacometti sont des hapax dans la production d'après-guerre où ce qu'il cherche à faire, ce sont des figures et des têtes telles qu'il les perçoit. Il a passé la guerre à voir tout ce qu'il commençait diminuer jusqu'à disparaître et ce n'est qu'en 1945 qu'il s'en sort un petit peu « par le dessin »²⁰⁸, et voit surgir de grandes figures, longues et minces. Pourquoi cette anticipation ? Parce que l'œuvre d'après-guerre tire sa force de l'impossibilité de réaliser une figure stable. Les figures d'après-guerre s'imposeront comme un moment d'équilibre précaire entre l'excès de la figure ou de la tête et son défaut, entre ces deux moments vertigineux de l'apparition soudaine d'une figure dans le champ de la conscience et de sa disparition désastreuse. Or, c'est matériellement, par une technique de la reprise insatiable de la construction de ses figures ou de ses têtes que chaque fois il détruit, que Giacometti sort de cette impasse : par la mise en contact déchirante d'un excès et d'un défaut de la figure où résonne le « contre-chant de la mort »²⁰⁹. Il trouve une issue dans le recommencement sans fin d'une tâche où les figures rescapées porteront la marque de l'arbitraire de leur abandon.

²⁰⁶ Voir « Le Rêve, le Sphinx et la mort de T. », *Écrits, op. cit.*, p. 29.

²⁰⁷ Voir Yves Peyré, *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre 1874-2000* [catalogue de l'exposition « Peinture et poésie » organisée par Yves Peyré à Lyon, Paris et New-York, en 2001-2002], Paris, Gallimard, 2001, pp. 139-140 : « *Histoire de rats* unit Bataille à Giacometti, c'est un carnet mêlant réflexions sur l'érotisme et confidences, le récit y est suspendu par la pensée. Bataille à nouveau y évoque l'abîme, l'insondable, la terreur, la joie. Ce journal s'en tient à la brutalité de l'être (si différemment d'Artaud), il expose la nudité du narrateur (il est remarquable de constater que tous les livres de Bataille illustrés par des peintres – Masson, Fautrier, Giacometti ou encore Bellmer – sont des récits érotiques ou des réflexions sur l'érotisme, la répétition du fait finissant par constituer en soi un genre). Giacometti a joué son contrepoint à l'eau-forte : trois portraits en forme de sculptures vivantes vibrant sur leur socle, celui de B. offerte et frémissante, celui de D. (Dianus, en fait un saisissant portrait de Bataille lui-même), le rire tiré par la mort jusqu'au ricanement, celui de A. (nouvelle figuration de Bataille, ou encore, autre double, de Kojève) arborant le sardonique sourire du mauvais prêtre. Ce livre est traversé par l'excellence de l'obscène, les traits de la gravure sont acérés jusqu'à provoquer la blessure ; les Éditions de Minuit ont bâti un livre simple, d'une justesse propre à ravir Kahnweiler ». En revanche, les illustrations de Giacometti ne sont pas des eaux-fortes, comme le dit Yves Peyré, mais des burins, d'où la simplicité du trait.

²⁰⁸ Alberto Giacometti, « Lettre à Pierre Matisse », *op. cit.*, p. 44.

²⁰⁹ Jacques Dupin, *Éclats d'un portrait*, Marseille, André Dimanche, 2007, p. 93.

Revenons alors un instant à un article décisif où Bataille s'en prend à la théorie de l'art primitif développée par G. H. Luquet en 1930²¹⁰. Luquet, s'appuyant sur l'analyse de dessins d'enfants, y retrace la façon dont à partir de ressemblances approximatives produites par lui ou rencontrées dans la nature, l'artiste primitif va apprivoiser et perfectionner sa capacité à imiter les formes de la nature. Puis il complète son analyse par une distinction entre le « réalisme intellectuel » des enfants et des primitifs – reproduction de ce que l'œil sait – et le « réalisme visuel » des arts adultes – reproduction de ce que l'œil voit²¹¹. Ce que conteste Bataille dans cette analyse téléologique, c'est le mépris d'une donnée fondamentale pour lui : la possibilité d'une « altération volontaire des formes²¹² » qu'il croit pouvoir déceler dans la différence de traitement réservée par les Aurignaciens aux figures humaine et animale. Capables de reproduire des rennes et des bisons avec une minutie parfaite, ils maltraitaient la seule figure humaine dans leurs peintures. Bataille avance alors cette hypothèse que l'art naît du plaisir sadique d'altérer un support avant que le hasard ne dégage « de quelques lignes bizarres une ressemblance cruelle qui peut être fixée par la répétition ». Bataille dévoile non pas une tendance téléologique au perfectionnement de la ressemblance, mais deux tendances profondes qui se contestent l'une l'autre : d'une part la satisfaction d'une appropriation progressive, d'autre part la jouissance sadique de la défiguration. Il y a donc non pas un perfectionnement progressif de l'informe vers la forme, mais un va-et-vient continu entre la forme et l'informe, vague qui s'élançait et se retire. Dans le « motif processuel d'altération » par lequel, aux yeux de Bataille, « se définit radicalement toute dialectique des formes [...], l'informe n'est en aucun cas pensable comme l'état grégaire ou préalable de la forme. Il est plutôt à reconnaître comme cette intraitable [...] *condition rythmique de la forme* que toute œuvre conséquente déploiera, à un moment ou à un autre »²¹³.

Pourquoi alors rapprocher ces réflexions de Bataille sur l'art de la *pratique*, de la technique de sculpteur et de peintre par laquelle Giacometti se sort de l'impasse stérilisante de ses « difficultés » ? C'est que Giacometti n'est pas revenu à la figuration en enterrant le moment de *Documents* et une attirance passagère pour l'informe et la violence sadique, ni même en la *dépassant* dans des œuvres qui seraient la synthèse équilibrée d'une forme ayant ingéré l'informe. Il nous apparaît au contraire que Giacometti n'a pu revenir vers la figure humaine qu'en y maintenant vive sa contestation par une incessante défiguration informelle. L'œuvre ultérieure de Giacometti se nourrira, puisera son efficace la plus aiguë d'une co-présence irréconciliée de la forme et de l'informe, de leur inséparation contradictoire, que cela se manifeste au cours de son travail d'abord, ou encore dans la figure non pas achevée, mais épargnée à l'un quelconque de ses solstices – solstice de forme, solstice d'informe. Giacometti travaillera l'informe comme ce moment d'origine où avec entêtement se ressourcent ses figures. À l'origine était donc peut-être, comme l'affirme Bataille, l'altération, si l'on pense l'origine comme « le mouvement toujours en acte de ce qui, dialectiquement, revient – régresse – et se renouvelle, c'est-à-dire comme le futur autant que le passé »²¹⁴.

²¹⁰ Georges Bataille, « L'Art primitif », *Documents*, op. cit., n° 7, 1930, p. 389.

²¹¹ Notons que Giacometti établira une distinction exactement inverse, affirmant que paradoxalement les arts primitifs étaient restés beaucoup plus proches de ce que l'œil voit réellement, voir « Entretien avec David Sylvester », op. cit., p. 288.

²¹² Georges Bataille, *ibid.*, p. 392.

²¹³ Georges Didi-Huberman, *ibid.*, p. 267.

²¹⁴ *Idem.* « Ce n'est pas un hasard, remarque Georges Didi-Huberman, si, dans les mêmes années où Bataille écrivait ces lignes, cette notion non génétique de l'origine a pu être développée par Walter Benjamin ; celui-ci, on le sait, cherchait aussi à définir l'image authentique comme processus, comme *image dialectique* ». Voir Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand* (1928),

D'autres influences ont été également décisives, mais les limons de l'œuvre de Giacometti, la couche ductile de ses élans et de ses refus peu à peu sédimentés, apparaissent brassés avec une impressionnante vigueur dans cette revue. *Documents* agite les problèmes théoriques et pratiques qui peuvent se poser aux artistes les plus exigeants de ces années, les pointe avec une acuité sans précédent. Et Giacometti pris dans ce maelström, fait un temps office de document dans ce jeu violent des documents, avant de pouvoir réinvestir ailleurs le sens de ce document qu'alors il aura été.

7) Convergences de Bataille et Giacometti dans leur rapport obsessionnel à l'image

Le rapport à l'image offre un lieu également privilégié de convergence de l'entreprise de Bataille avec celle de Giacometti. Si les images sculptées par l'artiste ont pu en dernier recours trouver leur place au sein de *Documents*, c'est qu'on ne peut les considérer sereinement. Ces sculptures impliquent au plus haut point celui qui les regarde, et déjà, comme beaucoup le noteront à propos de l'œuvre ultérieure, découragent la contemplation²¹⁵. La « Femme couchée » et les « Personnages » nous font face, interrogent notre humanité ; « Homme et femme » agace nos tendances sadiques et nos peurs. Mais la sculpture la plus troublante de la série reproduite après l'article de Leiris est une tête, une tête « qui regarde ». Notre trouble naît de la nudité de ce regard, comme si Giacometti, réduisant la physiologie humaine à deux simples creusements dans une plaque, pour marquer la dimension verticale et la dimension horizontale²¹⁶, avait voulu sculpter le regard même. Ces sculptures témoignent de sa volonté d'aboutir à des images « qui nous regardent »²¹⁷, dessaisissent le spectateur des moyens de conserver son extériorité. Ce refus de nous laisser la moindre échappatoire est aussi celui de Bataille, comme le souligne la comparaison effectuée par Georges Didi-Huberman entre le montage visuel de *Documents* et la technique cinématographique d'Eisenstein²¹⁸ : « Tous deux voyaient dans le montage et dans le régime dialectique – contrastes et contacts mêlés – la voie royale pour faire en sorte que les formes nous regardent, c'est-à-dire correspondent à cet 'état de choses essentiel et violent'²¹⁹ que Bataille devait nommer « transgressif », quand Eisenstein le nommait, lui, 'révolutionnaire' »²²⁰.

Le réseau d'images que Bataille met en place à travers *Documents* vise à empêcher l'indifférence du spectateur, à décourager l'attention distraite. *Documents* met le lecteur en

trad. S. Muller, Paris, Flammarion, 1985, pp. 43-44 : « L'origine, bien qu'étant une catégorie tout à fait historique, n'a pourtant rien à voir avec la genèse des choses. L'origine ne désigne pas la genèse de ce qui est né, mais bien ce qui est en train de naître dans le devenir et le déclin. L'origine est un tourbillon dans le fleuve du devenir, et elle entraîne dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître ». Nous retrouverons ce problème de l'origine lorsque nous aborderons les textes de certains poètes comme André du Bouchet. Voir chapitres XIV-XV.

²¹⁵ Voir par exemple Jean-Paul Sartre, RA, p. 223.

²¹⁶ Alberto Giacometti, « Entretien avec Georges Charbonnier », *op. cit.*, p. 243.

²¹⁷ Voir Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.

²¹⁸ Auquel *Documents* demande de découper la pellicule de *La Ligne générale* et d'en mettre en page lui-même les images : voir *Documents*, 1930, n°4, pp. 218-219.

²¹⁹ Voir Georges Bataille, « Le cheval académique », *Documents*, 1929, n°1, p. 27 ; « Cheminée d'usine », *Documents*, 1929, n°6, p. 332, etc.

²²⁰ Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance informe*, *op. cit.*, p. 294.

jeu dans son intimité la plus profonde, le met en joue, et l'ensemble de cette expérience pourrait recevoir le titre que Giacometti donnera bientôt à sa sculpture la plus visiblement inspirée par la pensée de Bataille : *Pointe à l'oeil*²²¹. Le rapport établi avec le lecteur est un rapport direct, menaçant, il s'agit de lui faire violence pour réclamer une participation active, de même que Giacometti dans cette œuvre intègre le spectateur dans l'espace de la sculpture – ce qui sera dans toute son œuvre l'une de ses marques les plus propres – agace ses hantises, son sadisme latent. Bataille, qui a déjà écrit *Histoire de l'œil* un an avant de commencer *Documents*, consacre dans le numéro quatre de la revue un article à l'œil et à toutes les peurs qui lui sont liées²²². De même que la fleur, l'œil a, « par ses vertus poétiques, [...] depuis deux siècles [...] servi aux comparaisons lyriques et aux allégories »²²³. Dans la deuxième partie de l'article, Bataille explore un versant plus sombre, celui qui a trait à nos hantises et à nos répulsions, où l'œil devient une « friandise cannibale » :

On sait que l'homme civilisé est caractérisé par l'acuité d'horreurs souvent peu explicables. La crainte des insectes est sans doute une des plus singulières et des plus développées de ces horreurs parmi lesquelles on est surpris de compter l'œil²²⁴.

Ce texte rencontre de manière troublante les phobies qui hantent l'œuvre de Giacometti.

Le motif de l'insecte écrasé ou qui en dévore un autre – indice d'un rapport trouble avec le féminin – n'est pas présent, en effet, que dans la seule *Femme égorgée* de 1932. On en trouve la trace dès la *Femme cuiller* de 1926, avec son large abdomen, puis dans le motif de la mante religieuse²²⁵. Nous avons vu la présence de l'araignée à nouveau dans le texte de 1945, mais le motif ressurgit encore en sculpture en 1946 avec la *Femme assise*, preuve une nouvelle fois que Giacometti n'a pas oublié le fond trouble remué par *Documents*. De même la hantise de l'œil tranché ou percé est là encore, comme Georges Didi-Huberman pouvait l'affirmer à propos de l'araignée écrasée, *littéralement mise en œuvre* par Giacometti dans *Pointe à l'œil*. Mais c'est là une hantise de peintre et de sculpteur qui se conjugue avec d'autres hantises d'ordre sexuel dans le motif de l'œil crevé. C'est cet œil, symbole de la conscience²²⁶, que *Documents* prend plaisir à ouvrir, à dilacérer symboliquement, avec son vaste réseau d'images agressives.

Là encore, on pourrait être tenté de ne voir dans cette sculpture que l'effet d'une catharsis précipitée par Bataille et annulant la hantise dans le geste de son expulsion. Le film de Scheidegger²²⁷, réalisé en 1965, nous montre pourtant toujours Giacometti, avec un sadisme espiègle, plonger de manière insistante un petit canif dans l'œil de sa sculpture afin d'en esquisser l'orbite. Les faits menaçants sont donc une préoccupation constante pour Giacometti qui, lui aussi, aura voulu toucher « au plus vif de la phobie »²²⁸. Cette phobie rejoint là encore la hantise de la mort, constante chez Giacometti : il suffit de se placer

²²¹ Voir Yves Bonnefoy, *ibid.*, pp. 200-201, ill. 179-181.

²²² Dalí et Buñuel viennent de réaliser *Un Chien andalou* auquel Bataille consacre une note.

²²³ Robert Desnos, « Œil », *Documents*, n° 4, 1929, p. 215

²²⁴ **Georges Bataille, « Œil – friandise cannibale », *Documents*, n°4, 1929, p. 216.**

²²⁵ Voir Yves Bonnefoy, *ibid.*, p. 180, ill. 167.

²²⁶ Georges Bataille, *ibid.*, p. 216.

²²⁷ Voir Ernst Scheidegger, Peter Münger et Jacques Dupin, *Alberto Giacometti*, Zürich, Scheidegger et Rialto, 1966, film de 29mn.

²²⁸ Georges Didi-Huberman, *ibid.*, p. 78.

derrière la « tête-crâne » de *Pointe à l'œil* puis en face du *Nez* de 1946 pour percevoir l'identité de la menace. Enfin notons l'ambiguïté du geste du sculpteur : le geste qui crée est un geste agressif envers son support. Giacometti, qui travaille le plâtre ou la glaise avec un canif ou directement avec ses ongles radicalise cette contradiction qui se retrouve dans ses dessins où la pointe du crayon va jusqu'à trouser la feuille. On retrouve alors l'idée bataillienne que l'art, c'est-à-dire la vérité, naît « au plus vif de la phobie », au contact de ce qui peut précipiter sa perte.

Les images publiées par *Documents*, en regard par exemple des articles « Le gros orteil »²²⁹ et « Bouche »²³⁰ montrent la même recherche d'une « efficacité d'effraction »²³¹ au moyen de l'exhibition de faits menaçants :

Tout cela forme bien une iconographie, dont le caractère obstinément et systématiquement renversé, renversant – négateur, ignoble, paradoxal, sinistre, sexuel, etc. –, fixera aisément l'exaspération de ceux qui détestent Georges Bataille, et fixera tout aussi spontanément l'espèce de mimétisme à quoi ceux qui demeurent fascinés par cette œuvre auront été confrontés à un moment ou à un autre. Dans tous les cas, c'est un régime focalisateur qui nous soumet, comme il dut soumettre Bataille lui-même, aux pouvoirs de l'image, aux pouvoirs²³²
de sa fixité , voire de sa substantialité morbide, toujours revenante, d'image mentale, de hantise, de fantasme. Et c'est là ce que Bataille lui-même devait bien entendre, dans *L'Expérience intérieure*, lorsqu'il parlait d' « atteindre le point », ce point de déchirure, ce « moment suppliciant » de l'image dans le creuset duquel « voir » devait équivaloir à « un cri de peur qui voit »²³³.

Les traits récurrents de cette iconographie sont la frontalité et le surgissement vers le spectateur, destinés à attiser chez lui la hantise de l'absorption par l'informe. Comme l'espace qui lui est assimilé, l'informe devient ce « poisson qui en mange un autre », dont l'illustration accompagne l'article « Espace »²³⁴. Giacometti dans « Tête qui regarde » explore déjà la frontalité, et à ce titre s'insère parfaitement dans l'iconographie de *Documents*. Quant à la menace, c'est « Homme et femme » qui en joue. On sait que par la suite Giacometti se concentrera de plus en plus sur la frontalité jusqu'à en faire l'angle unique d'une possible vérité en sculpture, et que certaines de ses œuvres associeront frontalité et menace, comme à nouveau *le Nez* de 1946, qui jaillit du visage comme la langue hors de la bouche dans la photographie de Boiffard. Mais surtout toutes ses sculptures et peintures auront à partir de l'après-guerre cette caractéristique de s'élaner hors d'elles-mêmes pour s'approcher au plus près du spectateur dans un mouvement compensé par un effet inverse de retrait, de fuite.

²²⁹ Georges Bataille, « Le gros orteil », *Documents*, 1929, n° 6, pp. 297-302.

²³⁰ Georges Bataille, « Bouche », *Documents*, 1930, n° 5, p. 298.

²³¹ Georges Didi-Huberman, *ibid.*, p. 61.

²³² *Là, nous nous séparons de Giacometti qui justement essaiera d'arracher l'œuvre d'art à la fixité de l'image photographique pour l'ouvrir à un mouvement.*

²³³ Georges Didi-Huberman, *ibid.*, pp. 10-11. Pour la citation, voir Georges Bataille, *L'Expérience intérieure* [1943] OC V, p. 11 ; *Le Coupable* [1944], OC V, pp. 272, 296 et *passim*.

²³⁴ Georges Bataille, « Espace », *Documents*, 1930, n° 1, pp. 42-43.

Le rapport au regard du Bataille de cette époque se dit dans le motif récurrent du soleil. L'article « Soleil pourri » établit une distinction entre le soleil intelligible et le soleil sensible. Le premier soleil est « la conception la plus élevée », il est aussi la « chose la plus abstraite » puisqu'il est justement le soleil que nous ne regardons pas : « pour achever de décrire la notion de soleil dans l'esprit de celui qui doit l'émasculer nécessairement par suite de l'incapacité des yeux, il faut dire que ce soleil-là a poétiquement le sens de la sérénité mathématique et de l'élévation d'esprit »²³⁵. Ce soleil qu'on ne regarde pas et *qui ne nous regarde pas*, indice d'harmonie et de beauté idéale, apollinienne, est opposé par Bataille au « soleil fixé », celui d'une brûlure horrible qui « s'identifie à l'éjaculation mentale, à l'écume aux lèvres et à la crise d'épilepsie »²³⁶. Que de telles réflexions induisent un rapport à la peinture comme devant être la répercussion d'une violence faite à l'œil par le réel, ce même article le rend explicite puisque c'est la peinture de Picasso que cet article vise. Bataille a conscience des limites de cette analogie « dans une activité aussi complexe que la peinture », mais avance tout de même que « la peinture académique correspondait à peu près à une élévation d'esprit sans excès » alors que dans la peinture actuelle « la recherche d'une rupture de l'élévation portée à son comble, et d'un éclat à prétention aveuglante a une part dans l'élaboration, ou dans la décomposition des formes, mais cela n'est sensible à la rigueur que dans la peinture de Picasso »²³⁷. D'autres réflexions sur le soleil s'entretiennent à d'autres considérations sur la peinture dans un article que Bataille, toujours dans *Documents*, consacre à Van Gogh²³⁸. Il nous semble alors que face à la force négatrice du surréalisme, qui attendait du surréel qu'il vînt rédimmer le réel, Bataille sut d'une certaine manière appuyer en Giacometti les forces d'approbation du réel.

Quant à Giacometti, il est celui qui dès cette époque aura regardé la figure humaine comme un autre soleil. Les figures reproduites dans le numéro 4 de *Documents* disent-elles assez qu'il est déjà celui qui, délaissant le monde des constructions apprises, des rapports mesurables, s'est laissé éblouir ? Dès sa période romaine il éprouve des difficultés devant son modèle. À Paris, l'ancienne facilité se brouille à nouveau comme un regard noyé de larmes. Pour Giacometti le visage des êtres revêt l'intensité supplicante du soleil, et c'est peut-être un des sens de *Pointe à l'oeil*. Dès la période de la Grande-Chaumière, ce n'est que la nuit, lorsque le soleil et ses modèles diurnes sont couchés, qu'il parvient à approcher lointainement ce qu'il est possible de « sauver d'un tel désastre »²³⁹. « Désastre », c'est-à-dire chute du firmament de la « sérénité mathématique et de l'élévation d'esprit »²⁴⁰. Le désastre, c'est accepter de regarder vraiment sans savoir préconçu. Peu à peu et jusqu'à la fin de sa vie, Giacometti adoptera un rythme de travail qui le conduira à se coucher lorsque le soleil se lève, comme si un seul soleil suffisait à son éblouissement. L'injonction bataillienne est de *fixer* le soleil, et c'est bien de cette manière intense, obstinée, que jusqu'à la fin de sa vie Giacometti scrutera la figure humaine.

C'est que l'éblouissement est aussi un trouble, c'est-à-dire qu'à un brouillage extérieur des repères, celui d'une violence faite à l'œil s'associe une autre forme de confusion, celle

²³⁵ Georges Bataille, « Soleil pourri », *Documents*, 1930, n°3, p. 173.

²³⁶ *Idem*.

²³⁷ *Ibid.*, p. 174.

²³⁸ Cf. Georges Bataille, « La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh », *Documents* n°8, 1930, p. 10.

²³⁹ Voir Alberto Giacometti, « Lettre à Pierre Matisse », *op. cit.*, p. 39.

²⁴⁰ Georges Bataille, « Soleil pourri », *op. cit.*, p. 173.

qui naît au plus secret de chacun de nous, un trouble né d'un *désir réel*²⁴¹. Dans « L'Esprit moderne et le jeu des transpositions », Bataille dénonce la veulerie qu'il y a à abandonner « le caractère spécifique des émotions violentes et *impersonnelles* que signifiaient les symboles » pour les séductions du « jeu des transpositions ». Bataille réaffirme alors avec force que « ce qu'on aime vraiment, on l'aime dans la honte, et [...] défie n'importe quel amateur de peinture d'aimer une toile autant qu'un fétichiste aime une chaussure »²⁴². Or les « difficultés » de Giacometti interviennent dès le début là où son désir entre en jeu, comme à Rome, où son amour pour sa cousine Bianca se trouve lié à une hantise sexuelle qui le réduit à l'impuissance²⁴³. Nombreux sont les témoignages de l'importance du désir qui lie Giacometti à son modèle, lui-même reconnaîtra son incapacité à peindre autre chose que ce qui le touche. Les témoignages sont nombreux de sa manière intense, gênante, de fixer son modèle aussi bien que n'importe quelle personne croisée dans la rue, à commencer par le sien :

Quand j'étais jeune à Paris, il m'arrivait de regarder de façon si intense des gens que je ne connaissais pas que cela les exaspérait. C'est comme si je ne savais pas ce que je désirais voir. C'est comme si tout était si confus qu'il n'y avait pas moyen de le déchiffrer²⁴⁴.

James Lord dans sa biographie confirme ce trait par d'autres témoignages, rapportés plus particulièrement à la question du désir : « Quand il était attiré par une fille, il lui arrivait souvent de la regarder avec une intensité presque hallucinée, ses bras raides de chaque côté de son corps, ses poings crispés »²⁴⁵. On n'est pas loin de « l'écume aux lèvres » et de la « crise d'épilepsie ». À bien des égards Giacometti peut alors apparaître comme ce que Bataille est pour Breton : un « obsédé ». Giacometti le défendra face à Breton²⁴⁶ avant de le redire en 1946 dans un texte important à propos de Callot, le sujet pour lui dans une œuvre d'art est primordial : « La plus ou moins grande qualité plastique n'est jamais que le signe de la plus ou moins grande obsession de l'artiste par son sujet [...] »²⁴⁷.

De plus en plus nettement à mesure qu'il se livre à cette obsession, Giacometti s'affirme comme un obsédé de la figure humaine, réduisant toujours davantage le champ de ses préoccupations pour ne plus s'intéresser à la fin de sa vie qu'à la saisie du regard. Certains, comme David Sylvester²⁴⁸, pourront même affirmer que Giacometti a sacrifié son art à son obsession. Or c'est précisément sous l'angle du *fétichisme* que Michel Leiris envisage les sculptures dont il doit rendre compte pour le numéro 4 de *Documents*.

²⁴¹ Voir Georges Bataille, « L'esprit moderne et le jeu des transpositions », *Documents*, n°8, 1930, p. 52.

²⁴² *Ibid.*, p. 50.

²⁴³ Voir James Lord, *op. cit.*, p. 55 et suivantes.

²⁴⁴ **Jean-Marie Drôt, *Alberto Giacometti, Paris, ORTF, 19 novembre 1963.***

²⁴⁵ James Lord, *op. cit.*, p. 77.

²⁴⁶ Voir chapitre X.

²⁴⁷ Alberto Giacometti, « À propos de Jacques Callot », *Écrits, op. cit.*, p. 26.

²⁴⁸ David Sylvester, *En regardant Giacometti, op. cit.*, p. 174.

Chapitre III L'article de Michel Leiris sur Alberto Giacometti : un fétichisme vrai

1) Les « Black birds » et la poésie *passionnelle*

Replacer l'article de Leiris sur Giacometti dans son contexte, c'est prendre acte d'une trouée dans la vie qui a nom « Black Birds ». La revue nègre qui se donne alors au Moulin Rouge ébranle fortement le numéro 4 de la revue *Documents*. Dans un même effort vers la vie se nouent les rencontres avec les « Lew Leslie's Black Birds » et les sculptures d'Alberto Giacometti. C'est alors que Leiris confie à Bataille : « Des hommes comme nous ne peuvent se réaliser que de façon passionnelle ». Il ne peut non plus « être question de poésie que *passionnelle* »²⁴⁹. Et Bataille écrit :

C'est la volonté soudaine, intervenant comme un coup de vent ouvre une fenêtre, de vivre, même seulement une ou deux petites minutes, en soulevant tout à coup les tentures qui cachent ce qu'il faudrait à tout prix ne pas voir, c'est une volonté d'homme qui perd la tête, qui peut seule permettre d'affronter brusquement ce que tous les autres fuient.²⁵⁰

La frénésie de cette période est à placer sous le signe de ce qu'ont ouvert les Black Birds : « Deux soirs de suite, je suis sorti avec Bataille. C'est toujours la revue nègre et ce qu'elle symbolise qui est au centre de nos préoccupations »²⁵¹. Au moment où se boucle le numéro 4 de *Documents* on peut encore lire dans le *Journal* de Leiris : « Le comble de la tristesse. Retourné hier soir aux Blackbirds avec ma mère et Josette Gris. J'ai fini l'article sur Giacometti mais je me fiche de tout cela. Je voudrais être un amoureux passionné ou bien un gigolo tranquille. Ma vie de tous ces derniers jours me paraît imbécile puisque je ne peux pas la continuer »²⁵². Deux mois plus tôt il notait :

11 juin Vu la revue nègre du Moulin-Rouge « Blackbirds ». Je croyais ce genre tout à fait mort mais il n'en est rien. Deux scènes magnifiques : l'une, un sketch parodique, genre « synthèse théâtrale » de Marinetti, intitulé « What a night ! », – l'autre, « Porgy », dont le grandiose rappelle les Noces de Stravinski, sur l'air de New Saint Louis Blues, avec une récitante et un chœur. [...] Vu Damia à la sortie ; c'est une géante majestueuse, haute et forte comme une tour, vêtue de façon luxueuse et extraordinairement démodée ; elle parle comme un cataclysme de la nature ; nul aspect corrompu, seulement la vie et la santé, avec tous les excès qu'un tel trop-plein de force peut causer. Je ne la croyais tout de même pas aussi étonnamment belle. Elle domine tout, et tout paraît malingre à côté d'elle. En la voyant j'ai pensé à Junon, à la vraie Junon qui n'est pas académique, mais puissante et mystérieuse comme une génisse.²⁵³ ***24 août Les spectacles naturels ne m'émeuvent plus. Je reste maintenant toujours indifférent, même***

²⁴⁹ Michel Leiris, *Journal 1922-1989* [25 août 1929], *op. cit.*, p. 197.

²⁵⁰ Georges Bataille, « L'esprit moderne et le jeu des transpositions », *Documents*, n°8, 1930, p. 51.

²⁵¹ Michel Leiris, *ibid.* [1^{er} août 1929], p. 195.

²⁵² *Ibid.*, [15 août 1929], p. 196.

²⁵³ *Ibid.* [11 juin 1929], pp. 190-191.

devant les montagnes. Il n'y a plus guère que la voix humaine, le geste humain qui me touchent, – encore faut-il qu'ils soient d'un certain ordre ! Les coloured girls américaines, quand elles chantent pour elles-mêmes, ont des voix qui dépassent tout ce qui peut s'exprimer. C'est plus grave que la mer et que les montagnes, c'est bouleversant comme la pluie, toutes les routes, tous les sentiers qui s'y sont croisés. J'ai toujours été hanté par des accents de ce genre et ce sont toujours ces accents qui m'ont fait comprendre à quelle éternité de malheur j'étais voué. Ce sont des images inoubliables pour moi que les images de celles qui ont ainsi chanté (Bricktop, Geneva Washington, qui ont secoué les pierres des routes ; – Berty Boyd, Irma Miles, qui sont des plantes plus intimes)²⁵⁴.

La partie « chronique » du quatrième numéro de *Documents* ne consacre pas moins de trois articles à cette revue nègre des Black Birds, le Moulin Rouge devenant le seul endroit « où l'esprit de la musique est actuellement sauf à Paris »²⁵⁵. Cette revue semble avoir investi le monde de la musique d'un souffle pareil à celui des arts nègres dans la peinture du début du siècle, le théâtre opérant une jonction entre ces deux dimensions soulignées par André Schaeffner qui parle de « rythme sonore autant que plastique »²⁵⁶. L'article de Leiris sur Giacometti est donc à lire en regard de son autre article dans le même numéro de la revue, intitulé « Civilisation », où il aborde le spectacle de la revue des Black Birds. Les sculptures de Giacometti et la revue nègre y apparaissent comme deux bouffées d'air sauvage dans l'asphyxie civilisée. Comme si deux forces différentes se combinaient dans ces numéros de *Documents*. La première est une force critique, celle qui s'en prend violemment à l'idéalisme, aux catégories de la raison qui prétendent juguler la nature. Ce premier travail de table rase permet de livrer passage à une force plus obscure et brutale, une puissante force d'affirmation, celle d'une vie sauvage que ne recouvre plus la croûte qui a nom « civilisation » :

Si peu de goût qu'on ait de proposer, en guise d'explication, des métaphores, la civilisation peut être comparée sans trop d'inexactitude à la mince couche verdâtre – magma vivant et détritiques variés – qui se forme à la surface des eaux calmes et se solidifie parfois en croûte, jusqu'à ce qu'un remous soit venu tout bouleverser²⁵⁷.

Dans ce numéro quatre les « remous » ont nom Alberto Giacometti et les Black Birds. Il faut relire le *Journal* de Leiris pour saisir au sein de quelle urgence de vivre sont reçus ces « remous » salutaires. L'échange vasculaire qui les relie se manifeste par l'insertion d'un propos d'Alberto Giacometti dans l'article consacré aux Black Birds. L'article sur Giacometti quant à lui, cite en exemple de ces « moments de crise » qui pour Leiris se confondent avec la poésie la vision « dans une rue lumineuse de Montmartre, [d'] une négresse de la troupe des Black Birds tenant un bouquet de roses humides dans ses deux mains »²⁵⁸. Tout est dans l'humidité de ces roses fortement imprégnées de désir, cette humidité des « remous », d'une eau sauvage qui court tout le texte – et qui sûrement n'est pas étrangère à une rêverie

²⁵⁴ *Ibid.* [24 août 1929], p. 197.

²⁵⁵ André Schaeffner, « Les 'Lew Leslie's Black Birds' au Moulin Rouge », *Documents*, n° 4, 1929, p. 223.

²⁵⁶ *Idem.*

²⁵⁷ Michel Leiris, « Civilisation », *Documents*, 1929, n°4, p. 221.

²⁵⁸ Michel Leiris, « Alberto Giacometti », *op. cit.*, p. 209.

à partir des deux o qui irriguent l'état civil du sculpteur. Elle seule apparaît capable de briser cette croûte figée de la civilisation dont le poids est à nouveau évoqué dès les premiers mots du texte : « Nous vivons à une époque de toutes manières très lourde »²⁵⁹.

2) Le premier texte de Michel Leiris sur Giacometti

Le premier texte – suivi de nombreux autres – qu'il consacra à Giacometti fut-il désavoué par la suite par Michel Leiris ? Toujours est-il qu'il n'éprouva pas le besoin de le reprendre, par exemple dans *Brisées* où fut rassemblée une grande partie de ses articles parus dans *Documents* et où figure, entre autres, son texte sur Miró. C'est un texte hybride, où Leiris lâche la bride à son goût pour les métamorphoses²⁶⁰. Comment en effet fondre en un même texte une critique cinglante de la tradition artistique européenne nourrie d'ethnologie et de psychanalyse, des souvenirs personnels, un art poétique, l'évocation d'un jeune artiste inconnu, l'esquisse d'une méthode nouvelle pour aborder les œuvres d'art et une longue énumération poétique où le rythme et les sonorités semblent faire vaciller la cohérence du propos²⁶¹ ? Et pourtant tous ces éléments s'appellent les uns les autres, si bien que l'unité de l'article semble résider dans la force qui le disloque. Son hybridité est surtout perceptible dans l'alternance des tons qui découle de cette démultiplication de son objet. Le discours oscille entre l'agressivité, le didactisme des définitions, la neutralité informative des passages biographiques et de brusques élans lyriques. Ce mélange trahit une critique qui sait à quoi elle s'oppose – et d'abord au fait d'être de la critique – mais tâtonne encore dans l'élaboration de ses moyens propres. Il trahit surtout la double origine de la voix de Leiris, à la fois collaborateur de la revue et poète. Il n'est donc pas étonnant que nous retrouvions dans cet article certains des traits propres à la revue de Bataille que nous venons d'évoquer et d'autres qui trouvent plus particulièrement leur origine dans une recherche de poète.

Aux attentes de construction, de discursivité que peut imposer la parution dans une revue dont nous avons pu évoquer l'exigence de scientificité, s'opposent en effet les impulsions subites, le besoin de dégagement de la voix du poète. Autant de tensions qui se résolvent ici en un art de la prétérition et du contrepied. Leiris, qui dans la première page vient de déployer un discours assez construit, et sur tout de même l'art et la sculpture, annonce qu'il ne fera que « divaguer »²⁶². Un peu plus loin il se moque des prophéties au moment où il y sacrifie. À l'inverse, c'est au moment où il prétend « divaguer » que trouve sa place le passage le plus attendu pour un article de critique d'art : une description des sculptures et la biographie du sculpteur. Mais si le dernier paragraphe, qu'ouvre une déduction logique digne de La Palisse – « Giacometti est donc un très jeune sculpteur »²⁶³ – laisse présager une conclusion plutôt conventionnelle, il livre pourtant passage à un déferlement inattendu. Michel Leiris résout donc dans la désinvolture affichée sa position instable : ne pouvant se dégager tout-à-fait de la critique d'art, il ne satisfait à ses passages obligés que lorsque le lecteur ne s'y attend plus, pour aussitôt reprendre une liberté dont

²⁵⁹ *Idem.*

²⁶⁰ Un goût constant dans son œuvre, voir pour *Documents* le deuxième paragraphe de l'article « Métamorphose – Hors de soi », *Documents*, 1929, n°6, p. 333.

²⁶¹ Pour la présence forte du « Je » dans ce texte et celui de Cocteau et leur rapport avec le langage de la critique d'art de leur époque, on se reportera à l'étude d'André Lamarre : « Si la rencontre je-Giacometti, présente chez Cocteau, se retrouve dans le texte de Leiris, on peut déjà y voir une constante rhétorique de l'écrivain d'art du début du siècle ». André Lamarre, *ibid.*, p. 90.

²⁶² Michel Leiris, « Alberto Giacometti », *op. cit.*, p. 210.

²⁶³ *Idem.*

il semblait s'être dessaisi. Pourtant, un examen attentif du texte relativise cette esthétique du collage d'éléments fortement hétérogènes. Ces éléments se rattachent en effet tous à la recherche passionnée d'une vie qui se confond pour Michel Leiris avec la poésie. La rencontre des deux hommes est à placer sous ce signe : « Michel Leiris allait devenir l'ami de toute sa vie, et cette rigueur, cette inquiétude, cette exigence allaient aider Alberto, si besoin était, à identifier toujours plus avant art et vérité »²⁶⁴. Les différents moments de ce texte laissent voir les implications négatives de cette identification – battre en brèche ce qui entrave l'accès à la vie – et ses implications positives – ouvrir sa voix à ses « remous ».

3) Les apports de l'ethnologie et de la psychanalyse

Le texte repose d'emblée sur un déplacement majeur. Les critères que Leiris y utilise pour juger les œuvres d'art ne sont en effet pas ceux de la critique traditionnelle – analyse de la filiation de ces œuvres, de leurs avancées, composition, maîtrise technique – mais des critères importés d'autres domaines du savoir. Ce sont plus particulièrement les sciences encore contestées et polémiques que sont l'ethnologie et la psychanalyse auxquelles il fait appel, ces sciences étant fortement liées à une recherche personnelle de poète dont la clef de voûte est le refus de séparer l'art de la vie. Cet article, en cela, a parfaitement sa place dans l'ensemble de *Documents* tel que nous avons pu l'analyser. Il est aussi le reflet des préoccupations du Leiris de cette époque, de sa nécessité d'échapper au passé, d'en finir avec l'occultisme et les théories ésotériques de l'univers. L'échappée vers les arts plastiques et les sciences nouvelles proposée par *Documents* se présente à lui comme un recours. Il peut alors espérer, dans ce moment de transition où s'achève pour lui l'aventure surréaliste et où s'engage une aventure nouvelle avec Bataille, se dégager de sa croyance dans les pouvoirs magiques de la matière, de la matière verbale en particulier, et s'ouvrir à de nouvelles méthodes²⁶⁵. Rappelons que Marcel Griaule, « élève du linguiste Marcel Cohen, devenu ethnologue » et revenu en août d'une longue mission en Abyssinie, partage avec Leiris « les fonctions de secrétaire de rédaction qu'à *Documents* Rivière lui avait réservées »²⁶⁶. Griaule, que Leiris accompagnera dans la mission Dakar-Djibouti où débutera sa carrière d'ethnologue en 1931, est l'un des plus anciens amis de Bataille dont il fut le condisciple à l'École des Chartes. Leiris assiste aux cours de Griaule, il a en outre depuis quelques temps sur sa table de travail *Totem et tabou* de Freud et *La Mentalité Primitive* de Lévy-Bruhl²⁶⁷, qui lui apprend qu'il y a « autre chose, des modes de pensée différents du rationalisme occidental »²⁶⁸.

Importer le vocabulaire de l'ethnologie et de la psychanalyse au sein d'un article consacré à l'art apparaît comme le moyen de produire l'un de ces rapprochements abrupts dont nous avons pu mesurer l'efficacité au niveau figural dans la revue. Cette mise en contact vaut pour une mise en question des valeurs de la critique d'art traditionnelle. C'est donc d'une distinction proposée entre « fétichisme transposé » et « fétichisme véritable » que part le mouvement de la réflexion :

²⁶⁴ Yves Bonnefoy, *ibid.*, p. 182.

²⁶⁵ Voir Alette Armel, *ibid.*, p. 280-284.

²⁶⁶ Michel Leiris, *Journal 1922-1989, op. cit.*, note, p. 858.

²⁶⁷ Alette Armel, *ibid.*, p. 283.

²⁶⁸ Michel Leiris, *C'est-à-dire* [entretien avec Jean Jamin et Sally Price], Paris, Jean-Michel Place, 1992, p. 35.

Nous vivons à une époque de toutes manières très lourde, et le fétichisme qui, comme aux temps les plus anciens, reste à la base de notre existence humaine ne trouve que bien rarement l'occasion de se satisfaire sous une forme non déguisée. Adorateurs de maigres fantômes que sont nos impératifs moraux, logiques et sociaux, nous nous accrochons ainsi à un fétichisme transposé, faux semblant de celui qui profondément nous anime, et ce mauvais fétichisme absorbe la plus grande part de notre activité, ne laissant presque pas de place au fétichisme véritable, le seul qui vaille vraiment la peine, parce que tout à fait conscient de lui-même et ne reposant par conséquent sur aucune duperie²⁶⁹.

Cette distinction polarise le texte en un réseau d'oppositions entre la vérité – « fétichisme vrai », « non déguisée », « fétichisme véritable », « conscient de lui-même », « vraiment » – et le mensonge – « maigres fantômes », « transposé », « faux semblants », « mauvais fétichisme », « duperie » –, la profondeur ancienne – « profondément » – et la superficialité contemporaine. L'article exprime un refus de la civilisation européenne moderne, rationaliste et techniciste, auquel il oppose l'idéalisation d'un autre type de civilisation, antérieure à l'ère industrielle et peut-être un nouvel avatar du mythe du « bon sauvage », même si on peut difficilement accuser *Documents* de ne pas avoir ouvert les yeux sur les aspects les plus horribles de ces sociétés²⁷⁰. Quelques pages plus loin, dans l'article « Civilisation », Michel Leiris revient avec force sur ce refus partagé par beaucoup de jeunes intellectuels à l'époque, et notamment par ses anciens compagnons surréalistes :

On se tromperait en nous qualifiant de blasés, mais le fait est que nous en avons assez de ces intrigues toujours pareilles, empruntées à nos façons de vivre, chaque jour plus démonétisées, et qu'il ne nous suffit pas d'agir d'une façon équivalente à celle, par exemple, de ces sauvages qui considèrent que la meilleure utilisation d'un poteau télégraphique est de le transformer en flèche empoisonnée (car n'est-ce pas à peu près ce que nous faisons lorsque nous changeons un masque ou une statue construite en vue de fins rituelles précises et compliquées en vulgaire objet d'art – injure infiniment plus sanglante que celle faite aux civilisations européennes par les sauvages précités, parce qu'elle s'attaque à une mystique fatale et grave, et non à cette télégraphie, fruit d'une science qu'on ne méprisera jamais assez ?)²⁷¹.

Mais si ces textes sont certes une attaque contre une civilisation, sa science et son art, ce n'est peut-être pas là le point le plus important. En effet ce qui distingue dans le texte sur Giacometti les européens des « sauvages » reste très subtil, la différence repose sur une simple mauvaise foi. La lourdeur de son époque tient pour Leiris au refus d'assumer ses tendances profondes. Et la véritable originalité du texte tient dans ce qu'il a pu intégrer

²⁶⁹ Michel Leiris, « Alberto Giacometti », *op. cit.*, p. 209.

²⁷⁰ Son voyage en Afrique sera l'occasion pour Michel Leiris de revenir sur quelques préjugés qui étaient les siens au moment où il participait à *Documents* : « Ce qui m'importait essentiellement quand j'ai accepté de faire ce voyage en Afrique, ce n'était pas tellement la science ethnographique en tant que telle, mais l'occasion de contacts avec des gens que je présumais très différents de moi. Je dis bien « présumais »...en réalité, ce n'était pas tellement vrai, ça l'était même fort peu ». Cf. Michel Leiris et Jean Schuster, *Entre augures*, s. l., Terrain Vague, 1990, pp. 15-16. Sur son idéalisation de notre « ancestralité sauvage », Leiris reviendra également : « Au départ, je croyais véritablement que les civilisations dites primitives étaient supérieures aux nôtres. C'était une espèce de racisme retourné ». Voir *C'est-à-dire* [entretien avec Jean Jamin et Sally Price], *op. cit.*

²⁷¹ Michel Leiris, « Civilisation », *op. cit.*, p. 221.

du refus d'une différence d'essence entre les peuples avancés technologiquement et les autres. Le texte se situe de plain-pied dans une anthropologie véritable, une science de l'homme qui puisse analyser l'existence quotidienne des européens civilisés au même titre que celle de n'importe quel peuple²⁷².

Plutôt que de Lévy-Bruhl, qui, comme l'a montré Michel Foucault²⁷³ admet des formes irrationnelles de croyance, mais les rejette du fait de leur irréductible altérité, Leiris se rapproche alors de Mauss, qui dans sa « Conférence inaugurale d'histoire des religions », dès 1901, récuse la notion de mentalité primitive : « Selon lui il n'existe que des peuples de civilisations différentes. Sa méthode comparative a pour but la formulation de définitions sociologiques communes aux sociétés dites primitives et aux nôtres »²⁷⁴. Il se nourrit également de l'utilisation de l'ethnologie qui a pu être celle de Freud dans *Totem et tabou*. Non seulement nos désirs profonds restent les mêmes que ceux des peuples primitifs, mais nous y ajoutons cette tare de nous acharner à les nier : la lubricité que l'européen respectable attribue aux sauvages, il la cumule avec l'hypocrisie. Comme les « Canaques de Kroua » dont la photographie illustre l'article « Civilisation »²⁷⁵, les fétichistes sont *nos semblables*, avec cette seule différence qu'ils s'assument comme tels. Pour opérer ce rapprochement, Leiris joue sur les deux définitions du fétichisme. À la définition déjà ancienne des explorateurs et des ethnologues – « culte des fétiches » – vient se mêler le sens nouveau donné au mot par Freud en 1906 : « perversion sexuelle par le biais d'un objet habituellement sans signification érotique et qui devient un fétiche »²⁷⁶. L'expression « se satisfaire » par exemple, prend dans le texte une connotation nettement sexuelle. Le texte s'en prend violemment au poids d'une morale qui interdit aux pulsions sexuelles de s'exprimer librement, les condamne à la « transposition », au mensonge.

Dans cet article, c'est d'une insurrection de tous les instincts vitaux muselés par une société trop policée – à l'image de ces « enfants de l'École de Bacouya » enrégimentés par la puissance colonisatrice²⁷⁷ - dont Leiris entreprend de se faire le relais. Il déplore la déperdition de cette immense force derrière les barrières chargées de les tenir en respect. Ce gâchis tient au fait que le « mauvais fétichisme absorbe la plus grande part de notre

²⁷² Pour la transition que peut représenter *Documents* pour Michel Leiris entre le surréalisme, l'ethnologie et l'autobiographie, on se reportera à l'étude de Catherine Maubon, « Michel Leiris à *Documents* », *Rivista di letteratura moderna e comparate*, vol. XXXVIII, fasc. 3, 1985, pp. 283-298. Elle y remarque (p. 284) que « nulle part comme à *Documents*, où Leiris expérimente une nouvelle forme d'écriture qui le conduira à l'abandon progressif du Je lyrique pour le Je autobiographique, ne se manifeste le besoin de dépaysement que l'on retrouve à l'origine des 'deux activités conjuguées qui sont pour lui comme les deux faces d'une recherche anthropologique au sens le plus complet du mot : accroître notre connaissance de l'homme, tant par la voie subjective de l'introspection et celle de l'expérience poétique, que par la voie moins personnelle de l'étude ethnologique' » (Michel Leiris, *Titres et travaux de Michel Leiris, Maître de Recherche au Centre National de la Recherche Scientifique*, Paris, août 1967, p. 3). Catherine Maubon dessine également les cinq grands thèmes de la collaboration de Leiris à *Documents* : la « besogne des mots », la peinture, l'occultisme, les spectacles et l'ethnographie (p. 286). Nous trouvons également dans l'article cette remarque que ne dément pas l'article sur Giacometti : « quelle que fût la rubrique à l'intérieur de laquelle il intervint, Leiris le fit toujours dans la double perspective d'une dénonciation de notre civilisation et d'une exaltation de tout ce qui pouvait remédier temporairement à ses carences » (p. 295).

²⁷³ Michel Foucault, *Les Mots et les choses* [1966], Paris, Gallimard, 1990, p. 371.

²⁷⁴ Joëlle de Sermet, *Michel Leiris, poète surréaliste*, Paris, PUF, 1997, p. 247.

²⁷⁵ Michel Leiris, « Civilisation », *op. cit.*, p. 223.

²⁷⁶ Voir article « fétichisme » du *Robert, dictionnaire historique de la langue française*.

²⁷⁷ *Documents*, n°4, 1929, p. 219.

activité²⁷⁸ ». Le premier paragraphe prend donc soin de replacer les propos sur l'art qui vont suivre dans un contexte plus large : cet art est le reflet de la civilisation qui l'a produit. Si l'énergie sexuelle dépérit sous le joug d'une morale frileuse, si le langage rationnel étouffe l'impondérable de la vie – souvenons-nous de ce que disait Bataille dans « Le langage des fleurs » –, seul un art veule et fade pourra tenir à l'intérieur de ces cadres étroits. Un art réellement digne d'attention doit donc remettre en cause d'un même mouvement ce que Leiris désigne avec mépris dans « Civilisation » comme les trois « politesses » cardinales :

Nous sommes las des spectacles trop fades que ne boursoufle aucune insurrection, en puissance ou en acte, contre la divine « politesse », celle des arts qu'on appelle « goût », celle du cerveau qu'on nomme « intelligence », celle de la vie qu'on désigne par ce mot à l'odeur poussiéreuse de vieux fond de tiroir : « morale »²⁷⁹.

Ces déclarations témoignent du choc lié à la découverte du jazz, mais aussi de la réévaluation des arts primitifs telle qu'elle est en train de s'amorcer. La découverte des arts africains à l'époque de Picasso avait en effet eu lieu sur le plan uniquement formel, offrant des solutions nouvelles à des problèmes plastiques, créant une mode récupérée bientôt par de nombreux décorateurs.

Michel Leiris écrit à un deuxième moment de la découverte de ces arts, celui de l'élargissement du champ du Primitivisme à l'Amérique et à l'Océanie. On en vient à s'intéresser à la signification propre de ces objets dans le contexte au sein duquel ils ont pris naissance²⁸⁰. Et c'est précisément contre le pillage symbolique qui consiste à réduire à un sens esthétique des objets dont l'horizon est un rituel magique que s'insurge Leiris dans le passage de l'article « Civilisation » précédemment cité, lorsqu'il dénonce la violence faite aux « sauvages » par les civilisés qui changent « un masque ou une statue construite en vue de fins rituelles précises et compliquées en vulgaire objet d'art »²⁸¹. L'article sur Giacometti s'inscrit dans ce même mouvement d'une réévaluation des arts primitifs en le complétant par le mouvement inverse d'une dévaluation des arts civilisés, accusés d'oublier que l'art doit parler au plus profond de notre être, ne pas en rester à la surface, au « faux semblant » de la forme extérieure du réel.

4) Le fétichisme et le « jeu des transpositions »

Nous pouvons mesurer à quel point Michel Leiris est imprégné d'un mépris avant-gardiste hérité de Dada et relayé par le Surréalisme pour toute la tradition artistique européenne dont *Documents* invente la contre-histoire. Ce rejet ne s'embarrasse pas de nuances : « À l'heure actuelle, peu d'artistes existent dont l'œuvre échappe à cet atroce ennui. Dans le passé, moins encore »²⁸². Peu lui importe d'apprécier ce que la sculpture de Giacometti peut devoir à cet art d'un passé trop récent à son goût. Ces éléments d'une pensée sur

²⁷⁸ Michel Leiris, *idem*. Nous soulignons.

²⁷⁹ Michel Leiris, « Civilisation », *op. cit.*, p. 221.

²⁸⁰ Voir Yves Bonnefoy, *ibid.*, p. 136.

²⁸¹ Michel Leiris, *idem* ; paradoxalement Giacometti en viendra à retourner ce reproche contre Michel Leiris au moment où celui-ci par sa participation à la mission Dakar-Djibouti apporte une forme de caution à la politique coloniale française. L'ethnologie qui préside à la rencontre de l'écrivain et du sculpteur contribuera alors à les éloigner brièvement. Voir Aliette Armel, *ibid.*, p. 285 et Jean Jamin, « Présentation de l'*Afrique fantôme* », Michel Leiris, *Miroir de l'Afrique*, Paris, Gallimard, 1996, p. 79.

²⁸² Michel Leiris, « Alberto Giacometti », *op. cit.*, p. 209.

l'art tendent plutôt à converger dans un appel à primitiviser à nouveau l'art moderne, à le ressourcer au bain de ses origines magiques, à produire de nouveaux fétiches. Loin de rêver à l'Art – « ce mot affreux qu'on ne devrait écrire qu'avec une plume pleine de toiles d'araignées » – Leiris aspire à revenir, comme il le note à propos des « productions si claires, si spontanées » des Black Birds, « très en deçà de l'art, à un point du développement humain où ne s'est pas encore hypertrophiée cette conception bâtarde, fruit des amours illégitimes de la magie et du jeu libre »²⁸³. Ce « fétichisme vrai », qu'il appelle de ses vœux, nous est défini comme « l'amour – réellement *amoureux* – de nous-mêmes, projeté du dedans au dehors et revêtu d'une carapace solide qui l'emprisonne entre les limites d'une chose précise, ainsi qu'un meuble dont nous pouvons user, dans la vaste chambre étrangère qui s'appelle l'espace »²⁸⁴. L'art, métal défectueux, doit donc être retrempé au bain d'une relation *directe* avec le sujet, se nouer à lui dans les replis secrets de son affectivité. Dans cette volonté de repenser l'art en fonction des plus obscures exigences de la sexualité, nous pouvons reconnaître la marque de Bataille dont le dernier article pour *Documents* – auquel nous avons déjà fait référence – fait entendre un écho lointain à l'appel de Leiris : « Ce qu'on aime vraiment, on l'aime dans la honte et je défie n'importe quel amateur de peinture d'aimer une toile autant qu'un fétichiste aime une chaussure »²⁸⁵.

La critique que Leiris adresse à la tradition des Beaux-Arts repose sur un refus de la mimésis²⁸⁶, recherche vaine et incapable de livrer passage à une véritable affirmation du sujet. Leiris raille la tentation de produire des « reflet[s] servile[s] » des formes de la nature, la copie ne pouvant se révéler que l'ombre insignifiante d'un modèle lui-même indifférent. La conception de l'art que Leiris dessine ici est entièrement centrée sur un sujet cherchant en lui seul la source inépuisable de toute création. Nous voyons immédiatement ce que cette diatribe peut devoir aux conceptions idéalistes de l'inspiration héritées du siècle précédent et revivifiées par les surréalistes à travers l'écriture automatique. Dès 1922, Leiris note dans son Journal : « Une œuvre d'art ne peut être belle que si elle résulte de l'inspiration, et non de l'imitation »²⁸⁷. Mais l'égoïsme du poète inspiré se projette ici sur un arrière-plan fortement sexualisé : ce fétichisme est un narcissisme, qui ne peut aimer qu'une hypostase de lui-même. C'est une image concrète de son désir que le sujet recherche, une matérialisation de ses pulsions profondes qui le redouble. Ce double semble également avoir une fonction protectrice dans un rituel apotropaïque où le sujet cherche à se prémunir de l'étrangeté du monde, de cette « vaste chambre étrangère qui s'appelle l'espace »²⁸⁸. Leiris s'inspire du totémisme où chaque tribu possède un totem qui lui est propre et régule sa relation au monde. Seul ce relais du moi dans le monde, « pôle à opposer au pôle interne de notre amour », paraît susceptible de lui éviter une dissolution dont le corollaire artistique peut être nommé « ennui ».

Le fétiche pose donc en dernier recours la question de l'absolu, qui est au cœur des préoccupations artistiques de Leiris à cette époque, comme le montre *Aurora*. La femme dans ce « roman », synthèse de l'Aurélia et de la Pandora de Nerval, apparaît

²⁸³ Michel Leiris, « Civilisation », *idem*.

²⁸⁴ Michel Leiris, « Alberto Giacometti », *idem*.

²⁸⁵ Georges Bataille, « L'esprit moderne et le jeu des transpositions », *idem*

²⁸⁶ Ou plutôt d'une mimésis qui prenne pour objet un modèle extérieur. Voir chapitre VIII sur cette question en rapport avec l'esthétique surréaliste.

²⁸⁷ Michel Leiris, *Journal 1922-1989* [14 décembre 1922], *op. cit.*, p. 28.

²⁸⁸ Michel Leiris, « Alberto Giacometti », *idem*

comme « l'image de tout ce que nous convoitons en vain »²⁸⁹, et se confond avec la Pierre Philosophale qui est là « comme métamorphose en soi, comme l'entité du mouvement »²⁹⁰. L'article de Leiris pour le numéro 2 de *Documents* évoque cette quête de l'absolu en des termes très proches de ceux qu'il emploie dans son article sur Giacometti : « Éternel forçat des rapports et des lois, l'homme sera toujours hanté par l'absolu. Or, cette projection externe de son pôle intérieur, l'Absolu, il ne peut s'en emparer directement »²⁹¹. Nous sommes donc dans un moment de transition dans l'œuvre de Leiris, dont les ambiguïtés se cristallisent autour de cette question des transpositions. La métaphore semble répondre à l'appel des métamorphoses : cette volonté déjà évoquée de ne pas « rester tranquille dans sa peau comme le vin dans son outre »²⁹². L'art comble alors la passion du sujet de se projeter hors de soi, de trouver dans la Pierre Philosophale d'un moi protéiforme l'apaisement de sa soif d'absolu. Le magnétisme – ce jeu des polarités que le texte évoque comme seul pouvant faire exister une œuvre d'art pour nous – naît de l'absolutisation du désir du sujet, d'une expansion du moi où se profile l'écueil du solipsisme. Mais ce qui l'emporte, c'est alors l'identité à soi-même, cette recherche de « consistance » et d'« autonomie », cette « carapace solide » qui « emprisonne » l'amour de nous-mêmes²⁹³.

Or, ce qui se fait jour derrière cette revendication, c'est le poids d'un moi qui peu à peu abandonne les fantasmes totalisants hérités de toute une tradition poétique pour prendre consistance *réelle*, et cette pesanteur d'exister dont le corollaire est la mort débouche sur un mouvement inverse de refus du jeu honni des transpositions : « la véritable liberté [...] implique la reconnaissance nécessaire du réel »²⁹⁴. Si le vertige grisant des métaphores a pu un instant combler son désir d'absolu, c'est désormais vers le contact avec la vie même, avec la « réalité rugueuse » qui refuse les transpositions que Leiris déporte son désir. La forte sexualisation de ce texte est le gage d'un refus des substitutions. Ce refus est celui que l'on peut lire, fortement exprimé à travers l'ensemble de *Documents*, de rabattre les êtres et les choses sur rien d'autre qu'eux-mêmes. La vie est ce résidu qui ne nous laisse aucune prise sur son étrangeté, qui récuse toutes nos tentatives de l'enfermer dans les gangues rassurantes de notre savoir, d'imposer à son incohérence notre logique et notre harmonie. C'est cette nudité du contact avec l'existence que regrette Leiris dans notre « ancestralité sauvage », le vertige de ce qui « anéantissant d'un seul coup la succession des siècles, nous place, tout à fait nus et dépouillés, devant un monde plus proche et plus neuf »²⁹⁵. La vie est cette mutité inexpugnable qui refuse les subterfuges par lesquels nous pensons l'arracher à elle-même. Dans l'article « Métaphore » du *Dictionnaire critique*, Leiris mesure l'impasse devant laquelle nous place le jeu des transpositions²⁹⁶. Seuls les phénomènes

²⁸⁹ Michel Leiris, « Lettre à Adrienne Monnier à propos d'*Aurora* », *Les Lettres nouvelles*, 1^{ère} année, n°4, juin 1953.

²⁹⁰ Michel Leiris, *Aurora* [1946], Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1977, p. 119.

²⁹¹ Michel Leiris, « À propos du *Musée des sorciers* », *Documents*, n°2, 1929, p. 109.

²⁹² Michel Leiris, « Hors de soi », *op. cit.*, p. 333.

²⁹³ Michel Leiris, « Alberto Giacometti », *idem*.

²⁹⁴ Michel Leiris, « Toiles récentes de Picasso », *Documents*, n°2, 1930, p. 64.

²⁹⁵ Michel Leiris, « Civilisation », *idem*.

²⁹⁶ Catherine Maubon souligne l'importance de ce « texte charnière dont la teneur humoristique ne doit pas oblitérer l'importance. En niant la possibilité de connaître les choses en soi, ces quelques lignes suffisent, en effet, à démonter le postulat surréaliste d'une saisie globale de la réalité à travers la parole pleine de la poésie, tout en anticipant la force heuristique du procès associatif qui sous-tendra la démarche autobiographique vers son impossible capture du sujet de l'écriture. Voir Catherine Maubon, *ibid.*, p. 287.

étant accessibles au sujet transcendantal, et non pas les essences, nous luttons en vain dans un monde où les métaphores arrachent toute chose à elle-même. Chaque chose devient la métaphore d'une autre dans le vaste jeu de dupes où comparants et comparés deviennent interchangeable. Tout langage se perd dans cette brume immatérielle, dans ce jeu sans fin des transpositions par lequel l'esprit s'invente une illusion de savoir. Le langage de la science, bien sûr, produit un tel déplacement, mais le langage de l'art n'est pas non plus épargné par cette critique. La *mimésis*, dont toute l'activité tend à substituer l'ombre à la proie, paraît frappée d'une égale vanité. Le désir amoureux semble alors seul capable de tenir l'exigence d'une vie immédiate face à cette hydre des abstractions, puisqu'il veut la chose même, dans sa plénitude sensorielle, et non l'une quelconque de ses transpositions. L'exigence d'art s'efface devant l'exigence de vie.

L'art est au plus haut lorsque la ténuité extrême des cloisons le place au bord de sa transmutation en vie. C'est pourquoi l'effort du texte contre toute fatalité métaphorique se dit au travers d'un réseau d'oppositions entre proche et lointain. C'est là où la chose touche à elle-même, est au plus près de sa vie propre, qu'elle apparaît susceptible de *nous toucher*, d'être au plus près de notre vie. L'« autonomie » que le texte évoque signifie alors existence pleine et entière, venue trouver par un rapport direct le jeu nébuleux des transpositions. Il s'agit d'inventer un art adjacent, un art des contiguïtés. De cet art l'aboutissement extrême est un contact physique qui puisse, comme le voulait Rimbaud, réinventer l'amour dans un *corps* et dans un *cœur*²⁹⁷. La proximité physique se confond donc en dernier recours avec la proximité affective. L'œuvre d'art capable de briser une distance où abstraction et ennui se confondent, l'œuvre d'art capable de conjurer ce qui maintient la vie *au plus loin* doit donc pouvoir nous toucher dans notre corps et notre désir confondus. Elle doit alors être la vie même. La goutte d'eau indifférente doit devenir larme. Leiris nous montre la « jolie petite sphère » dont rêvent les mathématiciens redevenue fluide et informe lorsqu'elle vient s'écraser contre notre joue pour s'épanouir en goût de sel. C'est alors qu'apparaît pour la première fois dans le corps du texte le nom de Giacometti, admis dans cette communauté restreinte et salutaire des artistes du contigu. Un « spécial privilège » le sauve de ces arts intouchables qui nous laissent intouchés.

5) Les « crises pétrifiées » d'Alberto Giacometti

Mais Leiris ne « cite » Giacometti que pour le laisser de nouveau et tenter de définir quelle conception discontinuée du temps peut répondre à cet espace fortement polarisé. La notion de « crise » telle que Leiris la convoque semble se définir comme ce moment de particulière intensité où la trame du réel se déchire et laisse le sujet accéder le temps d'un éclair à la vie. Comme si notre désir pouvait peser sur le réel, et, à son acmé, le débusquer, dans un instant de plénitude qui le sauve de cette vie amoindrie dans la duperie des métaphores. La notion de « crise » pourtant est encore une métaphore, d'origine médicale, évoquant une agonie – en latin « crisis » désigne la phase décisive d'une maladie – où de longues plages de calme sont trouées d'attaques aiguës. Une attente infinie jalonnée de brèves fulgurations, telle apparaît cette vie où des hommes comme Bataille et lui, Leiris le lui rappelait, ne peuvent se réaliser que « de façon passionnelle »²⁹⁸. Michel Leiris réinvestit dans le champ individuel ce mot de l'air d'un temps où la civilisation européenne vacille sous les coups

²⁹⁷ C'est dans la perspective de ce même désir de contact que Leiris envisagera rétrospectivement son voyage en Afrique avec Griaule : « l'ethnographie m'apparaissait moins comme un moyen de connaissance que comme un moyen de contact avec l'autre ». Voir Michel Leiris et Jean Schuster, *Entre augures*, op. cit., pp. 15-16.

²⁹⁸ Voir Michel Leiris, *Journal 1922-1989*, *idem*.

répétés que lui portent l'histoire et les grandes avancées de tous les domaines du savoir. À l'orée de la grande crise économique qui va frapper l'Europe, le mot de « crise » reçoit ici une valorisation positive et cette crise même est vécue comme ce qui peut faire trembler les barrières qui retranchent le sujet de la vie. Cette crise imprévisible vécue comme un accès à la *vraie vie* peut seule nous permettre d'échapper à la vie métaphorique et les « souvenirs » qui ont pu en donner un aperçu sont « dénués [...] de valeur symbolique, et, si l'on veut, *gratuits* »²⁹⁹. À ces moments, Leiris refuse d'arracher une part de leur réalité par le symbole, de les briser alors que tout est dans l'échange direct, la relation hors des mots qu'ils mettent en place. Tout est dans la brutale effraction – « brusquement », « soudaine » – de ces rencontres, leur forte charge érotique – « roses humides » – l'ouverture qu'elles dessinent à tous les possibles – bateau qui se sépare du quai.

L'effort de Leiris est de resserrer les liens de sa quête artistique à de tels moments : « La poésie ne peut se dégager que de telles 'crises', et seules comptent les œuvres qui en fournissent des équivalents »³⁰⁰. Leiris apparaît à la lecture de ces pages encore fortement imprégné d'un surréalisme que la rupture avec Breton, comme le souligne Joëlle de Sermet³⁰¹, ne l'entraîne pas à désavouer brutalement. Difficile de distinguer ces « moments de crise » des moments où le surréel, pour Breton, se manifeste, confondant brièvement le sujet et l'objet au sein d'un éclair unique. La valorisation de la vie au détriment de l'art, la ferveur de l'attente et le spectre de l'ennui, la fécondité du hasard – « des bribes de chansons murmurées au hasard » – voilà bien les marques durables du passage de Leiris au sein du groupe surréaliste. Voilà un avant-goût, pour Giacometti, des valeurs de ces surréalistes « orthodoxes » qu'il rejoindra bientôt. Du « surréel » aux « moments de crise », un même rapport chaotique au temps, une même soif d'errer au hasard se perpétue. Mais la notion de « crise » trouve plus précisément son origine dans celle d'« aventure » – le mot figure également dans notre texte³⁰² – telle qu'elle apparaît dans la théorie de l'évolution du cœur humain de Marcel Schwob, que lisait également Breton. Schwob développe cette théorie dans sa préface au *Cœur double* (1891), qui influença *Aurora*³⁰³. C'est précisément le point de rencontre entre intériorité et extériorité que désignait Schwob par le mot « aventure », et c'est lui, ce point où le moi touche le monde, que vise Leiris. Une note de son *Journal* datée de 1934 nous le confirme : « *Art Poétique* – coïncidence du sujet et de l'objet par le poème, comme, dans la vie, la *crise* ou *aventure*, coïncidence du courant intérieur et du courant extérieur »³⁰⁴.

Il nous paraît également révélateur de voir combien aisément les mots « poésie » et « œuvre » apparaissent substituables dans la phrase qui vient conclure ce paragraphe, comme s'il y avait moins de différence entre un poème et une sculpture tissant un lien quelconque avec cette notion de « crise » qu'entre deux poèmes où serait inégalement maintenu ce même souci. Dans le groupe surréaliste fréquenté par Leiris primait déjà une même quête du surréel sur les moyens mis en œuvre pour l'atteindre. Un même horizon transcendait toutes les formes d'expression susceptibles d'y frayer accès. Leiris maintient ici cette indistinction entre des modes d'expression qui paraissent se ramasser

²⁹⁹ Michel Leiris, « Alberto Giacometti », *idem*.

³⁰⁰ *Idem*.

³⁰¹ Joëlle de Sermet, *ibid.*, p. 6.

³⁰² Michel Leiris, « Alberto Giacometti », *op. cit.*, p. 210.

³⁰³ Voir Joëlle de sermet, *ibid.*, p. 185.

³⁰⁴ Michel Leiris, *Journal 1922-1989, op. cit.*, p. 288.

dans le nom englobant d'une « poésie » conçue comme le lieu d'un « dégagement » qui la fait se confondre en dernier recours avec la vie. Dans cet « art poétique » qu'en vient à formuler Leiris, la « poésie » d'une rencontre de mots rejoint la « poésie » des sculptures de Giacometti si le tranchant d'une même crise a pu les dégager du jeu stérile des transpositions. Les deux moments – « fétichisme » et « crise » – de cet « art poétique » transversal que dessine tout le début du texte – un « art poétique » valant pour tout poème, toute sculpture, toute musique... – peuvent alors converger dans l'évocation des sculptures de Giacometti :

J'aime la sculpture de Giacometti parce que tout ce qu'il fait est comme la pétrification d'une de ces crises, l'intensité d'une aventure rapidement surprise et aussitôt figée, la borne kilométrique qui en témoigne. Il n'y a cependant rien de mort dans cette sculpture ; tout y est au contraire, comme dans les vrais fétiches qu'on peut idolâtrer (les vrais fétiches, c'est-à-dire ceux qui nous ressemblent et sont la forme objectivée de notre désir), prodigieusement vivant, – d'une vie gracieuse et fortement teintée d'humour, belle expression de cette ambivalence sentimentale, tendre sphinx qu'on nourrit toujours, plus ou moins secrètement, au centre de soi-même³⁰⁵.

Michel Leiris ne craint pas de conduire l'insistance au bord du pléonasme – « rien de mort [...] prodigieusement vivant, – d'une vie [...] » - pour unir plus sûrement à travers l'évocation de cette œuvre poésie et vie. Il ne craint pas non plus de récuser une hypothétique neutralité critique au profit d'une critique engagée au plus profond de la vie propre de celui qui s'y livre, d'une critique de poète qui parle de toute la ferveur de sa subjectivité désirante : « j'aime [...] ». En accord avec ce « fétichisme » qu'il a pu définir, Leiris invente une critique *amoureuse* de son objet, une critique du corps désirant.

Mais si le parangon de toute œuvre d'art est la *vie*, il y a presque une éthique pour celui qui évoque de telles œuvres à gorger sa parole de désir sans craindre l'incohérence ni la discontinuité qui menacent alors. La définition nouvelle de la « crise » proposée par Leiris le conduit donc à redéfinir l'activité critique elle-même en matière artistique. Le critique apparaît alors comme celui qui est apte à délivrer une parole de « crise », une parole qui traque et aiguise la crise. Leiris déplace donc l'activité *critique* du domaine intellectuel vers le médical, ravivant l'étymologie grecque du mot – *krinein* : « juger comme décisif » – pour précipiter l'art dans une nouvelle phase critique. Rompant avec la réserve de l'arbitre impartial, avec le souci du détail et de l'évaluation, Leiris, toute séparation abolie, remplace alors « regarder » par « idolâtrer », reposant la question du pouvoir des images. Celles-ci ne seraient plus à considérer en fonction des catégories du beau et du laid mais en fonction de leur efficace. Comme pour les objets magiques, seule semble devoir compter leur emprise sur nous, et le cérémonial du culte qu'elles imposent. En ressourçant le rapport aux œuvres d'art à l'anthropologie et à la psychanalyse, Leiris impose de reconsidérer leurs liens au sacré et à la sexualité.

Il marque ainsi la distance qu'il entend maintenir entre ses articles de *Documents* et une critique d'art dont il a déjà noté par ailleurs que ses moyens lui semblaient périmés³⁰⁶ :

Toute espèce de description consiste à découvrir dans ce qui en fait l'objet quelque chose d'humain, ramener à notre hauteur d'homme tout ce que les

³⁰⁵ Michel Leiris, « Alberto Giacometti », *idem*.

³⁰⁶ Pour une contextualisation du « bouleversement des langages d'art », tel qu'il a été appelé « par Apollinaire et Salmon, puis formulé par Aragon et Reverdy », on se reportera à l'introduction de la thèse d'André Lamarre, *ibid*.

objets, du fait qu'ils sont séparés de nous, ont démesuré. La critique d'art, elle aussi, possède son arsenal, mais combien d'arquebuses et de hallebardes sont rouillées...³⁰⁷

L'articulation des deux critères qu'il a pu mettre en place s'avère malgré tout difficile : comment maintenir un rapport à la vie si le monde s'est refermé, si la sculpture n'est que le souvenir pétrifié d'une de ces crises, comme ces glossopètes, ou pierres de foudre – en réalité des pierres taillées par les hommes préhistoriques – que l'on supposait naître au point d'impact de la foudre ? L'aventure s'est figée, mais si la trace qu'elle laisse, vrai fétiche, n'est pas morte pour autant, c'est qu'une partie de nous-mêmes s'est projetée à la rencontre du monde au cours de cette aventure, et que la voici, quintessence de notre désir, devant nous. Le désir en acte de Giacometti à travers cet objet peut alors se révéler partageable, il y a possibilité de le réinvestir pour qu'il devienne « notre désir », et qu'il nous « ressembl[e] ». Leiris pose donc cette question de la *ressemblance* dont nous avons pu remarquer qu'elle était si centrale dans la revue, et la déplace, affirmant que nos désirs nous ressemblent plus profondément que nos visages et nos corps. Alors que telle tête naturaliste nous reste extrêmement *lointaine*, les fétiches de Giacometti, dans leur simplicité lacunaire, peuvent nous *toucher* dans la complexité de nos replis intimes, entre adoration et « humour »³⁰⁸. Et le fait que ces figures puissent vivre d'une vie à la fois « gracieuse » et « fortement teintée d'humour », et donc intégrer à notre désir une part cruelle – cette part de « dérision » de la figure humaine déjà évoquée – n'est peut-être pas sans lien avec leur étrange pouvoir de séduction.

6) Une issue au jeu stérile des transpositions : les « équivalences kinesthésiques »

Parvenu à ce point, Leiris en vient à définir une méthode : « Qu'on ne s'attende donc pas à ce que je parle positivement *sculpture*. Je préfère DIVAGUER ; puisque ces beaux objets que j'ai pu regarder et palper activent en moi la fermentation de tant de souvenirs »...

Refuser de « parler positivement *sculpture* », est-ce dessiner la possibilité d'en parler *négativement* ? Aborder ainsi la sculpture, ce serait alors tenter de la dire par ses ajours, par ce qui échappe au savoir *positif*, par le bouillonnement de la vie qui fermente. « Parler sculpture » désigne l'activité détachée du critique d'art, que Leiris vient de récuser violemment. Il préfère entrer lui-même dans une phase d'agitation critique de la vie, il préfère *fermenter*, et donc « divaguer », si la divagation est la parole d'un corps qui fermente. Il ne s'agit pas de diriger une parole *vers* un objet, comme le fait le critique d'art, mais de s'intéresser à ce qui naît à la racine des sens. Leiris en appelle donc à une expérience directe, à un contact physique, puisque, suivant la pente de son désir, il est allé jusqu'à « palper » ces sculptures, comblant les attentes de son regard dans une caresse. Leiris veut faire de son corps le lieu d'une expérience sensorielle avant d'en faire le lieu d'une projection intellectuelle (même si toute la première partie du texte est encore de l'ordre de la projection intellectuelle et une manière, *malgré tout*, de « parler sculpture »). L'expérience sensorielle ne suscite pas une activité intellectuelle, mais un bouillonnement vital. Le moi

³⁰⁷ Michel Leiris, « Quant à Arnold Schoenberg ». Cet article écrit en 1929 pour Documents, qui ne le retint pas, a été publié dans le programme du Festival de Musique contemporaine, en hommage à Arnold Schoenberg (deux concerts à l'École Normale de Musique, les 25 et 29 janvier 1947). Il est repris dans *Brisées*, Paris, Gallimard 1992 [1966], pp. 23-28 (p. 25 pour le passage cité).

³⁰⁸ Michel Leiris, « Alberto Giacometti », *op. cit.*, p. 210.

s'ouvre et se fait théâtre d'une action des sculptures, il abandonne le contrôle de son esprit pour laisser libre cours à sa rêverie.

Leiris tire les conséquences de sa mise au point théorique et retrace alors la généalogie d'un texte sur l'art tel qu'il lui apparaît encore possible : la vision fétichiste appelle un toucher qui active une fermentation. La naissance des images apparaît donc comme un processus vital et non plus symbolique. Si la clef de voûte de cette vision nouvelle de l'art est le toucher³⁰⁹, si ces œuvres me touchent autant que mes souvenirs et mes amours me touchent, il faut donc inventer une nouvelle manière de parler des œuvres d'art, et c'est ce que Leiris entreprend dans *Documents* où il est à plusieurs reprises tenté d'abandonner la monnaie fiduciaire des jugements esthétiques pour un troc pur et simple de souvenirs et de sensations, comme il le fera encore dans son deuxième texte sur Giacometti à l'exemple du sculpteur lui-même³¹⁰. Avant même d'avoir affiché cette intention, Leiris l'avait mise en pratique, évoquant ces quelques moments qui furent pour lui des « crises ». Lorsque pour le n° 7 de la revue il devra rendre compte des *massacres* encore ignorés à l'époque du peintre maniériste Antoine Caron, confronté à la nécessité d'articuler des émotions apparemment aussi éloignées que le désir et l'horreur, c'est à ses souvenirs d'enfance que Leiris fera appel³¹¹ :

face à ces objets nouveaux que constituaient les peintures d'Antoine Caron, Leiris voulut jouer non pas la carte d'une vague approximation subjectiviste, mais celle d'une équivalence kinesthésique décrite avec autant de rigueur que possible, dans ses déplacements mêmes et dans ses paradoxes enchâssés³¹².

Ce que Georges Didi-Huberman nomme « équivalence kinesthésique », c'est une manière de parallélisme du *toucher*. Mais ce *toucher* dans l'article sur Giacometti est un *trembler*, puisqu'il épouse les ondulations oniriques de la « vague » où confluent une rêverie sur les mots – « dit-vague » – et une rêverie sur les formes, ou encore une rêverie des doigts sur les formes. Ces vagues sont en effet celles de la troisième illustration de l'article de Leiris, une sculpture intitulée « Femme couchée »³¹³ qu'inévitablement Leiris a manipulée puisque la légende nous indique qu'il a lui-même « composé » ces photographies. Ces vagues font l'objet d'une rêverie matérielle omniprésente dans le texte, à relier à l'[o]/« eau » du nom même du sculpteur. Au jeu des comparaisons, Leiris oppose la fermentation comme production concrète, et fait de la larme, humeur des yeux amoureux, le lieu même de cette fermentation.

Après avoir annoncé qu'il allait « divaguer », Leiris décrit finalement ces sculptures de manière métaphorique : « spatules », « fruits vidés », « grillages », « cribles ».

Certaines de ces sculptures sont creuses comme des spatules ou comme des fruits vidés. D'autres sont ajourées et l'air passe au travers, émouvants grillages interposés entre le dedans et le dehors, cribles que ronge le vent, le vent caché

³⁰⁹ Nous retrouvons l'obsession du toucher dans l'article de Leiris sur Picasso, en liaison avec ce « réalisme » qu'il oppose de manière polémique au surréalisme. Il ne s'agit pas moins pour l'artiste, affirme-t-il dans cet article, de « refaire la réalité dans le seul but de la refaire que d'en exprimer toutes les possibilités, toutes les ramifications imaginables, de manière à la serrer d'un peu plus près, à vraiment la toucher ». Voir Michel Leiris, « Toiles récentes de Picasso », *op. cit.*, p. 64.

³¹⁰ Voir chapitre XVI.

³¹¹ Michel Leiris, « Une peinture d'Antoine Caron », *Documents*, n° 7, 1929, pp. 348-354.

³¹² Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance informe*, *op. cit.*, p. 131.

³¹³ Michel Leiris, « Alberto Giacometti », *op. cit.*, p. 213.

qui nous enveloppe de son immense tourbillon noir, à ces minutes inouïes qui nous font délirer³¹⁴.

L'écrivain satisfait donc paradoxalement certaines attentes du lecteur d'une revue d'art au moment où il les récuse. Pourtant la divagation reprend rapidement le pas sur la description et s'abouche à l'air, qui se substitue ici à l'eau. La phrase qui grammaticalement aurait pu se terminer sur « ajourées » voit s'accumuler les compléments et paraît s'enfler indéfiniment. La progression linéaire sujet-verbe-complément était encore une concession à l'emprise du rationnel sur le langage, Leiris lui substitue cette syntaxe de la fermentation procédant par pullulement, qui trouve son aboutissement dans le dernier paragraphe. Ces figures du contact sculptées par Giacometti laissent donc la place à ce qui les entoure, les traverse et les dépasse. Elles s'effacent devant un souffle qui les restitue au *nous* et réconcilie le dedans et le dehors dans un moment de crise langagière, dans la frénésie d'une phrase qui s'élanche et virevolte. Ayant refusé les sculptures qui *transposent*, Leiris se laisse griser pas ces sculptures qui simplement *s'interposent* entre le dedans et le dehors, mais sans nous couper du dehors, car leur interposition est poreuse³¹⁵. Après avoir sacrifié à l'attendu biographique, Leiris reprend ses « divagations » :

Mais quel crédit ne doit-on pas lui accorder quand on voit ces figures qui sont si concrètes, si évidentes, absolues comme les créatures que l'on aime, pétries dans le sel fugitif et sans aigreur de la neige, la poussière qui tombe des ongles quand on les polit – cendre impalpable qu'un amoureux devrait garder comme une relique –, le sel merveilleux que tant de chercheurs anciens pensaient pouvoir extraire du ventre de la terre, la salinité des vagues et des étoiles qui elles aussi ont leurs marées, le sel des larmes enfin, larmes de rire, de désespoir ou de folie, larmes légères et vaguement méchantes, larmes funambulesques, ou larmes lourdes chargées du sel des ossatures et des carcasses gelées, gouttes d'eau toujours, qui tombent inlassablement, perçant parfois dans le roc muet des existences un puits éblouissant, gouttes d'eau concrètes, ressemblant à ce sel qui toujours attisera nos faims, sel marin, sel amer, sel des phalanges qui craquent, sel des dents, sel des sueurs, sel des regards... Voici enfin des mets de pierre, des nourritures de bronze merveilleusement vivantes, et pour longtemps capables d'éveiller, de raviver notre grand'faim³¹⁶ !

Le passage attendu sur l'avenir d'un jeune sculpteur est donc happé, décolle et divague, et la syntaxe assagie du passage biographique devient cette syntaxe en ébullition que nous venons d'évoquer. La phrase ne progresse plus vers un point, elle fermente sur douze lignes et ne peut glisser vers le silence qu'au moyen de points de suspension. Si le rapport imposé par ces sculptures est l'idolâtrie, Leiris prend sur lui de leur rendre ce culte qu'elles réclament, d'en ordonner le cérémonial. Celui-ci, respectant cette éthique du contact que le texte met en place, doit raviver dans la parole ce qu'elle peut avoir de plus corporel, inventer une parole tactile, des mots qui touchent leur objet. Cela ne peut se faire

³¹⁴ *Ibid.*

³¹⁵ On retrouve ici un aspect de l'œuvre d'Alberto Giacometti que nous aurons l'occasion de développer quand nous aborderons les textes d'André du Bouchet. Mais le rapport à la parole de Leiris dans ce texte et celui de du Bouchet sont inverses, puisque Leiris n'ouvre pas sa parole à un silence qui puisse répondre aux ajours de Giacometti. L'eau est l'élément de ce texte, l'air celui de d'André du Bouchet. Voir chapitre XIV.

³¹⁶ *Idem.*

qu'en laissant l'enchevêtrement des images et l'appel des sonorités bouleverser l'ordre du discours rationnel, en laissant fermenter sa voix jusqu'à la transe.

L'essai sur l'art, abordé en des termes théoriques, se laisse déborder par la parole poétique, cette parole totale, corps et verbe mêlés, qu'il appelait de ses vœux. Dans son étude sur « les poétiques » surréalistes de Leiris, Joëlle de Sermet distingue trois moments de l'évolution de celui-ci avant *L'Âge d'homme* : une poésie « de la substance des mots et des possibles langagiers », une poésie « onirique où s'épanche la voix intime de qui a trop de rêves, trop de fantasmes », et la « folle dépense verbale, décharge pulsionnelle qui confine au débordement vertigineux ou à l'essoufflement »³¹⁷. De ces trois tentatives pour se mettre « hors de soi » où nous retrouvons les mêmes mots et les mêmes thèmes, ce passage se rapproche sans nul doute du troisième moment, celui de *Failles* et de *La Néréide de la Mer Rouge*, où Leiris cherche les moyens de rapprocher l'écriture de la transe. Il s'agira alors de découvrir les « moyens intérieurs »³¹⁸ qui puissent « remplacer le rêve par l'auto-envoûtement » et « provoqu[er] sur le sujet de l'écriture une réaction organique à la limite de la transe physiologique »³¹⁹. C'est pourtant bien d'une source extérieure que provient l'envoûtement dans ce texte où les fétiches de Giacometti réclament un rituel à leur mesure. Mais à l'heure où Leiris écrit ce texte, songeant à l'invention d'un tel rituel, c'est bien sûr à la revue nègre du Moulin Rouge, ce spectacle, ces voix qui l'obsèdent, que vont ses pensées. Dès 1924, il notait dans son *Journal* : « tenter de faire une poésie aussi précise, souple et directe, que les meilleures musiques américaines »³²⁰. C'est encore la rivalité avec le jazz, devenu dans *Documents* « la seule musique sacrée (c'est-à-dire celle qui est capable de faire entrer une foule en transe), pour ne pas dire la seule musique »³²¹ qu'il a en tête dans ce passage.

Ce jazz vocal est un chant d'amour qui part de ces sculptures que Leiris a pu voir et toucher. Les vagues de la « femme couchée » qui lui donnaient envie de « divaguer » essaient dans le texte : « salinité des vagues », « vaguement méchantes ». D'autres images moutonnent à partir de la blancheur ajourée du plâtre des sculptures – « sel », « neige », « puits éblouissant » –, ou encore de la poussière de ce plâtre – « cendre », « ongles ». Le déferlement de ces images semble guidé par les contiguïtés sensorielles. Aux parentés de formes, de couleurs, aux rapprochements tactiles répond l'écho des sonorités. Les associations apparemment inconscientes renforcent le caractère d'improvisation : les « METs de pierre » de GiacoMETti sont appelés par son nom. Le passage de « MARée » à « IARMe » puis « rire » passe par l'expression « se marrer ». Le jeu des allitérations rythme le texte : « Larmes Lourdes chargées du SeL des oSSatures et des CarCaSSes geLées ». L'évidence *concrète* de ces figures semble appeler, pour rivaliser avec elle, un langage dont la matérialité concrète est réveillée. Le texte peut alors culminer sur l'exaltation à nouveau de la *vie* de ces sculptures : « vivantes », « éveiller », « raviver ».

Pourtant, un paradoxe demeure : le trop-plein de cette matérialité concrète vécue comme un absolu – « absolues comme les créatures que l'on aime » – débouche sur un manque, la surabondance de vie ne préserve pas du retour obsessionnel de la mort. La présence palpable des « créatures que l'on aime » débouche sur leur absence *impalpable* :

³¹⁷ Joëlle de Sermet, *ibid.*, p. 9.

³¹⁸ Michel Leiris, *Journal 1922-1989, op. cit.*, p. 139.

³¹⁹ Joëlle de Sermet, *ibid.*, p. 204.

³²⁰ Michel Leiris, *ibid.*, p. 57.

³²¹ Michel Leiris, "Disques nouveaux", *Documents*, n°1, 1930, p. 48.

« la poussière qui tombe des ongles quand on les polit – cendre *impalpable* qu'un amoureux devrait garder comme une relique – ». La mort, le souvenir que Leiris avait tenté de conjurer – « Il n'y a cependant rien de mort dans ces sculptures [...] » – font retour : ces sculptures « absolues » ne sont que des « reliques » : le souvenir d'une amante morte. Tout un imaginaire de la dégradation des corps, phanères et ossements, envahit le texte de manière obsessionnelle : « ossatures », « carcasses gelées », « phalanges qui craquent », « dents », « sueurs ». Les figures « engendrées par [les] doigts » de Giacometti appellent la « poussière » qui en tombe, et le texte s'achève sur l'image de nourritures qui, au lieu de combler la faim, d'assouvir le désir, l'agacent, l'avivent. Aux abords de l'informe, le contact est toujours « vorace », et « ce qui touche ne réconcilie pas »³²². L'eau qui irrigue le texte est une eau saumâtre et c'est un supplice de Tantale qui nous est décrit.

L'image matérielle dominante du texte est en effet une eau salée à la fois intérieure – celle produite par le corps – et extérieure – l'eau de mer. Cette image est surtout au point de rencontre entre le moi et le réel, ce sont des larmes amoureuses ou éblouies, versées lors de ces *crises* où s'affronte le sujet au monde. Si Leiris a « l'eau à la bouche »³²³, cette eau « qui coule dans nos membres quand nous aimons ou bien quand nous sommes touchés », les sculptures de Giacometti, par la blancheur de leur plâtre, *sont le sel de cette eau*. Ces figures sont « creuses », « ajourées », Leiris les reçoit comme un appel à les remplir de ses sécrétions salivaires, auquel la fin du texte répond, pour ne parvenir qu'à les creuser toujours plus. L'image de l'eau salée est en effet profondément ambivalente. Elle évoque une hantise de l'absolu que l'océan comblerait, le lyrisme du texte tend alors vers une expansion cosmique : « la salinité des vagues et des étoiles qui elles aussi ont leurs marées ». Cette hantise aquatique de l'absolu est redoublée par une hantise purement saline, ce sel de l'imagerie alchimique – « le sel merveilleux que tant de chercheurs anciens pensaient pouvoir extraire du ventre de la terre » – convoité par Leiris surréaliste. Mais cet absolu demande une eau stagnante, celle sur laquelle se fige la croûte civilisée, alors que l'eau du texte est l'eau d'une fuite mordante, et son sel un sel qui corrode.

La vérité du *contact* matériel est une vérité d'érosion, et c'est elle que nous donne à voir le texte : vent qui « ronge », poussière qui « tombe » des ongles polis, sel qui met à nu les « ossatures » et les « carcasses », gouttes d'eau qui elles aussi « tombent inlassablement », et percent le « roc muet des existences ». Voilà donc la vérité de ces nourritures affamantes, de ce sel qui assoiffe de plus de sel : les créatures que l'on aime sont des créatures qui se retirent, nous échappent indéfiniment, le réel est inaccessible. Et voilà qui va au cœur de l'expérience qui aboutit pour Giacometti à *Tête qui regarde*. Dans l'impossibilité de saisir l'unité d'une figure, il en vint à évoquer la plénitude d'un être par son échec même à l'atteindre, creusant sa plaque d'une lacune horizontale et d'une lacune verticale, de *ce qui aurait pu* accueillir une tête. Face aux visages, « tout échappe », et les sculptures reproduites dans *Documents* étaient pour Giacometti ce qu'il pouvait « faire de plus proche de [sa] vision de la réalité »³²⁴. Toute la fraîcheur de ce désir d'une vie qui échappe nous est suggérée par cette très belle image sur laquelle Leiris s'interrompt et qui dit une part essentielle de toute l'œuvre de Giacometti : « sel des regards ». Nous y retrouvons les larmes de celui qui aime et désire, la part vive et la part mortifère – action corrosive du sel sur la matière délicate de l'œil – de ce désir. Nous retrouvons surtout, dans cette pointe de sel à la surface de l'œil, l'obsession d'un contact direct et presque menaçant

³²² Georges Didi-Huberman, *ibid.*, p. 373.

³²³ Voir Michel Leiris, « Crachat – L'eau à la bouche », *Documents*, 1929, n°7, p. 381.

³²⁴ Alberto Giacometti, « Lettre à Pierre Matisse », *op. cit.*, p. 39.

avec la vie. Goûter le « sel des regards », c'est écarquiller les yeux sur l'être désiré, convoiter la plus haute intensité de vie : *le blanc des yeux*³²⁵.

Or ce regard de haute intensité, dans le blanc des yeux, ne s'atteint pour Bataille et Leiris que dans l'imminence de la mort. Dans cette imminence réside le sel de l'attente pour Leiris. Attente, dans l'ennui qu'agaceront tous les poisons à disposition, que la trame du réel se déchire. Ces « moments de crise » évoqués par le texte délivrent la particulière saveur du désir à la mort mêlé : le paquebot qui s'éloigne sépare le sujet d'une mue, d'un moment mort de soi et du monde, autant qu'il ouvre à tous les possibles ; les roses humides tenues par « une négresse de la troupe des Black Birds » exhibent leur sexe à nu tout autant que l'imminence d'une pourriture, cette pourriture sur laquelle s'attardait Bataille dans le numéro précédent de *Documents*³²⁶ ; quant au « lézard géant », sans doute faut-il y voir l'un de ces reptiles dont les « grouillements [...] dans les bas-fonds des marécages et des cachots, leurs enlacements étranges, leurs combats à coups de crocs, de nœuds ou de venin seront toujours l'exacte image de l'existence humaine traversée du haut en bas par la mort et l'amour »³²⁷. Peut-être Leiris voit-il alors avec satisfaction les carrières de sel que Giacometti livre en pâture à notre désir recouvrir l'imminence d'un ossuaire : œuvre du sel qui ronge et rend à leur étincelante blancheur « carcasses » et « phalanges » décharnées. L'attente suscitée par les « mets de pierre » de Giacometti, comme toujours l'attente chez Leiris³²⁸, est donc fondamentalement liée à la mort, elle vibre du « vertige de rester suspendu en plein milieu d'une crise »³²⁹. L'attente est toujours attente pour Leiris d'une « corne de taureau », et c'est cette place prépondérante accordée à la pensée de la mort par laquelle se signalait déjà la « position à part »³³⁰ qu'il occupait au sein du groupe surréaliste, celle qui guida son rapprochement avec Bataille. Mais cette corne doit être une corne *réelle*, et non l'une des pâles transpositions que propose le fétichisme dévoyé destiné à nous émouvoir, voilà ce que rappellera encore Bataille au crépuscule de *Documents* :

Ce qui a toujours heurté l'égalité d'âme et la platitude humaine, les quelques formes qui permettent de disposer, assez gratuitement il est vrai, de la terreur causée par la mort ou la pourriture, le sang qui coule, les squelettes, les insectes qui nous mangent, qui oserait prendre sur lui d'en disposer autrement que d'une façon parfaitement rhétorique ? Le peu d'intérêt que présente relativement

³²⁵ Sur la violence voyeuriste de cet œil vorace du réel contre lequel sa part d'agressivité est retournée, nous songeons bien sûr à *Pointe à l'œil*, qui la manifeste le plus clairement. Signalons alors le rapprochement qui a pu être effectué entre cette « pointe menaçant l'œil d'une tête-crâne (c'est ainsi que Giacometti décrit la sculpture de 1931 à Pierre Matisse) et le souvenir publié une première fois par Michel Leiris dans *La Revue surréaliste*, « Je suis mort », où il se voit transpercé par une longue tige métallique. Voir Michel Leiris, *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour*, Paris, Gallimard, 1961, p. 10 (rêve du 15-16 mars 1923). Pour le rapprochement, voir Ursula Perucchi-Petri, *Alberto Giacometti. Vivantes cendres, innommées : eine unbekannte Graphikfolge*, catalogue de l'exposition à la Kunsthaus de Zürich, 30 mai-23 juillet 1989, Berne, Benteli Verlag, 1989, p. 9. Ajoutons en le mentionnant qu'évidemment la complexité de la sculpture n'est en rien épuisée par cet éventuel rapprochement anecdotique.

³²⁶ Georges Bataille, « Le langage des fleurs », *idem*.

³²⁷ Michel Leiris, « Reptiles », *Documents*, n° 5, 1929, p. 278.

³²⁸ Voir Joëlle de Sermet, *ibid.*, p. 163.

³²⁹ Michel Leiris, *L'Âge d'homme* [1939], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1979, p. 86.

³³⁰ Joëlle de Sermet, *ibid.*, p. 6.

l'illustration de ces quelques pages³³¹ marque assez bien, à mon sens, l'impasse dans laquelle se trouvent placés aujourd'hui ceux qui, pour une raison ou une autre, se trouvent avoir à manipuler et à transformer les tristes fétiches encore destinés à nous émouvoir³³²[...]. Nous sommes loin des sauvages qui lors d'énormes fêtes suspendent les crânes de leurs ancêtres à des mâts de cocagne, qui enfoncent le tibia de leur père dans la bouche d'un porc au moment où la bête égorgée vomit son sang à flots. Nous aussi nous jouissons de nombreux tibias et de nombreux crânes, partout le sang animal et humain coule autour de nous. Mais nous ne savons pas employer le sang ou les os à rompre la régularité de jours qui se perdent pour nous comme le contenu d'un tonneau mal joint³³³.

Bataille se montre insatisfait des reproductions de papier tue-mouches qui accompagnent son texte, désireux qu'elles fussent réellement collantes, mais elles ne peuvent « faire autre chose que 'transposer' ce que *tuer* et *mouche* veulent dire concrètement, tactilement », exhibant ainsi « le démenti réel qu'impose à toute représentation 'l'insubordination des faits matériels³³⁴ »³³⁵. Nous retrouvons ici le principal point critique, encore qu'implicite, de l'article de Leiris, le nœud d'une pensée sur la sculpture qui fera retour sous sa forme condensée dans « Glossaire j'y serre mes gloses » : « Sculpture – scalp, ou sépulture ? »³³⁶ Du scalp à la sépulture, il y a la même distance que de la « rose humide »³³⁷ à la rose fanée, que des « productions naturelles » à leurs « reflets serviles ». La sculpture est à l'évidence hantée par la menace de la pétrification, et les « reliques » que nous propose Giacometti ne sont pas loin du reliquat : ce qui reste lorsque la vie s'est retirée. C'est pourquoi Leiris insiste sur leur valeur de « scalp » : fleur de la vie fraîchement coupée et qui palpite encore. Il ne peut pourtant conjurer la menace des ossatures qui font retour. Ce qui les préserve en dernier recours est cette ouverture à l'eau, à l'air, auxquels Leiris tente d'aboucher sa voix pour parler de même source et percer le « roc muet des existences ». Mais cette parole ne parvient qu'à s'assoiffer elle-même, à creuser le manque qui la suscite³³⁸. Le frottement de la parole et du plâtre agace leurs faims respectives, aggrave leur corrosion, voilà chacun rendu à ses doutes, à ses hantises, à ce qui le fuit.

Poteaux d'angles

³³¹ *Le butin d'un papier tue-mouche démesurément agrandi par Boiffard. Voir Georges Bataille, « L'esprit moderne et le jeu des transpositions », op. cit., p. 488.*

³³² *C'est nous qui soulignons.*

³³³ *Ibid., p. 489.*

³³⁴ Georges Bataille, « La notion de dépense » [1933], OC I, p. 318.

³³⁵ Georges Didi-Huberman, *ibid.*, p. 374.

³³⁶ « Glossaire j'y serre mes gloses » [1939], *Mots sans mémoire*, Paris, Gallimard, 1969, p. 108.

³³⁷ Michel Leiris, « Alberto Giacometti », *op. cit.*, p. 209.

³³⁸ Constatons-le donc une première fois avec Joëlle de Sermet, le « regard sur la [sculpture] » de Leiris « a bien des choses à nous apprendre sur la poésie ». Voir Joëlle de Sermet, *ibid.*, p. 277.

Il y a forte apparence, au terme de ce premier moment de notre parcours, que celui qui entreprend de réfléchir sur une possible influence mutuelle de ces ensembles doit délaisser les évidences pataudes de la téléologie pour risquer une main tâtonnante vers le monde diffus, chaotique, à hue et à dia, des *causes frottées*. Voici Michel Leiris pris du désir de *palper* ces figures si « claires » et si « concrètes », et dont la main puis la langue se prennent à *fermenter*. Voici Alberto Giacometti happé par un espace de forte négativité, invité à se venir frotter et piquer à *Documents*³³⁹ où les *causes frottées* furent à l'envi des *causes pincées*. C'est pourquoi aux lieux des frottements et des pincements majeurs, qui sont les lieux vifs de cet espace de dialogue, nous voudrions fichet en terre, une terre qui sous eux remue et se tord, quelques poteaux d'angles qui marqueront ces lieux d'un premier *contact* et pourront témoigner de certains déplacements.

Le premier poteau marquera le travail dont la figure humaine a fait l'objet au sein de *Documents*, puisque Giacometti a pu contribuer à ce que travaillent et vacillent les préjugés idéalistes du système fermé des beaux-arts. Il y a contribué par son travail propre de sculpteur, mais aussi par la confrontation de ce travail à d'autres mises en question de la figure humaine dans l'espace de *Documents*. De ce vacillement il subira le contrecoup. Nous soulignons à nouveau la part que Michel Leiris a pu prendre dans le « montage » des images proposées par Giacometti. Il a découpé une photographie de la « Tête qui regarde » qu'avaient achetée les Noaille, il a lui-même « composé » les autres photographies en collaboration avec le photographe Marc Vaux, groupant les sculptures selon les exigences de son « fétichisme », confrontant par photomontage la *Femme couchée* à *Femme* (1928), cette dernière à l'arrière-plan, dans l'ombre, tournée à la verticale pour que les deux sculptures soient à angle droit. Toute cette part technique assumée par l'écrivain pour atteindre à l'effet visuel recherché, pour que ses mots se frottent aux images de Giacometti montre bien la dimension collective que put revêtir *Documents*, l'atelier que la revue sut être. À cet atelier collectif Giacometti ne se dérobe pas. On peut même se demander si ce n'est pas la forte attente éveillée par cet avant-goût qui l'a poussé à tenter l'aventure avec Breton et les siens.

D'autres poteaux d'angle se dessinent : le lien entre la question du désir et l'obsession du regard, la confrontation – que nous verrons ressurgir à la fin de la période surréaliste – entre un langage qui se limite à une *idée* des choses et leur *présence réelle*, ou encore les questions de la *ressemblance* et de l'*inachèvement*. Tous ces poteaux d'angle pourraient en définitive n'en faire qu'un seul, celui qui marque l'inversion des rapports entre l'art et la vie. La vie n'est plus un prétexte pour faire des œuvres d'art mais les œuvres d'art un moyen d'atteindre la vie. Ce déplacement, venu du surréalisme, implique un nouveau rapport aux œuvres d'art, qui ne serait plus de contemplation, mais par exemple, comme le propose Leiris dans son texte sur Giacometti, d'« idolâtrie ». C'est alors la question du rapport des œuvres d'art au sacré qui se dessine. Dans ces parages, c'est encore la question de la mort et de tout ce qui se dérobe qui nous est posée, et cette question renvoie chaque artiste à ses moyens de saisie. Le regard porté par Leiris sur ces sculptures réveille une hantise du figement qui est aussi à l'œuvre dans la langue, et nous avons vu que Giacometti l'affronte dans la part belle laissée au vide, et par sa manière de creuser, d'ajouter ses sculptures.

³³⁹ Sur la maturation des questions posées par *Documents* dans la réflexion sur l'art menée par Giacometti, voir cette page des *Écrits* [op. cit., p. 133] datée approximativement de 1932 où se retrouvent les mots mêmes de Leiris et le titre de la revue, preuve d'un questionnement continué : « Les fétiches nègres et océaniens. Quelle valeur nous leur donnons par rapport à Révolution et à Religion ? En tant qu'idoles, jusqu'à quel point nous les acceptons, en tant qu'œuvres d'art ou simplement en tant que documents d'une certaine culture ? Quelle valeur nous donnons alors à cette culture ? Idolâtrie de la sexualité et de la [peur]. Quels rapports pour nous entre Peur, Sexualité et Fétichisme (mort) ? par rapport à Réalité, Rêve, sexualité, Peur, Fétichisme ? ».

Leiris laisse au contraire libre cours à un flux qui s'emporte, à un rythme où s'exalte son manque. Ses moyens sont encore surréalistes : l'attente, dans l'ennui, que la trame du réel se déchire. Cette manière de rechercher la coïncidence avec la vie repose sur un culte de l'instantanéité dont la distance est grande avec les moyens propres de la sculpture, un travail artisanal refoulé ici exactement de la même manière qu'il le sera par Breton, avant de faire inévitablement retour, car une sculpture ne jaillit pas comme un mot, même du « cristal de ses plans »³⁴⁰. Des mots comme « rapidement » ou « aussitôt »³⁴¹, chez Leiris, sont une négation du travail propre du sculpteur, un refus de situer sa recherche, entraîné par son refus de la critique d'art. Considérant ces sculptures uniquement comme des fétiches, Leiris élude les refus où elles prennent naissance. Ces refus ne sont pourtant pas sans liens avec ceux que Bataille oppose au langage rationnel dans « Le langage des fleurs » et sa propre critique du jeu des métaphores. Mais il y a une dimension, qui est celle du temps, du temps nécessaire pour réaliser une œuvre, qui échappe aux préoccupations du Leiris de 1929.

En revanche rien ne viendra démentir l'exigence surréaliste de ne pas dissocier l'art de la vie dans la suite de l'œuvre de Leiris. On peut encore lire dans *La Règle du jeu* : « Vouloir être un poète, ce n'est donc pas vouloir trouver dans le langage autre chose que ce qu'y trouvent la plupart, c'est vouloir cette vie troublée et divisée qui seule permet la poésie »³⁴². Rien ne sera donc remis en cause, ni par Leiris, ni par Giacometti, de l'alpha et de l'oméga de leur recherche, si cet alpha a nom désir – le pôle interne – et si l'oméga a nom vie – le pôle externe. De ce désir, *Documents* aura tenté de retrouver la source véritable en tentant de remplacer le fétichisme « transposé » des « impératifs moraux, logiques et sociaux » par un matérialisme fétichiste qui, comme l'écrit Denis Hollier, « met en jeu des désirs réels, dans des quartiers réels, avec des objets réels »³⁴³. Leiris cherchera donc à tenir cette exigence, même s'il doit la poursuivre avec des moyens qui ne sont plus surréalistes, même s'il doit en infléchir le cours au contact de Bataille : « Si j'ai rompu avec le Surréalisme en 1929, je ne crois pas avoir renié le Surréalisme. [...] Sentimentalement, je reste attaché à l'idée d'une méthode totale : trouver, comme dit Rimbaud, 'le lieu et la formule', une clef qui serait valable pour la poésie et la vie elle-même »³⁴⁴.

Cette recherche intransigeante de la vie, ce refus tenu des transpositions conduiront alors inéluctablement Leiris au problème de la durée, et nous chercherons à mesurer la part que Giacometti, dont l'œuvre a mûri sous ses yeux, peut y avoir pris, lorsqu'en 1966 il affirme :

***Lustre adamantin de l'art et nudité houleuse de la vie, fiction et réalité, là-bas et ici-même dont la conjugaison – « pour de vrai » – et non en allégorie ou le temps d'un éclair*³⁴⁵ – est peut-être mon grand problème, la seule quadrature sur laquelle me fonder pour me réconcilier ...³⁴⁶**

³⁴⁰ André Breton, *L'Amour fou*, OC II, p. 699.

³⁴¹ Michel Leiris, « Alberto Giacometti », *op. cit.*, p. 21.

³⁴² Michel Leiris, *Fibrilles*, Paris, Gallimard, 1966, p. 251. Nous reviendrons sur ce texte dans le chapitre XV.

³⁴³ Denis Hollier, « La Valeur d'usage de l'impossible », *Documents*, réimpression Jean-Michel Place, 1991, p. XXI, repris in

Denis Hollier, *Les dépossédés*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, p. 175.

³⁴⁴ « Leiris ou l'ouverture de la poésie », propos recueillis par M. Chapsal, *La Quinzaine littéraire*, n° 14, 15 octobre 1966.

³⁴⁵ ***C'est nous qui soulignons.***

³⁴⁶ ***Michel Leiris, Fibrilles, op. cit., p. 148. Voir chapitre XV.***

Giacometti, quant à lui, ne fera pour une grande part que réduire cette recherche à la relation particulière qui lie un être à un autre, extrayant du fouillis de la vie un objet sur lequel concentrer son effort³⁴⁷. Voilà des éléments que nous reprendrons, pour les approfondir, dans le déplacement à l'intérieur du « monde surréaliste » que Giacometti se prépare à effectuer. Ses œuvres de la fin des années 20, qui vivent de leur vie propre et n'ont aucun compte à rendre au futur resteront confondues pour celui qui ouvre à nouveau le numéro 4 de *Documents* à ces « feux follets » que furent pour Bataille et Leiris les Black Birds, éclats de rire d'une vie qui se soulève :

[...] nous pourrissions avec neurasthénie sous nos toits, cimetière et fosse commune de tant de pathétiques fatras ; alors les noirs qui se sont civilisés avec nous (en Amérique et ailleurs) et qui, aujourd'hui dansent et crient sont des émanations marécageuses de la décomposition qui se sont enflammées au-dessus de cet immense cimetière : dans une nuit nègre, vaguement lunaire, nous assistons donc à une démence grisante de feux follets louches et charmants, tordus et hurleurs comme des éclats de rire.³⁴⁸

À ces « feux follets » font écho les véritables feux appelés de ses vœux par Giacometti pour abolir la distance entre le théâtre et la vie et faire *se toucher*, se réunir au sein d'une même brûlure, le spectateur et l'œuvre d'art dans un propos que Michel Leiris rapporte au sein de son article « Civilisation » :

Ce qu'on peut déplorer, toutefois, dans de pareils spectacles, c'est que, si puissante que soit l'émotion qu'ils nous donnent, ils ne parviennent cependant pas à vaincre complètement notre veulerie et à engendrer une hystérie aussi énorme que celle dont il est question dans l'argument de « Porgy », hystérie si intense qu'elle devrait être capable de pousser les spectateurs à la réalisation immédiate d'actes sordides ou de débauches extravagantes. Ainsi apparaît tout à fait juste l'opinion du sculpteur Giacometti, disant un jour que la seule pièce de théâtre, à son avis, possible, serait celle-ci : le rideau se lève, un pompier entre en scène et crie : Au feu ! Le rideau tombe, c'est la panique, et toute la salle se vide dans un féroce désordre.³⁴⁹

Cet extrait montre à la fois la manière dont Giacometti s'insère dans cet espace en ébullition de *Documents*, et surtout l'accord profond qui se fait sur le refus des transpositions, cette volonté d'acceptation totale de la vie qui ne sera pas remise en cause par celui qui s'acharnera à vouloir faire une tête sculptée ou peinte qui soit aussi vivante qu'une vraie. Giacometti n'aura de cesse qu'il ne porte l'incendie au cœur de la peinture et de la sculpture. Pourtant, dans l'embrasement même des dernières années, il se plaisait à dire qu'ayant à sauver de son atelier en feu « l'œuvre de sa vie entière » ou bien un chat, c'est le chat sans hésiter qu'il emporterait³⁵⁰.

³⁴⁷ Sa tentative de rejoindre la vie par le moyen de l'art nous paraîtra alors présenter néanmoins quelques différences avec celle de Michel Leiris. Voir chapitre XV.

³⁴⁸ Georges Bataille, « Black Birds », *op. cit.*, p. 215.

³⁴⁹ Michel Leiris, « Civilisation », *op. cit.*, p. 221.

³⁵⁰ André du Bouchet, « Tourmant au plus vite le dos au fatras de l'art », *op. cit.*, p. 102.

Traversée du surréalisme I, la question du réalisme socialiste.

Introduction

Il peut sembler y avoir un gouffre entre les questions ouvertes par la présence d'Alberto Giacometti au sein de la revue *Documents* et la notion de *réalisme* – et qui plus est de réalisme « socialiste » – que nous abordons ici. L'adhésion d'Alberto Giacometti au surréalisme et sa traversée de celui-ci impliquent pourtant de penser ce grand écart. Car c'est de la confrontation entre les propositions de la modernité poétique et artistique et celles d'un attachement à la voie figurative incarnée par son père que pourra naître le réalisme si particulier, aux antipodes du réalisme traditionnel, qui caractérise le Giacometti de la maturité.

Examinons donc maintenant de quelle manière le surréalisme dans un premier temps repose à Giacometti la question du réalisme. Cette question se pose de manière d'autant plus vive qu'elle apparaît indissociable du lien d'amitié vif et durable qui lie le sculpteur avec Aragon, lequel quitte le groupe peu après son arrivée. Nous verrons alors que c'est dans l'écartement de la tension entre le « pôle Aragon » et le « pôle Breton », les deux finalement dépassés par cette œuvre *exorbitante*³⁵¹ au nom d'une exigence que contribua à aggraver Bataille, que s'ouvre la voie vers ce que Jacques Dupin nommera le « réalisme supérieur »³⁵² d'Alberto Giacometti.

Chapitre IV De l'adhésion au mouvement surréaliste à l'« affaire Aragon »

1) L'heure des traces

Plusieurs heures découragé, incapable de travailler, c'est de cette manière que [la journée] a commencé, et puis deux heures de travail intense, heureux, pendant lesquelles j'ai vu différentes choses nouvelles, où j'ai appris peut-être à voir un peu plus profondément dans les choses, pas beaucoup. Tout est tellement caché, imperceptible, et c'est bien difficile de se rendre compte clairement de la moindre chose de la nature. J'ai rencontré beaucoup de monde, j'ai entendu prononcer tant, beaucoup, d'imbécillités et de non-sens. Presque chez tous règne une confusion infinie et presque tous, ou même tous sont pendus, suspendus sur un vide, leurs pieds ne touchent aucune base et leur regard n'a aucun but.

³⁵¹ Dans la polysémie de ce terme, tel que l'emploie André du Bouchet. Voir QPTVN, p. 14.

³⁵² Jacques Dupin, TPA, p. 28.

Je tâche de faire de la sculpture et du dessin et je me demande : « Que faut-il faire ? Qu'est-ce qui est juste ? Quelle est la chose qui a une valeur effective pour tous ? » Et la réponse que je me donne est vague, incertaine, et toutes les réponses que j'ai entendues de mes amis, des gens que je connais, sont aussi pareilles et pas autrement. Je sais que je sympathise avec l'Église, avec le despotisme religieux. J'ai raison ou tort ? Je crois avoir raison mais je n'en ai pas la certitude. J'ai de l'antipathie pour la philosophie, pour la liberté de penser, pour la liberté d'action, la liberté d'écrire des livres, de faire des tableaux et d'exprimer des idées personnelles. Je hais la liberté de croyance ou de non-croyance, et la république. Je hais l'émancipation de l'individualisme et celle des femmes. Je ne peux plus entendre les bavardages qu'on fait, que tous font sur toutes les choses, sur l'art, sur l'histoire, sur la philosophie, où chacun croit pouvoir exprimer la misérable idée qu'il s'est faite dans son cerveau. Pourquoi est-ce que l'Église ne brûle plus, ne torture, ne tue plus tous ceux qui osent penser ce qui leur plait ? [...] Et puis assez, peut-être chaque mot que j'ai écrit est absurde, bête et sans base, donc mieux [vaut] se taire. Mais je voudrais un poing de fer qui pèse, qui pèse sur toutes les épaules, sur toutes les têtes du genre humain, et les rende petites, petites, à donner l'impression d'un troupeau de moutons, que tous se ressemblent comme dans un troupeau de moutons, ni plus ni moins, qu'il n'y ait pas plus de différence entre homme et homme qu'entre mouton et mouton. 1924 Je vais continuer à dessiner sur la même voie³⁵³.

Étrange texte, bouffée de rage et d'angoisse d'un exilé de la vallée d'enfance, isolé dans l'amertume citadine. Avec quelle distance faut-il considérer la fascination pour le « despotisme religieux » qui s'exprime à travers ce texte ? Il faut en retenir, sûrement, la soif d'intégrité, une intransigeance qui ne se satisfait d'aucun compromis, et une attente à la mesure de la déception qui s'exprime ici. Lorsqu'il rejoint le groupe surréaliste en 1930, Giacometti n'est déjà plus l'être isolé qui s'exprime dans ces lignes. Des possibilités humaines se sont peu à peu découvertes à lui, des êtres animés des mêmes refus, et que taraude une même soif. Est-ce un démenti que malgré tout il inflige à ses premiers amis de *Documents* en désirant goûter, contre leur courant, à la source de laquelle ils se détournent ? Il semble plutôt que ce contact, que nous avons éprouvé si vivifiant de part et d'autre, n'ait éveillé en lui qu'une soif de davantage de contact, une soif que seul le groupe surréaliste était alors en mesure d'étancher. Breton peut ironiser – « Peut-être M. Bataille est-il de force à les [NDLR : les transfuges du surréalisme] grouper tous et qu'il y parvienne, à mon sens, sera très intéressant »³⁵⁴ – jamais *Documents* ne prendra véritablement, nous l'avons vu, le visage d'un « groupe ». Il est difficile de savoir comment Bataille considéra cette adhésion, mais elle ne donna pas lieu à une polémique ouverte, comme celle, à la même période, de Dalí, et ne remit pas en cause l'amitié qui l'unissait à Leiris, ni même à Bataille lui-même. « J'avais [...] besoin des autres »³⁵⁵, dira plus tard Giacometti, et peu d'hommes à l'époque avaient une si haute conception de ce besoin qu'André Breton, alors même qu'il se heurtait au ressac le plus brutal de l'histoire du mouvement.

³⁵³ Alberto Giacometti, *Écrits*, op. cit., pp. 109-110.

³⁵⁴ André Breton, *Second manifeste du surréalisme*, OC I, p. 824.

³⁵⁵ Cité par Yves Bonnefoy, *ibid.*, p. 191.

C'est en 1930 que Pierre Loeb, le marchand de tableau des surréalistes remarque Giacometti et lui propose un contrat que celui-ci accepte malgré l'engagement qui le lie à Jeanne Bûcher³⁵⁶. Il a exécuté au début de l'année une sculpture en plâtre intitulée *Boule suspendue*, copiée en bois par un ébéniste. Lorsqu'au printemps Breton et Dalí visitent l'exposition « Miró-Arp-Giacometti », leur enthousiasme est immédiat. Breton achète la sculpture qui figurera longtemps en bonne place rue Fontaine et vient rendre visite à Giacometti dans son atelier de la rue Hyppolite-Maindron. Giacometti adhère au surréalisme et se joint aux activités du groupe, participe à leurs expositions.

Le surréalisme fut si souvent caricaturé qu'il est difficile de ne pas aborder cette période avec en tête de grossières évidences. Giacometti aurait cédé un moment aux séductions du rêve avant d'être rattrapé par son obsession de la réalité, il serait retourné au travail d'après modèle et la réplique cinglante de Breton serait tombée comme un couperet : « on sait ce que c'est qu'une tête ». Giacometti lui-même a encouragé une telle vision³⁵⁷, reniant parfois brutalement son passé surréaliste. Cette violence fut nécessaire pour *passer outre* dans un moment de doutes profonds, mais serait-elle plus vraie que ce « sourire »³⁵⁸ des années tardives, sourire, nous rapporte David Sylvester, de Giacometti, toutes querelles apaisées, devant la partie surréaliste de son œuvre, lors de la grande rétrospective qui eut lieu en 1965 à la Tate Galery ? Seul un coup d'œil distrait accrédite cette idée reçue qu'après la « parenthèse » surréaliste, Giacometti serait revenu à la réalité. Une plongée dans les débats internes au surréalisme lors de son adhésion fait voler ce préjugé en éclats. Giacometti adhère au mouvement à un moment complexe de son histoire, et sans la complexité duquel il n'aurait sûrement pas pu s'y insérer si bien alors que lui-même n'était encore assuré de rien. Cette illusion s'est en partie résorbée grâce à l'émergence de travaux qui, comme ceux d'Yves Bonnefoy, ont posé clairement le problème « des deux époques »³⁵⁹ et nous restituent l'œuvre dans son unité. Les éléments que nous souhaiterions apporter ici sur la période surréaliste de Giacometti, mais aussi sur une éventuelle « période Giacometti » du surréalisme, iront dans le même sens de plus d'unité. L'expression « période Giacometti » est bien sûr exagérée, mais nous voudrions insister sur le moment bien précis de l'histoire du mouvement où intervient la rencontre de Giacometti avec Breton et les siens. Il n'est que d'ouvrir au hasard une histoire du surréalisme pour se convaincre que Giacometti en fut un acteur majeur et sa *Boule suspendue* le symbole. Mais il y a aussi cet aspect impossible de notre recherche qui est d'avoir prise sur un « texte Giacometti »³⁶⁰ et, cherchant des points de convergence dans les questions posées à son œuvre, se heurte à la vigueur de rapports particuliers, à des aimantations. Or nous

³⁵⁶ Voir James Lord, *ibid.*, p. 117.

³⁵⁷ Il se montre enthousiaste à la lecture de l'article de Patrick Waldberg qui redonne son importance à son œuvre d'avant-guerre mais en donne une vision beaucoup plus bataillienne que surréaliste. Voir Thierry Dufrêne, « Giacometti et ses écrivains après 1945 : mythe littéraire et réalité », *L'Atelier d'Alberto Giacometti, collection de la Fondation Alberto et Annette Giacometti*, catalogue de l'exposition présentée au Centre Pompidou du 17 octobre 2007 au 11 février 2008, Paris, Fondation Alberto et Annette Giacometti/Centre Pompidou, 2007.

³⁵⁸ « Personne n'aime mon œuvre autant que moi », dira-t-il alors à propos de ces œuvres ». Voir David Sylvester, *En regardant Giacometti*, *op. cit.*, p. 102.

³⁵⁹ Yves Bonnefoy, « Giacometti : le problème des deux époques », *op. cit.*

³⁶⁰ Expression d'André Lamarre, *ibid.*

voici en présence de deux magnétismes, ce que René Crevel désigne comme le fameux « magnétisme bretonnant »³⁶¹, et celui, naissant, de Giacometti.

2) « Dans surréalisme, il y a réalisme » (Aragon)

L'arrivée de Giacometti au sein du groupe surréaliste nous reporte, comme l'écrit Aragon dans les commentaires à l'édition de 1975 de son œuvre poétique « à l'époque où l'évolution même du Surréalisme, ou si vous préférez de ceux qui étaient alors les surréalistes, au lendemain des scissions de 1929, le ou les porta à réviser leurs conceptions, les uns comme les autres »³⁶². Ce moment, celui d'une grande confusion, « défie assez la description », écrit celui qui par son jeu ne contribua pas à le rendre plus clair,

[p]arce que rien dans ce domaine ne peut se simplifier, ne se développe en ligne droite, ou même simplement suivant une courbe prévisible dont on puisse connaître la loi. Et nous voyons aujourd'hui les choses à l'envers, je veux dire en fonction de ce qui s'est produit, et qui aurait pu tout aussi bien autrement se faire... J'entends : se régler³⁶³.

Aragon fait allusion aux événements des années 1930-32, mais pour donner une idée plus précise de ce qui se joue alors, il nous faut remonter à l'année 1928 et voir combien la crise que nous allons évoquer vient piquer au vif un mouvement en voie d'épuisement. Les années 1928-29 sont en effet pour Breton celles d'une longue « démoralisation »³⁶⁴. La situation du surréalisme l'incline au pessimisme le plus profond, malgré la parution de nombreux livres majeurs du surréalisme comme le *Traité du style* d'Aragon ou encore *Nadja* :

Assez drôle d'époque du reste, toute pleine d'une agitation sourde, tragique. On ne voit toujours rien venir mais de grands mouvements ça et là paraissent marquer l'approche de quelque chose. Je parle parmi nous. De moins en moins d'échange d'idées, de conversations qui en valent la peine. Des jeux innombrables. Le phonographe. L'à quoi bon le plus parfait.³⁶⁵ ***Il y a trop de gens intéressés à ce que les choses aillent mal pour moi. On s'en est beaucoup occupé cette année. [...] Quelle situation que celle de cette fin d'année ! Je crois que la pourriture a fait son œuvre. [...] Ne parle pas de mon activité, ce que tu en crois deviner est plus que surfait. Elle n'est pas et je ne sais toujours pas si elle pourra de nouveau être.***³⁶⁶

De l'amertume et une certaine douleur sont encore perceptibles dans les règlements de compte du *Second manifeste du surréalisme*, paru en décembre 1929 dans le douzième et dernier numéro de *La Révolution surréaliste*.

³⁶¹ Lettre de René Crevel à Tristan Tzara, manuscrit conservé à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet sous la cote TZR.c.1020.

³⁶² Louis Aragon, avertissement d'« Une préface morcelée », OP V, pp. 14-15.

³⁶³ *Ibid.*, p. 15.

³⁶⁴ Lettre à Paul Éluard du 30 décembre 1928, citée par José Pierre, in André Breton, OC I, p. 1583.

³⁶⁵ *Lettre à Paul Éluard du 8 mai 1928, ibid.*, p. 1584.

³⁶⁶ *Lettre à Paul Éluard du 30 décembre 1928, idem.*

Pourtant ce manifeste même témoigne d'une réaction qui déjà porte plus loin le mouvement et renforce ses assises théoriques dès les premières pages et leur décisive désignation d'un « certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable cessent d'être perçus contradictoirement »³⁶⁷. Et il s'agit bien alors de réconcilier rêve et réalité dans ces années où Breton puise dans Hegel les moyens d'un dépassement dialectique des contradictions du surréalisme, dont la clef de voûte est une profession de foi nominaliste : l'idée « tend à prendre une forme concrète »³⁶⁸. Breton réaffirme sa confiance dans ces quelques équations : le rêve tend vers l'objet, le langage tend vers l'action, et le surréalisme, puisque « l'idée de Révolution tend à faire arriver le jour de cette Révolution »³⁶⁹, tend vers le communisme. Or, que le rêve tende à se matérialiser en objet, n'est-ce pas ce dont la sculpture de Giacometti lui donnera la preuve concrète, éclatante ? Un lit est d'ores et déjà creusé, en attente. Quant à la position de fond de Breton, elle n'est guère différente de celle qu'il exprimait déjà en septembre 1926 dans la brochure « Légitime défense »³⁷⁰ : accord avec le programme communiste de révolution politique et sociale, mais refus de céder sur l'indépendance des recherches du surréalisme dans son domaine propre, celui du langage. Breton réaffirme donc le soutien des surréalistes au communisme, un soutien qui lie la nécessité théorique à l'exigence vitale :

C'est le sort, je pense, de tous ceux pour qui la réalité n'a pas seulement une importance théorique mais encore est une question de vie ou de mort d'en appeler passionnément, comme l'a voulu Feuerbach, à cette réalité : le nôtre de donner comme nous la donnons, totalement, sans réserve, notre adhésion au principe du matérialisme historique, le sien de jeter à la face du monde intellectuel ébahi l'idée que « l'homme est ce qu'il mange » et qu'une révolution future aurait plus de chances de succès si le peuple recevait une meilleure nourriture, en l'espèce des pois au lieu de pommes de terre.³⁷¹

Mais il prend également soin de replacer ce problème dans le cadre plus large du langage :

Le problème de l'action sociale n'est, je tiens à y revenir et j'y insiste, qu'une des formes d'un problème plus général que le surréalisme s'est mis en devoir de soulever et qui est celui de l'expression humaine sous toutes ses formes. Qui dit expression dit, pour commencer, langage³⁷².

Attaqué de toutes parts, de l'extérieur par les communistes et de l'intérieur par ses renégats, Breton donne donc un tour de vis théorique supplémentaire à ces liens qui pour lui unissent nécessairement le surréalisme au matérialisme historique. Tout « porte » donc « à croire qu'il existe un certain point de l'esprit » où surréalisme et communisme seraient conciliables. Tout, sauf l'épreuve des faits... Mais là n'est pas l'essentiel. Ce qui nous importe quant à Giacometti, est de voir comment, pressés d'un côté par les accusations d'idéalisme de Bataille et des signataires du pamphlet *Un Cadavre*, et désireux d'un autre côté de donner

³⁶⁷ André Breton, *Second manifeste du surréalisme*, op. cit., p. 781.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 791.

³⁶⁹ *Idem*

³⁷⁰ Éditions surréalistes, septembre 1926, repris dans *Point du jour*, O. C. II.

³⁷¹ André Breton, *Second manifeste du surréalisme*, op. cit., p. 795.

³⁷² *Ibid.*, p. 802.

des gages à un parti communiste pour le moins méfiant, les surréalistes – puisque tout se joue au sein du langage – ont un problème de préfixe.

Le réel, il est vrai, a toujours été au cœur de leurs préoccupations, relisons la définition du *Premier manifeste* : « Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée »³⁷³. Dès l'origine, le problème de l'inscription de la pensée dans le réel est déterminant. Mais précisons avec l'article de l'« Encyclopédie philosophique » : « Le surréalisme repose sur la croyance à la *réalité supérieure* de certaines formes d'association négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée »³⁷⁴. Comme le préfixe, l'adjectif est ici gênant. Voilà la quadrature du cercle : comment cette réalité va-t-elle pouvoir gommer sa supériorité tout en la conservant. Comment être conséquent avec le marxisme sans rien renier de la valeur des recherches surréalistes ? Tout va donc consister, dans ces années, à gonfler la présence, au sein du substantif « surréalisme » et de ses dérivés, du réel, et à rendre le préfixe « sur- » aussi discret que possible pour ne pas prêter le flanc à la critique matérialiste. Lorsque tardivement il entreprendra de réévaluer l'importance du surréalisme dans son œuvre, Aragon insistera sur cette présence de « réalisme » dans « surréalisme » :

On s'étonnera sans doute de ce renvoi à l'expérience surréaliste de la part d'un homme qui vient de dire qu'il se réclame et se réclamera toujours du réalisme. Je vous ferai remarquer que ceci n'est pas un fait nouveau dans ma vie. Et même, si cela a supposé chez moi une rupture, je n'ai jamais cessé de penser, dans le style Hugo, que dans surréalisme, il y a réalisme. Ce qui n'est pas une boutade. En tout cas, c'est par ce chemin-là que j'ai accédé au réalisme, car je ne suis pas plus né réaliste que né communiste³⁷⁵.

La période du surréalisme que nous abordons voit alors la rhétorique marxiste infuser – alourdir ? – peu à peu les écrits surréalistes. Une étude lexicologique qui comparerait la présence du mot « réel » et de ses dérivés dans les écrits théoriques surréalistes de 1924 à 1929 avec la période 1929-1935 aurait sans doute des résultats révélateurs. Le fameux « retour à la réalité » de Giacometti n'est donc pas qu'une manie de sculpteur, il est dans l'air du temps et déjà depuis longtemps dans les débats internes au surréalisme. Lorsque Giacometti adhère au mouvement, l'homme n'est déjà plus le « rêveur définitif » du *Premier manifeste*, le songe s'efface, cède peu à peu le pas devant ce dont il est le moyen : la connaissance du réel. L'adhésion au mouvement en 1930 n'a donc pas le même sens qu'en 1924. Breton entreprend peu à peu de redéfinir les axes-clefs du surréalisme en insistant sur ces deux préoccupations : connaître le monde et le changer. Le premier axe constitue le travail propre du surréalisme, le second réclame l'alliance avec les communistes. De ces deux axes, Giacometti n'abandonnera finalement que l'aspect immédiatement politique du second. Les moyens, il est vrai, de cette connaissance du monde, à partir de 1935, changeront. Il nous faut donc dans un premier temps mettre à plat la question politique, dans ces années où elle prend un tour si mouvementé. Cela va nous entraîner à déployer la relation avec Aragon bien au-delà de la période surréaliste, mais nous pourrons alors dégager plus facilement les enjeux esthétiques de cette question où les prises de position de Giacometti sont révélatrices de tensions qui n'ont pas attendu 1935 pour se faire jour.

³⁷³ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, OC I, p. 328. C'est nous qui soulignons.

³⁷⁴ *Idem.*

³⁷⁵ Louis Aragon, « La Fin du 'Monde réel' », *Œuvres romanesques croisées*, t. 26, Paris, Robert Laffont, 1967, p. 319.

3) L'« affaire Aragon »

Dans le chiasme matérialiste qui présida au passage d'une revue à l'autre, les surréalistes affirment leur désir de conciliation. Le premier numéro du *Surréalisme au service de la révolution* paraît en juillet 1930. Alors que les surréalistes continuent d'affirmer leur attachement à la cause soviétique et qu'à Paris Breton et Thirion ébauchent l'idée d'une « Association des artistes et écrivains révolutionnaires », Aragon et Georges Sadoul assistent en URSS à la deuxième Conférence internationale des écrivains prolétariens et révolutionnaires qui se tient à Kharkov du 6 au 15 novembre 1930. De ce voyage date la succession de désaccords et de malentendus qui aboutiront au départ d'Aragon. Sur place, ce dernier fait plusieurs concessions devant les attaques de délégués hostiles au mouvement surréaliste dans le but de préserver les relations du parti avec lui. Peut-être grisé d'avoir été nommé délégué officiel pour la France et membre de la commission de contrôle du bureau de l'Union internationale des écrivains révolutionnaires alors qu'Elsa l'incite à affirmer son indépendance à l'égard de surréalistes politiquement isolés, il en vient à signer avec Sadoul une lettre où il renie les activités du mouvement surréaliste en général (en particulier son intérêt pour le freudisme) et le *Second manifeste* de Breton « dans la mesure où il contrarie le matérialisme dialectique »³⁷⁶.

Breton évoquera le moment où Sadoul lui avoue l'existence de cette lettre de répudiation en ces termes : « C'est la première fois que j'ai vu s'ouvrir sous mes yeux ce gouffre qui depuis lors a pris des proportions vertigineuses »³⁷⁷. Il exige d'Aragon une réfutation publique mais se heurte aux atermoiements de celui-ci. Malgré des déclarations rassurantes de Thirion³⁷⁸, Breton écrit à Éluard le 9 janvier 1931 : « Je n'ai plus entendu parler d'Aragon depuis que je lui ai demandé copie des déclarations de Moscou »³⁷⁹. Aragon, dont le jeu demeure ambigu tout au long de l'année 1931 reste dans le groupe en prenant le moins de part possible à ses activités. Il rencontre alors des difficultés sur le front communiste puisque la réunion d'une commission d'enquête en janvier 1931 décide de sa « non-admission »³⁸⁰ et de l'exclusion de Thirion. Le 22 octobre, Breton et Éluard écrivent à Aragon une lettre signée en commun :

Tu as pu juger toi-même de l'émotion soulevée avant-hier par tes déclarations sur le caractère tout conditionnel de ta participation au numéro 3 de la revue. Ces déclarations étant de nature à limiter pour la première fois la collaboration de l'un de nous, créant un fait sans précédent, c'est, estimons-nous, trop en hâte qu'a été proposé ce compromis de dernière heure : abstention de toute critique

³⁷⁶ « Lettre d'autocritique », 1^{er} décembre 1930, *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, I, 1922-1939, pp. 185-186. Pour le détail de ces événements complexes, voir entre autres Mark Polizzotti, *André Breton*, Paris, Gallimard, 1999, pp. 406-408, la notice de Marguerite Bonnet pour *Misère de la poésie*, OC II, pp. 1291-1300, Pierre Daix, *Aragon. Une vie à changer*, Paris, le Seuil, 1975, pp. 246-255, André Thirion, *Révolutionnaires sans révolution*, Paris, Robert Laffont, 1972, pp. 295 et suiv., ou encore Jean-Pierre Morel, *Le Roman insupportable. L'Internationale littéraire et la France, 1920-1932*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1985, pp. 357-385.

³⁷⁷ André Breton, *Entretiens 1913-1952*, OC III, p. 167.

³⁷⁸ « Sur le front Aragon-Sadoul, il y a beaucoup de mieux : Aragon s'est en grande partie désintoxiqué. Les récentes engueulades, celles qui ont immédiatement précédé ton départ ont amené Aragon à un état plus conscient ». Archives d'André Breton, voir OC II, p. 1293.

³⁷⁹ Inédit. Bibliothèque Jacques Doucet. Voir *idem*.

³⁸⁰ Il ne sera admis qu'un peu plus tard.

publique pouvant gêner ton entrée dans le parti, moyennant une collaboration nettement surréaliste de ta part. Il nous semble aujourd'hui nécessaire de définir cette collaboration. Tu sais que l'insuffisance de l'activité surréaliste l'année dernière a été fonction de la difficulté qu'éprouvaient plusieurs d'entre nous à se figurer ta position exacte et celle, après toi, du surréalisme après les divers abandons et condamnations que tu as consentis. Il nous paraît impossible de ne pas te demander de préciser cette position dans le numéro 3. En quoi l'activité surréaliste te paraît-elle aujourd'hui défendable, que découvres-tu en elle qui justifie sa prolongation, en quoi estimes-tu qu'elle peut consister pour toi, en quoi es-tu toujours avec nous, etc. ? À Kharkov tu as déclaré que tu traiterais quand on te le demanderait de la position des surréalistes en France. C'est nous qui croyons le moment venu de te le demander³⁸¹.

La réponse d'Aragon est un long article donné au numéro 3 du *Surréalisme au service de la révolution* : « Le Surréalisme et le devenir révolutionnaire ». Le numéro 4, qui paraît conjointement et porte sur la question de l'objet, marque la première participation importante d'Alberto Giacometti à la revue. Nous allons revenir sur l'article d'Aragon, qui insiste sur le caractère révolutionnaire du surréalisme et affirme sa solidarité avec le groupe sans dire un mot sur le sujet essentiel : l'autocritique signée à Kharkov avec Sadoul et le rejet du surréalisme qu'elle implique. Ce texte nous intéresse en effet par ses correspondances avec le projet de réalisme socialiste qui prend naissance à la même époque. Si nous développons un peu longuement les querelles qui divisèrent alors le surréalisme, c'est en effet que nous cherchons à savoir jusqu'à quel point Giacometti a hésité à suivre cette voie du réalisme socialiste dans laquelle Aragon s'engage à cette époque et pourquoi il s'en est finalement abstenu.

Mais poursuivons d'abord jusqu'à la crise où se révèle nettement sa position, en ce début d'année 1932 où l'article d'Aragon est loin d'avoir apaisé les dissensions. La publication des numéros 3 et 4 du *SASDLR* accroît au contraire l'hostilité du parti communiste. Breton ne peut que remarquer la scission qui travaille inéluctablement le mouvement :

Je persiste à penser que tout cela ne serait pas si grave si l'entente entre nous se définissait au début de l'année 1932 comme une chose indestructible mais il n'en est malheureusement rien. Nous nous trouvons, par la force des choses, virtuellement partagés en deux camps et tout se passe comme si les uns parmi nous n'en tenaient plus que pour l'action politique, les autres pour l'action « surréaliste » la plus dépourvue de concessions. Le matérialisme dialectique, dont d'un commun accord nous avons tenté ces derniers mois de faire le lieu de résolution du conflit, ne s'est pas révélé, il faut bien le dire, un point d'accord suffisant. L'entraînement concret persiste dans les deux sens³⁸².

Pour Giacometti, l'« entraînement concret » joue dans le sens des « politiques », alors que Jean Peyralbe (Léon Moussinac), critique littéraire pour *L'Humanité*, jette de l'huile sur le feu en présentant le surréalisme comme l'aboutissement dans l'absurde de « l'art pour l'art » entraînant la rupture de « tout contact spirituel entre les hommes ». Aragon, poussé par

³⁸¹ Archives d'André Breton, voir OC II, p. 1294.

³⁸² Exposé de Breton au cours d'une réunion du groupe rue Fontaine le 6 janvier 1932, dossier BNF « Affaire Aragon », département des manuscrits, f° 3 à 7.

Breton, répond mollement que le surréalisme « a été historiquement une réaction violente à la théorie de l'art pour l'art »³⁸³. C'est peu après qu'intervient son inculpation et ce qui est resté sous le nom d' « affaire Aragon ».

4) Front rouge

**Faites valser les kiosques les bancs les fontaines Wallace Descendez les flics
Camarades descendez les flics Plus loin plus loin vers l'ouest où dorment les
enfants riches et les putains de première classe**³⁸⁴

Ce « mauvais poème », écrit Aragon en 1975, alors que Maurice Thorez lui aura montré dans ces vers « le caractère nuisible d'une violence verbale, laquelle ne pouvait servir [leur] parti »³⁸⁵, précipita la phase décisive des désaccords au sein du mouvement surréaliste. « Front rouge » avait paru dans le numéro d'août 1931 de la revue *Littérature de la révolution mondiale*³⁸⁶, saisie en novembre 1931. Aragon fut inculpé le 16 janvier 1932 et les démarches de Breton pour le défendre entraînèrent paradoxalement son départ. La brochure de Breton intitulée *Misère de la poésie* paraît aux Éditions surréalistes début mars 1932 et appelle la communauté intellectuelle à prendre la défense d'Aragon en soulevant deux « faces » du problème : « une face sociale et une face poétique »³⁸⁷. La « face poétique » concerne l'interprétation du texte poétique, que la « considération de son sens littéral »³⁸⁸ ne parvient aucunement à épuiser, et qu'on ne peut donc identifier devant la loi « à toute espèce de texte répondant au désir d'expression exacte, autrement dit mesurée et pesée de la pensée »³⁸⁹. La face « sociale » montre la volonté du capitalisme « impérialiste et colonisateur » de cantonner les poètes dans « l'art pour l'art », de les éloigner des luttes sociales. Breton doit répondre aux communistes et à une partie des intellectuels, même parmi les signataires, qui ironisent devant ce refus d'assumer les conséquences de ses propos – *L'Humanité* du 9 février 1932 accuse les surréalistes de « révolutionnarisme verbal », et Breton se trouve dans une position difficile.

En effet, « Front rouge » ne répond pas à la définition du « texte automatique » grâce à laquelle Breton dégage la « responsabilité de l'auteur »³⁹⁰, et il n'aime pas ce texte qu'il juge « poétiquement régressif »³⁹¹. C'est au nom du passé, de la « position poétique qui est déterminée à ce jour pour celle d'Aragon »³⁹² que Breton le défend, refusant de voir que ce poème publié dans une revue politique et non poétique inaugure une nouvelle ère et tranche, pour Aragon, avec son passé. L'importance de cette brochure tient, comme le

³⁸³ *Ibid.*, f° 14.

³⁸⁴ « *Front rouge* », *Littérature de la révolution mondiale*, n° 1, juillet 1931. Repris dans *OC V*, p. 153.

³⁸⁵ Louis Aragon, « Une préface morcelée, 4 », *op. cit.*, p. 150.

³⁸⁶ Cette revue était l'organe central de l'Union Internationale des Écrivains Révolutionnaires.

³⁸⁷ André Breton, *Misère de la poésie*, *OC II*, p. 12.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 13.

³⁸⁹ *Idem.*

³⁹⁰ *Idem.*

³⁹¹ *Ibid.*, p. 21.

³⁹² *Ibid.*, p. 13.

souligne Marguerite Bonnet³⁹³, dans les développements théoriques auxquels la multiplicité des attaques force alors Breton, ces développements qui trouveront leur pleine mesure dans la conférence prononcée à Prague en 1935 : « Situation surréaliste de l'objet. Situation de l'objet surréaliste »³⁹⁴. Breton repart de la distinction nette établie par Hegel entre poésie et prose qui constituent « deux sphères distinctes de la pensée »³⁹⁵. Pour Breton la poésie ne peut avoir recours qu'à un langage indirect, seul propre à véhiculer la part irrationnelle de l'être. Breton situe le surréalisme à l'extrême pointe de l'art romantique, dernier stade de l'art selon Hegel, où l'esprit, « abandonnant de plus en plus la réalité extérieure, ne se cherche qu'en lui-même »³⁹⁶. Cette recherche de « l'unité simple qui, concentrée en elle-même, détruit toute relation extérieure, se dérobe au mouvement qui entraîne tous les êtres de la nature dans leurs phases successives de naissance, d'accroissement, de dépérissement, de renouvellement ; en un mot repousse tout ce qui impose des limites à l'esprit », se heurte à deux « grands écueils » qui ne pourront être dépassés que dans l'*humour objectif*, concept essentiel pour Breton dans la période qui nous intéresse, et qui relie *Misère de la poésie* à l'*Anthologie de l'humour noir*.

Lorsqu[e] [Hegel] signale, d'autre part, les deux grands écueils auxquels ne peut manquer de venir achopper un tel art, à savoir l'imitation servile de la nature dans ses formes accidentelles, conséquence même pour l'homme de sa désaffectation profonde, et l'humour, conséquence du besoin de la personnalité d'atteindre son plus haut degré d'indépendance, lorsqu'il donne enfin comme seul lieu de résolution possible de ces deux tendances ce qu'il appelle l'humour objectif [...] nous sommes probablement, dans l'art, que nous le veillons ou non, en plein humour objectif. Dans quelle mesure cette situation est-elle compatible avec ce que l'exigence révolutionnaire voudrait faire de nous ?³⁹⁷

Breton conclut la brochure par la réaffirmation de son désir de voir se concilier le poétique et le politique, mais sans pour autant accepter, en raison même de sa « foi révolutionnaire »³⁹⁸, de subir le joug du parti dans le domaine réservé des expérimentations surréalistes. Peu après paraît dans *L'Humanité* du 10 mars une « Mise au point communiquée par l'Association des écrivains révolutionnaires », rédigée en fait par Aragon lui-même, où l'on peut lire :

Notre camarade Aragon nous fait savoir qu'il est absolument étranger à la parution d'une brochure intitulée : Misère de la poésie. « L'affaire Aragon » devant l'opinion publique [...] tout communiste devant condamner comme incompatibles avec la lutte des classes, et par conséquent objectivement contre-révolutionnaires, les attaques que contient cette brochure.

³⁹³ OC II, p. 1299.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 472 - 496.

³⁹⁵ Hegel, *Cours d'esthétique*, trad. Charles Bernard, Ladrance, 1851, t. IV, p. 156.

³⁹⁶ André Breton, *Misère de la poésie*, *op. cit.*, p. 18.

³⁹⁷ *Ibid.*, pp. 18-19.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 26.

La rupture est définitive, même si Breton nourrira encore un moment quelques « dernières illusions sur la compatibilité des aspirations surréalistes et des aspirations communistes, au sens doctrinal du terme »³⁹⁹.

5) Ferrache : les dessins politiques d'Alberto Giacometti et sa première rupture avec le surréalisme

Récit d'Odette : à l'époque où Alberto était très « à gauche », quelqu'un fit à Stampa une conférence politique au cours de laquelle, dans un grand élan lyrique, il demanda où l'on pourrait être mieux qu'ici, le pays suisse : Alberto scandalisa tout le monde en disant : « En Russie ! »⁴⁰⁰

Relisons dans un premier temps ce passage de *Misère de la poésie* où Breton marque ses réticences personnelles à l'égard du poème incriminé :

Pour en revenir à « Front rouge » et à l'opposition artificielle en laquelle on pourrait tenter de le mettre avec le milieu dont il est issu, je me dois de déclarer qu'il n'ouvre pas à la poésie une voie nouvelle et qu'il serait vain de le proposer aux poètes d'aujourd'hui comme exemple à suivre, pour l'excellente raison qu'en pareil domaine un point de départ objectif ne saurait être qu'un point d'arrivée objectif et que, dans ce poème, le retour au sujet extérieur et tout particulièrement au sujet passionnant est en désaccord avec toute la leçon historique qui se dégage aujourd'hui des formes poétiques les plus évoluées. Dans ces formes, il y a un siècle (cf. Hegel) le sujet ne pouvait déjà plus être qu'indifférent et il a même cessé depuis lors de pouvoir être posé a priori. Force m'est donc, considérant aussi le tour de ce poème, sa référence continuelle à des accidents particuliers, aux circonstances de la vie publique, me rappelant enfin qu'il a été écrit lors du séjour d'Aragon en U.R.S.S., de le tenir non pour une solution acceptable du problème poétique tel qu'il se pose de nos jours mais pour un exercice à part, aussi captivant qu'on voudra, mais sans lendemain parce que poétiquement régressif, autrement dit pour un poème de circonstance⁴⁰¹. **Après en avoir ainsi débattu, nous nous retrouvons, devant nos propres recherches, au même point**⁴⁰².

Ce passage replace le débat précisément sur le point qui nous intéresse en disqualifiant le recours au sujet extérieur en art au nom d'une téléologie esthétique se réclamant de la dialectique hégélienne.

³⁹⁹ André Breton, *Entretiens 1913-1952*, op. cit., p. 537.

⁴⁰⁰ Michel Leiris, *Journal 1922-1989 [16 janvier 1966]*, op. cit., p. 609.

⁴⁰¹ Il faut citer ici la note de Marguerite Bonnet, *ibid.*, p. 1307 : « Le texte de Breton traduit son imprégnation hégélienne, témoin l'expression 'accidents particuliers' que Hegel emploie précisément dans le passage du *Cours d'esthétique* (t. IV, pp. 190-191) où il caractérise les 'poésies de circonstance'. À ses yeux, ce genre est celui dont le rapport au monde réel est le plus vivant et le plus riche, mais 'de nouveau il fait rentrer [la poésie] sous la dépendance', il la place à un rang inférieur. Breton va plus loin que Hegel dans son refus de ce genre ».

⁴⁰² André Breton, *Misère de la poésie*, op. cit., pp. 20-21.

On peut juger de l'effet que dut faire le ton péremptoire de ce passage sur Giacometti. C'est là nier la valeur de toute une éducation artistique, le sens de toute l'œuvre de son père, et nier sa hantise propre, ce qu'obscurément peut-être il sent malgré ses difficultés ne pas devoir laisser proscrire. C'est surtout là une liquidation de son double. La symétrie parfaite avec la sentence qui trois années plus tard viendra contresigner son exclusion du groupe n'est-elle pas patente ? Son œuvre sera elle-même jugée en 1935 « esthétiquement frivole et historiquement inutile »⁴⁰³. Il s'agit certes ici de poésie. La réaction de Giacometti montre qu'il ne s'embarrasse pas de telles cloisons théoriques, et la lettre qu'il écrit à Breton le 9 mars 1932 ne laisse pas douter combien certaines attaques ont pu faire mouche :

Cher Breton, J'ai lu ta brochure et je regrette de devoir te dire que je ne l'approuve sur aucun point. Je ne vois pas son but, je ne trouve pas qu'elle soit dialectique, ni dirigée par une idée révolutionnaire. Je désapprouve les motifs qui te font attaquer Peyralbe Moussinac et Fréville (entre autre tu attaques Moussinac en citant un passage de Hegel sur l'architecture dont tu fais un usage me semble-t-il abusif, l'architecture étant (je crois pour Hegel même) l'art qui exprime le mieux une époque.) La position que tu donnes à la poésie est pour moi conservatrice donc réactionnaire. Je m'étonne que tu trouves la mort de Barlois « ridicule ». Elle me semble très défendable il y a assez de motifs pour cela. Je ne conçois pas la poésie et l'art sans sujet. J'ai fait pour ma part des dessins pour la lutte, dessins à sujet immédiat* et je pense continuer, je ferais dans ce sens tout ce que je peux qui puisse servir dans la lutte de classes. (* je n'y vois aucune incompatibilité avec ma sculpture et mes recherches) Je pense que cela suffit pour situer ma position. Bien amicalement Alberto Giacometti⁴⁰⁴

La détermination que montre cette lettre est frappante, le ton de Giacometti n'y est pas celui du nouveau-venu s'adressant à un chef intimidant, mais l'expression franche et violente par son laconisme d'un désaccord profond⁴⁰⁵. Les reproches qu'il adresse à Breton montrent à quel point il est proche d'Aragon et du pôle « politique » du mouvement à ce moment-là⁴⁰⁶,

⁴⁰³ Voir Mark Polizzotti, *ibid.*, p. 466.

⁴⁰⁴ ***Alberto Giacometti, lettre à André Breton, dossier BNF « Affaire Aragon », ibid. Nous choisissons de citer la correspondance d'Alberto Giacometti sans corriger les fautes de grammaire ou d'orthographe, parfois nombreuses (germanismes, italianismes...), mais qui participent à leur manière de l'intelligibilité du texte. Parfois les grandes avancées de la pensée peuvent s'appuyer sur un défaut de maîtrise de la langue, comme le souligne le poète André du Bouchet, et nous voulons préserver cette ressource.***

⁴⁰⁵ Ce ton tranche nettement avec une certaine timidité en public dont témoignera Thirion, *Révolutionnaires sans révolution, op. cit.*, p. 289 : « Il se produisit un afflux de nouveaux venus. Au milieu de 1930 un garçon maigre, de taille moyenne, à la chevelure de pâte sicilienne, avait rejoint les surréalistes. Il se disait sculpteur et se nommait Alberto Giacometti. Timide, inquiet, il prenait garde à ne pas se maintenir dans les jugements des chefs condamnés, allant jusqu'à ne rien dire qui ne fût conforme à l'opinion de ceux-ci ou à se contredire trois fois au cours de la même soirée selon l'évolution de la discussion. On connaissait mal ses productions. Il apportait de minuscules sculptures ; il ne s'imposa nettement que quelques mois plus tard avec les objets à fonctionnement symbolique. Il s'orienta peu à peu dans son art où il se hissa bientôt au premier rang. Il fut longtemps tiraillé entre Breton et Aragon ».

⁴⁰⁶ Sur ce point, voici le témoignage de Thirion, *ibid.*, pp. 313-314 : « Ont participé aux discussions de 1931, Alexandre, Aragon, Breton, Char, Éluard, Buñuel, Dalí, Giacometti, Crevel, Tzara, Malet, Unik, Ponge, Tanguy, Sadoul et l'auteur de ces lignes. [...] Deux groupes prenaient corps au cours de ces débats, celui des communistes autour d'Aragon et de Thirion, celui des poètes autour d'Éluard. Dans les votes, une majorité, dont Breton était le pivot et dont je faisais toujours partie, empêchait un glissement vers une excessive politisation partisane ou vers les attitudes exclusivement esthétiques. Giacometti et Unik prenaient souvent le parti d'Aragon, dont je me séparais quelquefois ».

jusque dans leur formulation nettement marquée par la rhétorique communiste. Giacometti prend la défense des journalistes de *L'Humanité* attaqués par Breton, et notamment de « La Mort de Barlois », cet « essai de littérature prolétarienne » où le pathétique le dispute au didactisme révolutionnaire⁴⁰⁷. Il prend surtout la défense des arts de l'espace, l'architecture ayant été durement malmenée par Breton dans sa brochure : « un Peyralbe [...] concentrant ses moyens indigents de compréhension artistique sur l'architecture [...] sans doute parce que celle-ci est incontestablement, comme l'a dit Hegel, 'l'art le plus pauvre quant à l'expression des idées' »⁴⁰⁸. Giacometti se sent tenu de riposter en termes hégéliens, même si l'imprécision de sa référence trahit une intuition personnelle davantage qu'une lecture de Hegel.

Jusque dans les termes employés – « conservatrice donc réactionnaire » – cette lettre se révèle très proche de la mise au point qu'Aragon ne fera paraître dans *L'Humanité* que le lendemain de la date où Giacometti écrit. Si nous la comparons aux autres lettres de la même époque que nous avons pu consulter, celle-ci se distingue par son orthographe soignée et la netteté de son expression – Giacometti éprouvera toujours de grandes difficultés à écrire en français, il le répètera souvent dans ses lettres. Elle montre une grande application. Giacometti semble avoir pesé chaque mot, rédigé sûrement plusieurs brouillons, ou même reçu l'aide d'Aragon.

Breton n'a donc pas attendu 1935 pour connaître la passion du sujet qui profondément anime Giacometti. La formulation en est limpide : « Je ne conçois pas la poésie et l'art sans sujet ». Voici l'art et la poésie remis sur le même plan. Giacometti enfonce même le clou de la revendication du sujet : « J'ai fait pour ma part des dessins pour la lutte, dessins à sujet immédiat et je pense continuer, je ferais [*sic*] dans ce sens tout ce que je peux qui puisse servir dans la lutte de classes ». Le surréalisme a donc failli n'être pour Giacometti qu'un point de passage éphémère entre *Documents* et le militantisme au sein du parti communiste. La conclusion laisse en effet entendre sur le mode de l'euphémisme que Giacometti soutient Aragon et s'apprête à lui emboîter le pas : « Je pense que cela suffit pour situer ma position ». Le 15 mars, Éluard note dans une lettre à Gala que « Giacometti n'est pas très sûr »⁴⁰⁹. Il sera beaucoup plus dur dans une autre lettre datée de fin mars 1932 et écrite comme la précédente de Grimaud dans le Var où il se soigne et tente de suivre les événements : « Que Dalí se rassure quant à Buñuel, Unik, Alexandre, Sadoul et Giacometti. Il n'est pas question que qui que ce soit d'entre nous reste en rapports avec eux. Nous ne le tolérerons pas »⁴¹⁰. Giacometti ne signe pas *Paillasse*, le tract écrit à la demande d'Éluard par les surréalistes présents à Paris pour soutenir Breton. La violence et la détermination d'Éluard montrent à quel point il s'en est fallu de peu à ce moment que les choses n'en restent là quant au surréalisme pour Giacometti. L'outrance de son texte n'échappe pas à son ami René Crevel qui dans une lettre à Marie-Laure de Noailles souligne avec humour son outrance : « Giacometti a écrit une lettre de père Ubu pour dire qu'il trouvait la brochure trop peu pénétrée du principe de la lutte des classes... C'est le côté rigolard de l'histoire. Donc Sadoul, Aragon et Giacometti ont rompu »⁴¹¹.

⁴⁰⁷ Il semble que Giacometti – de manière sans doute révélatrice – ait mal compris Breton. Il confond ici le plan du réel et celui de la fiction. Si la mort du personnage dénommé Barois n'est en rien ridicule, il est néanmoins difficile de ne pas partager le jugement de Breton quant au récit intitulé « La Mort de Barois ».

⁴⁰⁸ André Breton, *Misère de la poésie*, op. cit., p. 25.

⁴⁰⁹ Paul Éluard, *Lettres à Gala*, Paris, Gallimard, 1984, p. 164.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 173.

⁴¹¹ René Crevel, Lettre à Marie-Laure de Noailles, cité par François Buot, *René Crevel*, Paris, Grasset, 1991, p. 323.

Giacometti aura donc été très nettement tenté par le militantisme actif, et ne trouvait pas dégradant, en 1932, de faire servir *directement* son art. Le début des années trente apparaît comme la période la plus politisée de son existence. S'il n'adhère finalement pas au Parti Communiste, il sera en revanche membre de l'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires⁴¹², ce qui ne sera pas à cette époque sans susciter des tensions avec le groupe au sein duquel il choisit de rester, comme en témoigne cette lettre d'Éluard à Man Ray : « [Giacometti] continue à jouer sur les deux tableaux... on ne lui fait pas grief d'exposer à l'A.E.A.R. [...], mais d'y avoir adhéré, sans nous le dire »⁴¹³.

De fait, la position de Giacometti apparaît difficile, puisque même s'il choisit finalement de rester au sein du groupe, son amitié avec Aragon reste étroite. Il cherche à tenir cette position bancale. L'un des principaux témoins de cette époque, Thirion, le classe parmi les « hésitants » : « Aragon n'entraîna dans sa capitulation que Alexandre, Unik et Sadoul. Il y eut certes quelques hésitants, Giacometti, entre autres, plus soucieux d'amitié que de principes »⁴¹⁴. Thirion reflète bien l'incompréhension que suscitent alors les réactions du sculpteur. L'amitié apparaît certes comme un facteur déterminant. Les relations avec Aragon ne seront interrompues que par la mort de Giacometti. Mais Giacometti n'est pas la girouette que décrivent les nombreux commentateurs de cette époque du surréalisme⁴¹⁵. Notre hypothèse est que la crise de 1932 le met devant un dilemme esthétique profond. Il n'a pas épuisé l'attrait des recherches surréalistes et cette connaissance de soi dont elles sont le moyen, mais ne peut que bondir devant cette censure du sujet prononcée par l'avant-garde et incarnée par Breton, censure que lève alors Aragon dans ses poèmes. Le malaise de Giacometti entre mars et mai 1932 apparaît donc comme la première manifestation de désaccords profonds.

Les « dessins pour la lutte » revendiqués par Giacometti dans sa lettre ont été rassemblés par Aragon en 1975 dans le cinquième tome de *L'œuvre poétique*. Ils sont le pendant exact de ces « poèmes de circonstance » dénoncés par Breton, ce qu'Aragon ne se prive pas de souligner dans sa présentation : « Ce sont aussi des « poèmes » de circonstance, des *aguitki* ou comme on voudra métaphoriquement les appeler [...]. Je tiens ces quelques dessins [...] pour aussi singuliers en marge de son œuvre que les dessins de Léonard de Vinci représentant des machines (et des machines de guerre en réalité) en marge du sourire de *Jean-Baptiste* »⁴¹⁶. Il s'agit bien en effet d'une production « en marge » et rien n'indique que Giacometti ait jamais songé à abandonner « [sa] sculpture » et « [ses] recherches » pour s'y consacrer. Mais de 1932 à 1935, Giacometti continuera à donner à Aragon des dessins pour les différentes revues politiques auxquelles celui-ci collabore : *La Lutte antireligieuse*, *Commune* et *La Ligue anti-impérialiste*⁴¹⁷. Aragon souligne leur « violence », qu'il compare à la sienne propre dans *Front rouge* ou *Persécuté persécuteur*,

⁴¹² Giacometti assiste le 29 janvier 1932 avec Buñuel, Max Ernst et Tanguy à la première réunion de cette association fondée par Paul Vaillant-Couturier et qui réunit communistes et sympathisants de Barbusse. Voir Paul Éluard, *ibid.*, p. 154.

⁴¹³ Cité par Jean Ristat, « Hors d'œuvre », in Louis Aragon, OP V, p. 443. Cette lettre est signalée dans le catalogue d'un marchand d'autographes (*G. Morssen, 14, rue de Seine, Paris 6^e*). Elle est datée de 1935, mais semble antérieure.

⁴¹⁴ André Thirion, *ibid.*, p. 350.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 289.

⁴¹⁶ Louis Aragon, OP V, p. 415.

⁴¹⁷ Ces dessins qu'Alberto Giacometti lui avait donnés « et qu'il avait faits pour des publications diverses », Aragon a tenu à les réunir en un « cahier » au sein de *L'œuvre poétique* : « Alberto Giacometti, dessins de 1932-1935 », OP V, p. 403 et suivantes.

mais plus encore à celle qui est à l'œuvre au sein de sa sculpture⁴¹⁸, et particulièrement dans la période surréaliste. Dans le texte en hommage à Jacques Callot déjà évoqué, Giacometti revient sur cette fascination chez lui pour les peintures de massacres et conclut : « la plus ou moins grande qualité plastique n'est jamais que le signe de la plus ou moins grande obsession de l'artiste par son sujet »⁴¹⁹. Cette phrase ne convient pas pour évoquer les dessins politiques, mais elle est la revendication éhontée de ce « sujet passionnant » sur lequel Breton jette l'anathème dans *Misère de la poésie*. Quant aux dessins, laissons la parole à Aragon pour les évoquer plus exactement, dans ce texte paru à la mort de Giacometti où il se plaît à rappeler la position singulière qui était la sienne entre son engagement révolutionnaire et son gagne-pain, une collaboration avec le décorateur Jean-Michel Frank auprès duquel venait se fournir en objets d'art la meilleure société de l'époque :

[...] Alberto, quand la politique m'avait séparé de presque tous mes amis, avait choisi de m'aider par des dessins politiques. Le premier, si je ne me trompe, est ce chariot où une maritorne ou une putain est campée sur des sacs d'argent, un cocher à tête de requin le faisant tirer par des ouvriers attelés qu'il active du fouet, tandis qu'à l'arrière un prêtre agitant un morceau de pain au bout d'une ficelle appâte les chômeurs traînés en remorque, cependant qu'un chien figurant la police leur aboie aux chausses. [...] Le prêtre et l'homme à la gueule de requin se retrouvent sur un autre dessin, couchés sur le ventre sur une planche à roulettes munie d'un matelas où le premier reçoit dans une sorte de van les cailloux que fait sauter en arrière avec deux pioches alternées un ouvrier bagnard attaché aux chevilles par des chaînes tendues au matelas mobile. [...] [La version] qui était destinée à publication, porte de sa main, sur mon avis, un pseudonyme, qu'il avait choisi lui-même : Ferrache⁴²⁰. Il n'était pas de grande utilité qu'on pût alors identifier l'auteur avec ce sculpteur encore peu connu, qui avait commencé de faire des modèles d'objets de décoration et d'ameublement avec le décorateur Jean-Michel Frank, dont la clientèle eût fait scandale. Et cela n'eût rien arrangé de leur montrer le cochon encorné d'une croix qui fourre son groin dans les intestins d'un homme qu'il vient d'éventrer de sa corne, et de l'écriture de Giacometti, la légende : La Sale Bête. Ou bien le nourrisson couché sur des clous dans un berceau, une croix enfoncée dans les fontanelles, la hampe d'un drapeau lui traversant le ventre. Ceux-là, nous les avons trouvés féroces, je veux dire Georges Sadoul et moi, et ils n'ont point paru. Notre ami Luis Buñuel nous trouvait bien timides, lui ! Nous nous en tenions à des sujets plus raisonnables : comme ces généraux à tête de caïman pointant la pique de drapeaux et ces cardinaux armés par des croix terminées par des crocs massacrant une dizaine d'hommes et de femmes devant une sorte de Mur des Fédérés. J'ai aussi une maquette à l'encre bleue où un soldat japonais un pied sur le Japon, l'autre sur la Chine, un sabre recourbé dans chaque main menace le poteau frontière de l'U.R.S.S. : c'était destiné à être porté dans une manifestation, on n'en a jamais rien fait. Non plus n'a jamais été utilisé le dessin que nous reproduisons dans Les Lettres françaises, et que Giacometti proposait d'intituler

⁴¹⁸ Louis Aragon, *ibid.*, p. 415.

⁴¹⁹ Alberto Giacometti, « À propos de Jacques Callot », *ibid.*, p. 26.

⁴²⁰ Pour « fer à cheval » ? Troublante similitude alors avec le Lord Auch de Bataille, le même chuintement suspendu...

Conversation mondaine. Cette fois c'était que dans l'une des deux personnes conversant avec les messieurs en habits à queue de pie, l'idée lui était venue que Mme Schiaparelli pourrait bien se reconnaître. Ce n'est pas le moindre des paradoxes de cette vie que cet homme qui a toujours vécu, jusqu'aux derniers jours, dans une sorte de baraque, comme d'une zone intérieure, non loin de la rue de Tolbiac, sans aucun confort, avec des tabourets et des seaux, dans le plâtre et la glaise, aura été, dans l'avant-guerre, le fournisseur du luxe le plus haut, l'inventeur d'objets et de meubles qui seront demain recherchés comme les œuvres d'un Jacob ou les ferronneries d'un Percier-Fontaine⁴²¹.

Si Aragon se plaît à souligner les contradictions de Giacometti à cette époque et la fonction d'exutoire des dessins politiques, nous pouvons malgré tout remarquer avec Thierry Dufrene que ces « ambigüités » étaient celles du mouvement surréaliste lui-même, et que même le « virulent Buñuel » profitait du mécénat des Noailles⁴²². Quant à la question du « réalisme socialiste » vers lequel se tourne alors Aragon, Thierry Dufrene en reporte la question en 1935-37, pesant le poids de la politique dans le « retour à la figuration » qu'opère alors Giacometti. Il nous semble quant à nous que la question se pose et se résout beaucoup plus tôt, en 1932, précisément entre les deux lettres qu'il envoie alors à Breton.

Son dernier dessin politique, le plus intéressant sans doute, est, en juin 1935, une réponse envoyée à la revue *Commune*, dont Aragon est alors le rédacteur en chef, pour l'enquête « Où va la peinture ? »⁴²³. Thierry Dufrene en souligne la « grande maîtrise plastique dans la mesure où les formes sont géométrisées sans perdre leur tension figurative ». Il rapproche le motif en zigzag du bras de *Projet pour une place*⁴²⁴ et montre comment « l'arc de cercle qui rend la foule massée à l'horizon souligne le mouvement de l'homme qui fend l'espace ». Malgré tout, dans ce dessin, l'homme – est-ce l'artiste ? – se détache, poing levé, de la foule et de ses banderoles. S'il se porte au-devant d'elle, c'est dans un geste malgré tout solitaire. Sa figure est anonyme, il ne porte pas de drapeau. Et de fait, Giacometti ne se tourne pas alors vers la politique et l'action directe, mais se replie sur son œuvre, déjà conscient peut-être qu'elle est la meilleure façon pour un artiste d'être révolutionnaire. Pendant la guerre des six jours, Giacometti se réjouira devant le professeur Yanaihara de cet événement qui, s'il s'étendait à une guerre mondiale, leur permettrait de se réfugier à Stampa, isolés du monde, pour y « travailler bien tranquillement »⁴²⁵. Aussi ce dessin apparaît-il moins comme le franchissement d'un nouveau stade dans le militantisme que comme un adieu : Giacometti ne reviendra plus vers la caricature politique, ne mettra plus son art *directement* au service de la politique.

Les dessins ultérieurs les plus proches de ceux donnés à *La Lutte antireligieuse* sont ceux qu'il donnera en 1956 à Jean Genet pour l'illustration du *Balcon*. Mais ces dessins sont alors plus proches de la manière oblique d'être politique propre à l'écrivain que de l'engagement prôné par leur ami commun Jean-Paul Sartre. Aragon a beau jeu, republiant en 1975 les dessins des années trente, de tirer subtilement à lui Giacometti, il se garde de

⁴²¹ Louis Aragon, « Grandeur nature », *Les Lettres françaises*, 20 janvier 1966. Repris dans *Écrits sur l'art moderne*, Paris, Flammarion, 1981, pp. 217-218.

⁴²² Voir Thierry Dufrene, *ibid.*, p. 89.

⁴²³ Voir le « cahier » de dessins reproduit par Aragon dans OC V, p. 403.

⁴²⁴ Voir Yves Bonnefoy, *ibid.*, p. 329, ill. 302.

⁴²⁵ Alberto Giacometti, « Entretien avec Isaku Yanaihara », *Écrits*, op. cit., p. 258.

souligner qu'il reçoit alors un démenti au moins aussi décisif que celui opposé à Breton, et que jamais leur amitié durable ne sera le signe d'une quelconque allégeance de Giacometti au communisme, même si la question sociale et le débat politique ne cesseront de le passionner alors même que, n'ayant pas demandé la nationalité française, il ne votait pas. La proposition qu'il fera après-guerre pour un buste du colonel Rol-Tanguy, héros communiste de la résistance, ne sera pas telle que le parti communiste juge pouvoir l'accepter⁴²⁶. Dans les années trente, Giacometti accomplit de nombreux autres gestes politiques. Il participe à la contre-exposition coloniale de 1931 et se joint encore aux activités de l'A.E.A.R. en 1936, où Aragon commente ainsi son exposition de sculptures représentant des têtes à la Maison de la culture, à l'initiative de la section des Arts plastiques de cette association :

Les deux têtes que Giacometti appelle Les deux opprimés ne représentent qu'insuffisamment ce chercheur, qui déclare aujourd'hui que toute son œuvre ancienne était une fuite de la réalité, qui parle avec dédain d'un mysticisme qui s'était glissé dans son œuvre, et qui par des dessins déjà a montré sa haine de la société où il vit⁴²⁷.

Aragon reçoit alors manifestement le retour au sujet extérieur amorcé par Giacometti comme une approbation de la voie qu'il a lui-même suivie trois années plus tôt, et les points de rencontre sont effectivement nombreux. Qu'en est-il alors du « réalisme socialiste » ?

Chapitre V Du réalisme socialiste au « réalisme ouvert »

1) « Je réclame le retour à la réalité »

Revenons donc à ce texte paru dans le n° 3 du *SASDLR* en décembre 1931. C'est sur l'activité critique du surréalisme, le caractère cognitif et exploratoire du mouvement et sa puissance de transformation du réel qu'Aragon insistait alors : « le Surréalisme qui est la méthode de la connaissance du mécanisme *réel* de la pensée, des rapports *réels* de l'expression et de la pensée, et des rapports véridiques de la pensée exprimée et du monde sur lequel elle agit réellement »⁴²⁸. Quelle meilleure illustration que ce passage de la surenchère au « réel » dont le surréalisme était alors le lieu, et de la vertu incantatoire du signifiant lui-même ? Aragon ne revient donc pas sur les priorités de connaissance et d'action définies dans le *Second manifeste*, mais il tente de les lier de manière plus étroite dans un cadre idéologique propre à être accepté par ses amis communistes : « la valeur révolutionnaire de l'expérimentation surréaliste est dans le progrès qu'elle fait faire au matérialisme dialectique dans la voie de la connaissance du monde »⁴²⁹. Il met aussi très nettement l'accent sur l'urgence du second point, les manifestations surréalistes n'étant acceptables que si elles tendent à « hâter la transformation de ce monde dans le sens du

⁴²⁶ Voir Thierry Dufrêne, *Le Journal de Giacometti*, Paris, Hazan, 2007, p. 187.

⁴²⁷ Louis Aragon, *Chroniques*, cité par Thierry Dufrêne, *Giacometti, les dimensions de la réalité*, op. cit., p. 90.

⁴²⁸ Louis Aragon, « Le Surréalisme et le devenir révolutionnaire », p. 269.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 284.

devenir révolutionnaire »⁴³⁰. Deux termes essentiels complètent alors le champ lexical du réel : « matérialisme » et « concret ». La tâche essentielle d'Aragon dans ce texte consiste à faire admettre sans sourire l'épithète « matérialiste » (dialectique) pour qualifier désormais le surréalisme. Il revient alors à son tour sur l'évolution qui conduit à la « reconnaissance du matérialisme dialectique comme seule philosophie révolutionnaire [...] par des intellectuels partis d'une position idéaliste conséquente, et qui ont constaté l'insuffisance de toute position idéaliste, fût-elle conséquente, en face des problèmes concrets de la révolution »⁴³¹. La différence majeure entre son texte et celui de Breton reste malgré tout que là où ce dernier réservait une place inaliénable au langage et n'admettait aucun contrôle extérieur sur les expérimentations surréalistes, Aragon admet de pouvoir juger ces mêmes expérimentations à l'aune de leur « valeur révolutionnaire »⁴³². Ce texte est le dernier d'Aragon surréaliste, il récusera bientôt cette ultime rechute, qualifiée de « tentative désespérée [...] de concilier l'attitude qui avait été la [sienne] pendant des années et la réalité à laquelle [il s'était] heurté »⁴³³.

C'est le 23 avril 1932 qu'un décret du comité central du Parti Communiste de l'Union Soviétique restructurant les organisations littéraires et artistiques du pays fixa la notion de « réalisme socialiste » dont Aragon devait se réclamer pendant plus de quarante années. En 1935 il rassemble dans un recueil intitulé *Pour un réalisme socialiste* les textes où s'exprime l'essentiel de sa pensée d'alors en la matière : « Les Écrivains dans les soviets », « John Heartfield et la beauté révolutionnaire », « Message au Congrès des John Reeds Club », « Hugo réaliste » et « Le Retour à la réalité ». Dans ce dernier texte, Aragon condamne à nouveau durement le surréalisme et son ultime tentative pour le sauver :

Le surréalisme a été, pour ce qu'il eut de légitime, une tentative désespérée de dépasser la négation de Dada et de reconstruire, au-delà d'elle, une réalité nouvelle. Attitude idéaliste qui tend vers la réalité, au lieu d'en partir, et qui contient sa propre condamnation : les surréalistes la prononcèrent eux-mêmes le jour où ils se proclamèrent matérialistes. C'était devoir remettre sur ses pieds la dialectique surréaliste, hégélienne.

Aragon leur reconnaît néanmoins d'avoir été par certains aspects des réalistes sans le savoir :

Pourtant il faut souligner avec force, et contre les surréalistes eux-mêmes, que dans leur œuvre seul est vivace, comme dans les œuvres de tous ceux qui les ont plus ou moins approchés, et plus ou moins suivis, non pas ce qui y éclate de rêve ou de folie, mais ce qui y traduit avec la violence de la jeunesse la réalité de leur temps, celle que personne n'avait décrite, et l'aspect socialement révolutionnaire, avec toutes les confusions que l'on voudra, de celle-ci⁴³⁴.

Yves Bonnefoy, nous le verrons, soulignera également cet aspect du surréalisme, son attention à l'existence. Pour l'heure relevons le titre de cet article d'Aragon, « retour à la réalité », qui est une expression récurrente pour qualifier le travail de Giacometti après-

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 285.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 261.

⁴³² *Ibid.*, p. 284.

⁴³³ « Les Écrivains dans les Soviets », OC VI, p. 235.

⁴³⁴ Louis Aragon, « Le Retour à la réalité », OC VI, pp. 320-321.

guerre – avec celle, très proche, de « retour à la figuration »⁴³⁵ – et tâchons de mesurer la prégnance du contexte au sein duquel les grandes ruptures de ces années auront lieu, pour peut-être réévaluer la notion de « rupture »⁴³⁶. Et l'un des aspects saillants de ce contexte est l'interprétation qu'Aragon tente alors de la notion de « réalisme socialiste », telle que la résume Valère Staraselski dans son livre *Aragon l'inclassable*⁴³⁷, à partir notamment de la thèse de Suzanne Ravis montrant comment « Aragon a commencé par reprendre le syntagme soviétique et les principes élaborés à son propos en URSS depuis 1932 »⁴³⁸.

La notion de réel sur laquelle Aragon s'appuie alors n'est pas figée, mais mouvante. Une exigence comme la transformation des consciences a pu lui paraître alors, écrit Nathalie Limat-Letellier, « antinomique avec le dogmatisme, jusqu'à ce qu'il dénonce les limites du réalisme soviétique »⁴³⁹ : « je réclame le retour à la réalité, mais par la transformation de cette réalité. Réalisme, oui, mais réalisme socialiste »⁴⁴⁰... La recherche d'une « voie nationale »⁴⁴¹ pour le socialisme conduit alors Aragon à réévaluer toute la tradition du réalisme français au moment où, après sa rupture avec le surréalisme, Giacometti brise également le tabou de la tradition et fréquente des peintres comme Balthus et Derain. Dans son hommage posthume, c'est à Chardin, significativement, que renverra Aragon pour évoquer l'œuvre de son ami disparu⁴⁴², et nul doute qu'il le considérait comme un héritier de cette lignée des « réalistes français » dans la mesure exacte où il l'était lui-même en tant que romancier, lui qui affirme dès 1935, au moment où Giacometti quitte le surréalisme, que « ce qu'il y a aujourd'hui de vivant dans le romantisme, dans le naturalisme, comme dans tous les mouvements poétiques et littéraires qui leur ont succédé, c'est ce qu'ils ont

⁴³⁵ Voir *Alberto Giacometti – Retour à la figuration, 1933-1947* [catalogue de l'exposition présentée au Musée Rath, Genève du 3 juillet au 28 septembre 1986 et au Musée national d'art moderne à Paris du 15 octobre 1986 au 5 janvier 1987], Genève, musée Rath / Paris, Centre Georges Pompidou, 1986.

⁴³⁶ Aragon reviendra en 1938 sur l'évolution similaire de nombreux surréalistes, et d'abord d'Éluard, si dur en 1932 dans un texte intitulé significativement « La Victoire du réel », OC VIII, pp. 163-164 : « Par exemple, on m'excusera, tenant compte de mon propre passé, d'attacher une importance symptomatique à la destinée des surréalistes. Mais il est de fait que c'est ce débat même, du comportement de l'écrivain devant la réalité, qui m'a séparé d'eux voici sept ou huit années. Eh bien il y avait des surréalistes en Yougoslavie. Nombre d'entre eux ont pris dans les prisons de Serbie une leçon de réalisme qui a dissipé pour eux les nuages [...]. Je me permets [...] de saluer également en France le poète Paul Éluard pour les cris humains que lui ont arraché les massacres d'Espagne. Qu'il s'agisse d'un poète comme Pablo Neruda, au Chili, ou en France d'un romancier comme André Malraux, le fait saisissant de cette dernière année est bien avec *l'Espoir* et avec *l'Espagne au cœur* l'entrée brutale de la réalité dans le monde spirituel où l'homme croyait se protéger en se retirant ».

⁴³⁷ Valère Staraselski, *Aragon l'inclassable*, Paris, L'Harmattan, 1997, pp. 177-259.

⁴³⁸ Suzanne Ravis, *Temps et création romanesque dans l'œuvre d'Aragon*, thèse de doctorat sous la direction de Henri Mitterrand, Université Sorbonne Nouvelle Paris III, 1991 (Numéro national de thèse : 1991PA030071), p. 374.

⁴³⁹ Nathalie Limat-Letellier, *Le Vertige de la fiction dans les derniers romans d'Aragon : vers une théorie de l'écriture*, thèse de doctorat sous la direction de Marie-Claire Dumas, Université de Paris 7, 1990 (Numéro national de thèse 1990PA070079), p. 341.

⁴⁴⁰ Louis Aragon, « Du réalisme dans le roman », OC VII, p. 76.

⁴⁴¹ « Le réalisme socialiste ne trouvera dans chaque pays sa valeur universelle qu'en plongeant ses racines dans les réalités particulières, nationales, du sol duquel il jaillit ». Voir « Réalisme socialiste et réalisme français », OC VII, p. 439.

⁴⁴² Louis Aragon, « Grandeur nature », *op. cit.*, p. 219 : « [...] je [...] tiens [les peintures de Giacometti], sans doute en ma folie, pour aussi premières, aussi importantes pour la peinture, pour le sort de la peinture, que les toiles de Chardin. Ce qui, de ma part, est plus dire encore qu'il ne paraît ».

contenu de *réalisme* »⁴⁴³. Cette recherche de l'héritage réaliste dans la tradition littéraire française va de pair pour Aragon avec une réhabilitation du portrait : « Le roman moderne, comme le portrait, est une invention de l'Europe occidentale au XVIIIe siècle, une invention *réaliste* à quoi la France a la plus grande part... Le roman est un des moyens que l'homme a de connaître le monde et des plus singuliers »⁴⁴⁴. Le caractère « national » de cet héritage était peu susceptible de toucher Giacometti pour qui le Fayoum comptait sûrement plus que Chardin, mais ces réflexions interviennent alors que lui-même en 1937 peint un saisissant portrait de sa mère qui annonce le portraitiste majeur qu'il deviendra après-guerre.

De plus Aragon réfléchit sur le lien entre tradition et invention au moment où le problème se pose aussi pour Giacometti, et déclare : « Je ne saisissais pas le mécanisme qui fait la continuité du passé vers l'avenir : *tradition et invention* étaient pour moi, comme pour tous ceux de mon âge qui aimaient l'invention littéralement à *la folie*, des mots irréductiblement opposés »⁴⁴⁵. Giacometti aura éprouvé ce même souci de réconcilier tradition et invention, quitte à se retrouver en porte-à-faux dans le monde de l'art moderne, quitte à aller à contre-courant de son siècle. Mais lorsqu'il retourne au travail d'après modèle en 1935, les tabous ne sont pas les mêmes, les rapports à la tradition et au réel ont évolué, une brèche a été ouverte sous l'influence pressante du contexte politique. Qu'au sein de ce contexte politique de plus en plus pesant le communisme, et au sein du communisme les prises de position d'Aragon aient joué un grand rôle et levé une partie des interdits si lourds à la fin des années 20, cela semble probable.

Il y a donc bien des raisons qui peuvent pousser Giacometti, en mars 1932, dans la foulée d'Aragon, à quitter le mouvement surréaliste : l'amitié qui unit les deux hommes, la sincérité des convictions politiques de Giacometti et sa volonté de ne pas transiger, mais aussi de nombreuses convergences esthétiques, dont la plupart se dévoileront *a posteriori*, mais qui apparaissent déjà ramassées dans la défense contre Breton du sujet extérieur en art. Aragon semble ouvrir dans le monde de l'avant-garde une voie dans laquelle s'engouffrera Giacometti après sa rechute en surréalisme jusqu'en 1935, cette année où Aragon martèle dans son discours au Congrès international des Écrivains pour la Défense de la Culture : « Je réclame ici le retour à la réalité »⁴⁴⁶. Giacometti avait bien des raisons pour suivre Aragon et pourtant il ne l'a pas fait. Et s'il ne l'a pas fait, ce n'est pas pour des raisons politiques. La politique lui commandait en effet de le suivre. Les motifs pour lesquels il décide finalement de rester dans le groupe et écrit une lettre dans ce sens à Breton en mai sont donc principalement, outre l'amitié, esthétiques. Sans doute Giacometti n'avait-il pas encore épuisé, au cours d'une année assez pauvre pour le groupe en raison des controverses politiques, les potentialités de l'exploration surréaliste, et c'est une des raisons qu'il donne à Breton :

Cher Breton Depuis plusieurs jours j'ai le désir de vous écrire (c'est à ça que je pensais justement avant de vous revoir dernièrement). Je dois vous dire que je considère la lettre que je vous aie écrit comme très primaire et que c'est d'une manière aussi primaire que j'ai jugé votre brochure a ce moment la sur beaucoup de points. Je voyais alors les choses uniquement d'un certain côté, mais peu

⁴⁴³ Louis Aragon, « Le retour à la réalité », *op. cit.*, p. 315.

⁴⁴⁴ Louis Aragon, « Réalisme socialiste et réalisme français », *op. cit.*, p. 438.

⁴⁴⁵ Louis Aragon, « Discours » (pour le deuxième congrès international des écrivains pour la défense de la culture, OC VII, p. 381.

⁴⁴⁶ Louis Aragon, « Le Retour à la réalité », *op. cit.*, pp. 322-325.

a peu (ou assez vite) je me suis de nouveau aperçu (je le pensais avant) que tout est bien plus complexe que je ne voulais croire a ce moment la. Je me suis trompé quand j'ai prétendu que la position que vous faisiez a la poesie était conservatrice. Vous avez eu reson de défendre cette position et je suis heureux que vous l'ayez fait. Alors j'avais besoin de connaitre les possibilités (s'il y en avaient) dans une autre direction, mais au lieu d'une solution c'était un compromis, je m'en suis aperçu par les faits ; un compromis qui pour moi devient (impossible) et qui m'occupe beaucoup. (ce mot ne dit pas bien ce que je veux, je n'ai pas trouvé de solution, au contraire. J'ai continué en même temps mon travail qui ne peut aller, je crois, que dans le même sens que vos recherches et celles d'autres Surréalistes. Ce sont les recherches qui continuent a m'intéresser le plus et que je poursuivrais. Je pense que les événements de ces derniers mois étaient bien nécessaires pour moi d'ailleurs. Je m'excuse de m'exprimer aussi mal et d'une manière aussi réduite mais j'ai beaucoup de difficulté pour écrire
Très amicalement Alberto Giacometti⁴⁴⁷

Giacometti juge donc en mai sa réaction de mars « très primaire » et c'est à ce titre qu'elle nous intéresse, parce qu'une réaction impulsive est à bien des égards révélatrice, et nous avons vu en quoi elle l'était. S'il fait par ailleurs amende honorable pour le conservatisme qu'il imputait en mars à Breton, il ne revient pas malgré tout sur la question du sujet et rien ne porte à croire qu'il renie quoi que ce soit de son affirmation d'alors. Il déclare simplement avoir épuisé une voie qui n'aboutissait qu'à un « compromis ». Quel est ce « compromis » contre lequel Breton s'est élevé ? Il ne peut s'agir que de l'abjuration par la poésie ou l'art de l'entière liberté de ses recherches. Breton n'a jamais pu concevoir que la poésie se soumit à aucun contrôle extérieur, de la raison pas plus que d'une autorité politique, fût-elle révolutionnaire. Il a refusé ce « compromis » d'un asservissement des recherches surréalistes à l'orthodoxie marxiste, voire leur reniement pur et simple, et c'est de ce refus dont Giacometti se déclare « heureux ». Il nous semble que Giacometti a très clairement refusé la tentation d'un art engagé dès 1932, intuitivement d'abord, puis de plus en plus consciemment. Aussi n'a-t-il plus songé désormais, même lorsque sa trajectoire le sépare du groupe surréaliste en 1935, à faire converger l'art et la politique. Et si Aragon insiste sur la proximité politique qui fut la leur au moment de sa rupture avec le groupe, il semble oublier que des deux directions que proposait alors le surréalisme, c'est la sienne que Giacometti a refusé en premier, pour ne plus y revenir, malgré l'amitié.

Dès 1931-32 – la datation de ces feuillets est approximative – les notes personnelles de Giacometti évoquent un découragement vis-à-vis de la politique : « Je ne peux pas écrire de la philosophie, tout au plus des poésies. Laisser la politique complètement de côté. M'occuper de la vie et du travail, et lire »⁴⁴⁸. Une note plus tardive – vers 1934 – évoque le caractère récurrent de ce découragement malgré de nouvelles tentatives : « La politique : tout est assez clair, rien à faire pour moi maintenant »⁴⁴⁹. Puis c'est en dégoût que se mue peu à peu ce découragement, l'image à laquelle fait appel cette autre note de la même époque à propos de l'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires est assez explicite : « Malgré l'ennui que ça me procure de parler encore de l'A.E.A.R. je

⁴⁴⁷ Alberto Giacometti, lettre à André Breton du 16 mai 1932, dossier « affaire Aragon », BNF, département des manuscrits.

⁴⁴⁸ Alberto Giacometti, *Écrits*, op. cit., p. 128.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 174.

tiens à dire que je ne me considère plus comme membre de cette association. L'A.E.A.R n'évoque plus pour moi qu'un escalier pourri sortant d'une mare »⁴⁵⁰. Force est de plus de constater que lorsque Giacometti recommence à travailler d'après modèle en 1935, c'est pour s'éloigner de plus en plus de l'action politique. Cette période est en effet celle où il a vécu dans le plus grand isolement, arrivant peu à peu à la conviction que la meilleure façon pour un artiste d'être révolutionnaire, c'est de se concentrer sur une œuvre capable de modifier la vision du monde communément admise.

Dans *Le Neveu de Mr Duval*, Aragon donne cette définition du réalisme socialiste telle qu'elle apparaît dans les statuts de l'Union des Écrivains Soviétiques :

Le réalisme socialiste, étant la méthode de base de la littérature et de la critique soviétiques, exige de l'artiste une représentation véridique, historiquement concrète de la réalité dans son développement révolutionnaire. De plus, le caractère véritable et historiquement concret de cette représentation artistique de la réalité doit se combiner avec le devoir de transformation idéologique et d'éducation des masses dans l'esprit du socialisme⁴⁵¹.

Sans trop anticiper sur les développements à venir il nous faut ici préciser que lorsque Giacometti « reviendra » en 1935 vers le réel – mais nous venons de voir à quel point cette préoccupation l'avait peu quitté durant sa traversée du surréalisme – il le fera avec l'intention d'en restituer le plus exactement possible sa perception propre. C'est alors contre les barrières mentales qui nous empêchent de saisir véritablement ce que nous avons devant les yeux qu'il aura à lutter, et nous verrons que ces barrières sont assez nombreuses pour qu'il refuse de s'en imposer de nouvelles. Courir à la fois le lièvre du réel et celui de l'idéologie ne fut donc pas une tentation. La représentation de l'homme qu'il donne à voir après-guerre apparaît alors dégagée de ses conditions historiques et sociales d'existence, et en lui l'intuition se fait jour que de restituer au plus nu sa vision du monde est la seule chose qu'un artiste puisse faire pour accroître l'humain. Dès lors, il ne peindra pas le monde pour le transformer, comme le préconise le réalisme socialiste, mais tentera de saisir un moment de la perpétuelle transformation du monde.

Aragon écrit encore : « [...] le réalisme est avant tout une attitude d'esprit du romancier qui est le résultat de sa conception du monde »⁴⁵². Que sa « conception du monde » puisse se placer entre l'artiste et la réalité, qu'il faille passer le réel par le crible du concept, voilà ce que Giacometti refusera de plus en plus consciemment. Il y a dans le réalisme socialiste une manière de « supposons le problème résolu ». Cet a priori gomme le caractère problématique en soi du réel, et le « socialisme » peut à bien des égards n'apparaître que comme une entrave au « réalisme ». Ce n'est pas un hasard si les jeunes poètes qui viennent à l'écriture dans les années 50 avec un même désir de réel mais mus par un égal refus du surréalisme et d'une poésie de la résistance qui tombe dans les mêmes ornières que le réalisme socialiste⁴⁵³ pourront voir dans l'œuvre de Giacometti une direction possible⁴⁵⁴. Aragon écrit en 1952 dans « Hugo, poète réaliste » : « [...] j'appellerai *poésie réaliste*, cette poésie qui ne trouve aucunement dans sa combustion propre son but, mais qui, ayant pour

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 167.

⁴⁵¹ Louis Aragon, *Le Neveu de Mr Duval, suivi d'une lettre d'icelui à l'auteur de ce livre*, Paris, Les Éditeurs français réunis, 1953, p. 193.

⁴⁵² Louis Aragon, « Réalisme socialiste et réalisme français », *op. cit.*, pp. 425-426.

⁴⁵³ Et à laquelle est associé le même nom d'Aragon.

⁴⁵⁴ Voir « Entretien avec Jacques Dupin, *Prétexte*, n°9, printemps 1996.

raison d'être l'éducation et la transformation des hommes dans l'esprit de l'avenir, créée, à partir de la réalité, les images typiques, appelées quand ce sont des personnages les héros, qui entraînent à la transformation de la réalité même »⁴⁵⁵. Mais ce refus de la « combustion propre » de la poésie comme son but, les poètes comme Jacques Dupin ou Yves Bonnefoy dont Giacometti éveille alors l'intérêt l'associeront à un autre refus : celui de déplacer ce même but de la poésie du réel vers l'idéologie, vers « l'éducation et la transformation des hommes ».

Giacometti ne quitte pas Breton pour suivre avec un temps de retard Aragon, il pressent dès sa lettre de 16 mai 1932⁴⁵⁶ ce qu'il y a d'intenable pour lui dans les deux postures. Les « possibilités » offertes par l'option politique se sont pour lui, écrit-il, « épuisées », dès lors qu'il s'est aperçu « par les faits » qu'il s'agissait d'un « compromis ». Mais Giacometti précise qu'il n'a pas « trouvé de solution, au contraire », ce qui signifie que si la direction de Breton lui apparaît au moment où il écrit comme la plus intéressante pour le progrès de son art, il n'envisage pas de la considérer comme une « solution » viable à long terme. Les recherches surréalistes lui apparaissent seulement comme ce qui est susceptible de lui apporter le plus. La crise du début de l'année 1932 lui semble pourtant salutaire : « Je pense que les événements de ces derniers mois étaient bien nécessaires pour moi d'ailleurs ». Mais c'est une certitude négative, une conscience du chemin qu'il n'empruntera pas. Si le surréalisme l'attire, c'est alors par son ouverture, l'inconnu dont il est l'approche, même si les difficultés continuent. Il ne rompra avec le surréalisme que lorsque cette ouverture se sera muée en entrave. Pour l'heure c'est sur le langage que, de façon symptomatique, il bute. Le mot « impossible », placé entre parenthèses, « ne dit pas bien ce [qu'il] veu[t] », il s'excuse de s'exprimer « aussi mal et d'une manière aussi réduite », preuve que par-delà sa difficulté à écrire en français il partage cette préoccupation du langage auquel le *Second manifeste* accordait une place primordiale. Il la partage en effet de manière si radicale que cette question deviendra l'un des principaux points d'achoppement entre lui et le mouvement.

Quant à Aragon, les impasses du réalisme socialiste le conduisent à partir du « Discours de Prague », prononcé en 1962, à ce que Valère Staraselski nomme une « mutation véritable »⁴⁵⁷ dans sa conception du réalisme. Il s'emploie alors, comme le note Suzanne Ravis dans sa thèse, à « rendre possible un nouveau réalisme » : « il est alors frappant de voir Aragon non pas reprendre à son compte les vues théoriques du Nouveau Roman et de Tel Quel ; mais affirmer sa confiance dans un réalisme repensé, remodelé de l'intérieur »⁴⁵⁸. Ce « réalisme repensé » appelle pour le décrire des formules nouvelles telles que « réalisme ouvert », « réalisme du devenir », « réalisme sans rivages ». De plus en plus, s'affirme la conscience de ce que le réalisme socialiste relève, comme l'écrit Régine Robin, d'une « conception de la littérature injonctive, et de ce fait, impossible » : « si nous désignons la prescription qui s'opère en 1934 comme 'impossible', c'est parce qu'elle vise inconsciemment à bloquer toute indétermination, l'indicible de la langue, parce qu'elle tend à désigner de plus en plus le vecteur historique avec une certitude pleine, bloquant l'avenir puisqu'il est déjà connu... »⁴⁵⁹. Le réalisme devient alors peu à peu pour Aragon cette

⁴⁵⁵ Louis Aragon, *Hugo, poète réaliste*, Paris, Éditions sociales, 1952, p. 28.

⁴⁵⁶ Voir ci-avant.

⁴⁵⁷ Valère Staraselski, *ibid.*, p. 218.

⁴⁵⁸ Suzanne Ravis, *ibid.*, p. 418.

⁴⁵⁹ Régine Robin, *Le Réalisme socialiste, une esthétique impossible*, Payot, 1986, p. 60.

« esthétique du retour à l'ordre »⁴⁶⁰ qu'il dénoncera dans sa préface à *La Plaisanterie* de Kundera en 1968⁴⁶¹. Giacometti a-t-il eu sa part dans cette évolution ? Il serait hasardeux de le dire, mais c'est une époque où ils se virent souvent, puisque Giacometti accepta alors d'illustrer *Les Beaux quartiers* en mémoire de ces années de grande proximité que furent celles de l'écriture du roman. Aragon put alors sûrement l'entendre répéter à loisir que la réalité était la grande aventure, la seule qui vaille, la plus riche d'inconnu.

Quant à Giacometti, rognerait-il un seul mot dans les paroles que l'écrivain prononce alors : « Le débat de ma vie a été celui de l'expression des choses qui existent en dehors de moi, qui m'ont précédé en ce monde et y subsisteront quand j'en aurai été effacé. Dans le langage abstrait, cela s'appelle le réalisme »⁴⁶². Mais Aragon perçoit alors mieux combien les mots « réalisme » et « socialisme » ont pu se nuire l'un à l'autre dans un dogme qui n'était qu'une taie sur l'œil scrutant le réel :

Ce n'est pas le moins curieux de notre époque que de voir des hommes qui ont le socialisme pour idéal et pour but pratique ne pas comprendre, au-delà de toute vraisemblance, comment les conceptions esthétiques qu'ils croient pouvoir imposer nuisent à la fois au développement du réalisme, et détournent du socialisme des générations que toute l'histoire contemporaine disposait à en être les défenseurs⁴⁶³.

Le roman redevient alors prioritairement ce qu'est l'art pour Alberto Giacometti : « un moyen d'exploration et de connaissance de la réalité »⁴⁶⁴. Une telle affirmation n'est pas sans charrier quelques réminiscences d'un passé commun. Que l'art fût un outil d'investigation du réel, voilà en effet ce que le surréalisme ne cessa de proclamer dans les années 30. Si le contenu même de ces mots a pu changer pour ceux qui les prononcent dans les années 60, un lien n'en est pas moins à penser. Et Aragon n'hésite plus alors à le faire puisque, comme le souligne Nathalie Limat-Letellier, « une partie considérable du discours d'Aragon sur le surréalisme s'est développée dans les années 64 à 75 »⁴⁶⁵. La question le préoccupe alors de savoir « comment le surréalisme pouvait bien être un chemin vers le réalisme »⁴⁶⁶. Le « réalisme final d'Aragon » tient donc dans un dépassement des impasses du réalisme socialiste dont les points-clefs sont, comme le montre Valère Staraselski, la « réintégration active de l'expérience surréaliste, le statut nouveau donné à l'imaginaire qui se dégage du *Mentir-vrai* » et « la place du lecteur au lieu de la pression de celui-ci »⁴⁶⁷. Pour conclure, il nous semble donc que partis d'une amitié renforcée par une grande proximité politique, Giacometti et Aragon s'éloignent esthétiquement l'un de l'autre lorsque l'adjectif « socialiste » auquel Aragon tente de l'arrimer vient séduire un parti pris de réalisme qui à partir de 1935 pouvait sembler commun. Ils ne peuvent retrouver une

⁴⁶⁰ Voir Louis Aragon, « Préface », in Milan Kundera, *La Plaisanterie*, traduit du tchèque par Marcel Aymonin, Paris, Gallimard, 1975.

⁴⁶¹ Pour de plus amples détails, voir Valère Staraselski, *ibid.*, pp. 193-194.

⁴⁶² Louis Aragon, « Préface », in Roger Garaudy, *D'un réalisme sans rivages, Picasso, Saint-John Perse, Kafka*, Paris, Plon, 1963.

⁴⁶³ **Louis Aragon, *Les Collages*, Paris, Hermann, 1993, p. 19.**

⁴⁶⁴ « Puisque vous m'avez fait docteur ». Cité par Valère Staraselski, *ibid.*, p. 258.

⁴⁶⁵ Nathalie Limat-Letellier, *ibid.*, p. 422.

⁴⁶⁶ Louis Aragon, *Entretiens avec Francis Crémieux*, Paris, Gallimard, 1964, p.22.

⁴⁶⁷ Valère Staraselski, *ibid.*, p. 236.

proximité plus profonde que par-delà la nécessaire critique par Aragon du dogme réaliste-socialiste, lorsque celui-ci en vient à mettre de plus en plus l'accent sur l'ouverture du réel, sur sa fraîcheur d'inconnaissance, sur le tumulte de l'instant. C'est, de Géricault, ces mots de *La Semaine sainte* : « Est-ce qu'on peut courir après les pensées qui changent ? David, lui, peint pour l'éternité. Moi, j'aurais voulu être le peintre de ce qui change, du moment saisi... »⁴⁶⁸. Peintre d'une précarité de nos tentatives de saisie du réel, tel s'affirme Giacometti, nous le verrons, au moment où Aragon écrit ces lignes.

Nous plaçons ici une étude de deux lieux vifs de la relation entre Louis Aragon et Alberto Giacometti, parce qu'ils sont représentatifs de l'évolution de cette relation telle que nous venons de la décrire. Ces lieux sont l'écriture des *Communistes* par Aragon entre 1948 et 1951, et l'illustration des *Beaux quartiers* par Giacometti en 1965.

2) Jean-Blaise Mercadier : Giacometti personnage de roman et la question de l'engagement

En 1947, les communistes attendent d'Aragon qu'il fasse la preuve qu'une autre littérature, « une littérature de parti, ou de parti pris »⁴⁶⁹, est possible. Il entreprend l'année suivante *Les Communistes*, « roman terminal, ou cumulatif » où viennent converger des personnages « pris d'assez loin dans la société contemporaine », et qu'Aragon avait en tête lorsqu'il entreprit « une série de romans qui décriraient le monde réel »⁴⁷⁰. Jean Mercadier, dit « Jean-Blaise » ou « Jeannot » est, avec Armand Barbentane, l'un des personnages qui assurent le rattachement du roman au cycle du *Monde réel*. Petit-fils de Pierre Mercadier et arrière-neveu de Blaise Ambérieux, Jean-Blaise, né en 1908, était censé dans *Les voyageurs de l'impériale*, ne jamais devoir connaître la guerre alors que son père partait pour « la dernière ». L'irruption du « futur immédiat » dans le « développement du *Monde réel* »⁴⁷¹ tel que l'avait conçu Aragon vint bouleverser cette certitude⁴⁷². L'écriture des *Communistes* achève pour l'auteur le passage « du roman traditionnel, qui est l'histoire d'un homme, au roman de société, où le nombre même des personnages retire à chacun le rôle de héros, pour créer le héros collectif »⁴⁷³. Ce « héros collectif » sera « finalement caractérisé par l'allégeance à un parti, dont on épouse l'histoire, jusqu'à ne plus voir que par ses 'yeux' et à en assumer la 'mémoire' »⁴⁷⁴⁴⁷⁵.

Le roman nous propose donc de suivre les cheminements de personnages en transformation, de communistes en devenir. C'est l'artiste, et plus précisément le sculpteur,

⁴⁶⁸ Louis Aragon, *La Semaine sainte*, Paris Gallimard, 1958, p. 88.

⁴⁶⁹ Bernard Leuilliot, notice des *Communistes*, in Aragon, *Œuvres romanesques complètes*, édition publiée sous la direction de Daniel Bournoux, avec la collaboration de Bernard Leuilliot et Nathalie Piégay-gros, t. III, Paris, Gallimard coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 1432.

⁴⁷⁰ « *Les Communistes* à la Grange-aux-belles. Aragon répond à ses témoins », *La Nouvelle Critique*, juillet 1949, p. 81.

⁴⁷¹ « Et, comme de toute mort renaît la vie... » (1965), *Les voyageurs de l'impériale*, *Œuvres romanesques complètes*, édition publiée sous la direction de Daniel Bournoux, avec la collaboration de Bernard Leuilliot et Nathalie Piégay-gros, t. II, Paris, Gallimard coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, t. II, p. 498.

⁴⁷² Voir la notice des *Communistes* par Bernard Leuilliot, *op. cit.*, p. 1435.

⁴⁷³ Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, Genève, Skira, 1969, p. 49.

⁴⁷⁴ « Du poète à son parti », *Cahiers du communisme*, n° 1, 17 février 1944.

⁴⁷⁵ Bernard Leuilliot, *ibid.*, p. 1453.

qui avec Jean-Blaise Mercadier se dérobe à l'appel du Parti avant de se voir happé par la guerre. Alberto Giacometti fut de manière évidente le « pilotis »⁴⁷⁶ de Jean-Blaise Mercadier. Aragon emprunte cette expression à Stendhal, duquel il retient ce conseil : « En décrivant un homme, une femme, un site, songez toujours à quelqu'un, à quelque chose de réel »⁴⁷⁷. Décrivant Jean-Blaise, Aragon songeait manifestement à Alberto. Mais Bernard Leuilliot décrit plusieurs types de « pilotis », parmi lesquels Giacometti se rattache aux « instables » : si ses traits sont pour partie ceux du sculpteur, leurs destins n'ont « rien à voir »⁴⁷⁸. Pourquoi dès lors avoir choisi Giacometti pour « pilotis » de ce personnage, quitte à faire entorse à ses choix politiques et esthétiques, est-ce parce que Giacometti symbolisait à l'époque de l'écriture du roman, selon l'expression d'André Lamarre – qui fait un parallèle intéressant avec l'autre Giacometti romancé, par Simone de Beauvoir dans *Le Sang des autres*⁴⁷⁹ – « le type même de l'artiste à enrôler »⁴⁸⁰ ?

Aragon emprunte à Giacometti son lieu, un atelier qu'il situe rue de l'Ouest, dans le XIV^{ème} arrondissement, à deux pas de la rue Hippolyte Maindron où il venait rendre visite au sculpteur avec Elsa Triolet dans « cette sorte de baraque comme d'une zone intérieure »⁴⁸¹ :

Cela se passe dans l'étroit atelier, avec la soupente en l'air que dissimule une grande toile verte, comme celle des bâches, et la lumière qui vient du haut vitrage sur l'impasse, le sol encombré d'ébauches, de pierres dégrossies, des stèles avec des magmas de glaise formés à coups de pouce, dans un coin une natte jaune et un rideau de raphia qui ménage un réduit encombré d'un tas de trucs, des truelles, des ciseaux à l'abandon, parmi lesquels on a repoussé un baquet d'eau de savon... François Lebecq, patient, regarde la scène d'un siège boiteux sous la soupente [...]. Les inhumaines statues de Jean-Blaise ont l'air de fantômes drapés, au pathétique baroque, où les étoffes semblent toujours l'emporter sur la forme humaine...⁴⁸²

François occupe ici le siège où Giacometti faisait poser ses modèles et par le biais de la focalisation interne lui retourne cet œil scrutateur qu'Aragon lui-même vit se poser sur lui

⁴⁷⁶ *Ibid.*, n. 5, p. 1457.

⁴⁷⁷ À Mme Jules Gauthier, 4 mai 1834. Cité par Bernard Leuilliot, *ibid.*, p. 1457.

⁴⁷⁸ Bernard Leuilliot, *ibid.*, p. 1458.

⁴⁷⁹ Simone de Beauvoir, *Le Sang des autres*, Paris, Gallimard, 1945. Voir André Lamarre, *Giacometti est un texte, op. cit.*, pp. 178-195. Nous ne reviendrons pas dans le cadre de cette thèse sur cet autre roman qui prend Giacometti pour « pilotis » de l'un de ses personnages, celui de Marcel, qui a été inspiré à Simone de Beauvoir par « Giacometti et par sa description de Duchamp » (voir Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, Paris, Gallimard, 1960, p. 557). André Lamarre l'a en effet suffisamment bien étudié. Il montre que ce roman publié en 1945 donne à voir un « Giacometti en Sartre », par une projection-appropriation où se trouve niée la condition spécifique de l'artiste. La tension profonde du roman s'applique « à changer Marcel, à détruire son absolutisme » (p. 185). Comme Jean-Blaise Mercadier, il est enrôlé, et à la fin du roman son activité de peintre n'est plus qu'une couverture destinée à cacher ses activités de résistant. Là encore, de même que chez Aragon, l'artiste perd donc son atelier pour être jeté dans le monde. Giacometti, par l'intensité de sa recherche de l'absolu, constitue en effet pour Beauvoir « le type même de l'artiste et, sous l'angle de la philosophie de l'engagement, ce type doit être traité comme un cas, *réduit* et transfiguré ». À travers la fiction, « Giacometti devient Sartre, vit sa crise, ses épreuves et sa conversion » (p. 188).

⁴⁸⁰ André Lamarre, *ibid.*, p. 196.

⁴⁸¹ Louis Aragon, « Grandeur nature », *op. cit.*, p. 218.

⁴⁸² *Les Communistes, op. cit., p. 873.*

lorsqu'il le dessinait. Le modèle de chair et d'os regarde un atelier qui apparaît d'emblée comme le lieu d'une désincarnation, d'une inhumanité, il est peuplé de « fantômes », seul l'artiste vit et « semble être la statue qu'il ne sculptera jamais »⁴⁸³. Nous reconnaissons les bandelettes dont Giacometti emmaillotait ses sculptures pour qu'elles restent malléables, mais l'atelier n'est pas « habité », rien de la « présence » qu'y reconnaîtront la plupart des visiteurs d'après-guerre : dans *Les Communistes*, c'est hors de l'atelier que se retrace la rencontre avec l'humain. Nous évoquons l'après-guerre car cet atelier est anachronique dans la biographie de son « pilotis », il est contemporain du temps de l'écriture du roman plutôt que du temps de la narration. Dans la technique employée par Giacometti – ces « magmas de glaise formés à coups de pouce » – ainsi que dans l'apparence de « fantômes drapés » des sculptures, l'atelier se rend lisible tel qu'il est visible à partir du milieu des années 40, et non en 1939. L'inversion qui arrache la figure de l'artiste à sa position de maîtrise s'accroît dans une dialectique de la nudité et du drapé. En effet, ceux qui pourraient faire figure de modèles sont habillés. L'un d'eux, le peintre Diego, en plein débat avec Jean-Blaise, est même « tiré à quatre épingles » alors que les sculptures se singularisent par leurs « étoffes »⁴⁸⁴. Seul le peintre apparaît nu, à une feuille d'Adam près : « à poil, enfin en slip »⁴⁸⁵. Le roman s'ouvre donc sur un Jean-Blaise anadyomène, emblématique de cette nouvelle naissance à laquelle le promet le roman, sa chair même est cette matière ductile que s'apprête à travailler l'écrivain.

Aragon prend soin, précisons-le d'emblée, de venir perturber le jeu référentiel entre le sculpteur et son « modèle » réel, Alberto Giacometti. Plusieurs éléments introduisent une distance entre le « pilotis » et son double fictif. Ils diffèrent physiquement : Alberto Giacometti n'était pas doté de cette « anatomie de boxeur » attribuée à Jean-Blaise, il ressemblerait plutôt à « ce joli garçon tout frisé, un suisse »⁴⁸⁶ : le protégé de Georgette Leurtillois auquel malicieusement Aragon donne le prénom du frère d'Alberto, Diego. Dès sa première apparition dans le roman, chez l'« oncle Blaise », le narrateur évoque la passion de Jean-Blaise pour le tableau de Pont-Aven donné à l'oncle par Gauguin – « Jean-Blaise lui doit sans doute cette folie d'enfance, sa fugue, pour retrouver les traces du peintre à Tahiti, et trois ans de sa vie dans les mers du Sud »⁴⁸⁷ – inutile d'en chercher les traces dans la biographie de Giacometti. Aragon prend même plaisir à brouiller les pistes, par cette méprise d'Aurélien : « Vous savez, Jean-Blaise, dit Aurélien en se tournant vers le sculpteur, que chez moi, à Antibes, j'ai un truc de vous... une lampe... c'est Jean Franck qui m'a installé... La lampe ? Je n'ai pas fait de lampe pour Jean Franck. Ça doit être celle de Giacometti... Vous avez raison, la lampe derrière un masque... de vous, c'est ce paravent... Ah ? c'est vous qui avez acheté le paravent au printemps dernier ? »⁴⁸⁸

⁴⁸³ *Idem.*

⁴⁸⁴ *Idem.*

⁴⁸⁵ *Idem.*

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 578.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 698.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 699.

Giacometti a bien travaillé, nous l'avons déjà évoqué, pour le décorateur Jean-Michel Franck dans les années trente, mais Aragon prend soin dès l'orée de la fiction de désarçonner le lecteur par un jeu de tremblé, une hésitation entre le réel et la fiction.

Ce leurre nous reconduit vers le problème de la nudité et du drapé. Jean-Blaise, dans son œuvre profane, vend donc un paravent à la belle société. Le paravent abrite une nudité intermittente, derrière lui *on se change*. Mais ce changement nous est masqué ; le paravent en protège l'œil délicat. Inversement, la plus haute ambition artistique de Jean-Blaise est de « sculpt[er] le vent »⁴⁸⁹. Il vise une nudité du changement. Par un retournement de la fiction il s'en verra devenir l'objet. Par la description du paravent, Jean-Blaise pénètre dans le roman. Le troisième chapitre de la première partie des *Communistes* nous introduit en effet dans la propriété des Leurtillois à Antibes, où trône le « grand paravent de Jean-Blaise [...] Un sculpteur qui travaille pour Jean Franck, comme Giacometti » :

Le paravent a trois feuilles, mais des feuilles lourdes, de la pierre. Cette étrange étoffe pétrifiée donne l'impression que le vent la soulève, ou peut-être des gens qui passent derrière... cela a le beige blanc d'une chose très neuve ou très ancienne, les plis qui y courent tombent d'énormes anneaux de pierre passés dans une barre de bois comme usée par la mer... une main d'homme s'agrippe au rebord d'un côté, l'amorce du bras, et Marie-Victoire essaye vainement d'imaginer ce qui se passe derrière le paravent, de se représenter l'allonge du corps caché, sa foulée, et la femme qu'on ne voit pas...⁴⁹⁰

Avant de sculpter le vent, Jean-Blaise est donc le sculpteur de l'obstacle, de cette paroi de pierre qui nous retranche des choses entrevues, et ce paravent ressemble à la *Table surréaliste*⁴⁹¹ sculptée par Giacometti, avec cette main détachée de tout corps et qui ne saisit rien, et ce visage que mange pour moitié une étoffe. Le lecteur plongé dans la rêverie de Marie-Victoire doit partager son effort pour imaginer ce qui lui est ici voilé, derrière cet écran intemporel. Puis elle sort et voit les pêcheurs qui s'agitent à la lueur des torches : « c'est aussi beau que ce qui se passe derrière le paravent de pierre »⁴⁹². Elle surprend cette conversation :

« Il survient un moment dans l'histoire où toute grande idée est arrivée à son épuisement, où plus personne ne croit plus à rien de ces choses sacrées que l'on n'invoque encore que pour le peuple [...] un moment de liberté exquise, un moment de disponibilité parfaite des esprits... Alors, dit Valéry, entre l'ordre et le désordre règne un moment délicieux... De quelle époque, - demande Georgette, - disait-il cela, Valéry ? Du temps de Montesquieu, de Watteau, de Pigalle [...]... un temps délicieux, semblable au nôtre : celui de Valéry, de Bérard, de Jean Franck, de Cocteau, de Jean-Blaise... Regardez comme il n'y a pas de vent ce soir...⁴⁹³

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 875.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 578.

⁴⁹¹ Voir Yves Bonnefoy, *ibid.*, p. 221, ill. 203.

⁴⁹² Louis Aragon, *Les Communistes*, *op. cit.*, p. 579.

⁴⁹³ *C'est nous qui soulignons.*

regardez ces torches et ces hommes... ils ne savent pas que toutes les grandes idées sont mortes, ils pêchent le poisson comme au temps des Romains [...] »⁴⁹⁴.

On pêche à la torche depuis la nuit des temps, mais la lumière qui hypnotise ces poissons fuyants, c'est Giacometti : sa « lampe », ses chenets de cheminées qui touchent une brûlure. Jean-Blaise, c'est le vent, mais c'est surtout dès le début du roman ce qui contrarie le vent, un paravent. Pourtant le vent se tait, l'histoire n'a pas encore fraîchi. Alors pourquoi placer sur le seuil du roman la description de cet étrange paravent massif, qui en bouche l'horizon, comme un angle mort ? Figure-t-il un instant l'angoisse de l'écrivain : manquer le souffle de l'histoire en marche, d'un vent hors de portée. Mais déjà de l'autre côté de l'Europe une « porte ornée de fleurs sculptées »⁴⁹⁵ s'ouvre sur le diable. Hitler envahit la Tchécoslovaquie, l'événement fait sauter le bouchon derrière lequel s'abritait Jean-Blaise.

Comme Giacometti, Jean-Blaise « a travaillé chez Bourdelle », mais n'a retenu de lui « que le goût de la pierre »⁴⁹⁶. Il délaisse alors ses enseignements pour se tourner, comme Giacometti vers les « primitifs de la sculpture », vers « l'art nègre », les « Océaniens »⁴⁹⁷. Mais il a surtout fait partie du groupe surréaliste⁴⁹⁸, dont il renie brutalement l'esthétique dans cette conversation avec Diego que surprend François Lebecq lorsqu'il pénètre dans l'atelier :

« Le surréalisme ! qu'est-ce que j'ai à faire avec le surréalisme ? [...] » « Fiche-moi la paix avec ton surréalisme ! Mon travail... parce que c'est un travail avant tout... ce qui le détermine, tu comprends ? dé-ter-mine ! c'est l'histoire, tu m'entends, l'histoire... Les productions de ces gens-là sont ahistoriques... oui, mon garçon. Ils violent l'histoire. Ils font rentrer dans leur cadre les faits... »

Quelque chose transparaît ici de l'attachement de Giacometti aux maîtres anciens, à la tradition⁴⁹⁹, pourtant la mise en avant du matérialisme historique comme motif de rupture évoque le départ d'Aragon du groupe davantage que celui de Giacometti.

Mais Jean-Blaise emprunte à Giacometti une haute conception de son art, et Lebecq sait que quand il est « monté sur ses grands chevaux [...], il ne servirait à rien de [...] lui parler d'autre chose. François le connaît bien, il faut laisser passer la bourrasque. Son art, c'est un sujet sur lequel il ne plaisante pas »⁵⁰⁰. Voici « qu'il tempête »⁵⁰¹, que le vent recherché s'empare de lui lorsqu'il évoque ses recherches avec autant d'ardeur que pouvait le faire Giacometti lui-même⁵⁰², et Aragon paraît se souvenir de leurs « merveilleuses, interminables

⁴⁹⁴ *Ibid.*, pp. 579-580.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 580.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 698.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 699.

⁴⁹⁸ Déjà Visconti avait fait une allusion ironique à la mode des objets surréalistes, pour laquelle on sait le rôle que joua la *Boule suspendue*, de Giacometti : « Il se fait d'étranges objets de nos jours... ». Voir *ibid.*, p. 578, et n. 2, p. 1494.

⁴⁹⁹ Aragon prête à son personnage le goût de Giacometti pour Jean-Baptiste Pigalle et son tombeau du maréchal de Saxe : « Maintenant il va parler du monument du maréchal de Saxe ». Voir *ibid.*, p. 875 et n. 2, p. 1578.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 874.

⁵⁰¹ *Idem.*

⁵⁰² Il faut aussi reconnaître le goût d'Alberto Giacometti pour le paradoxe dans la défense par Jean-Blaise des Tanagra et du veston de Gambetta : « D'abord les Tanagra, vous pouvez toujours faire les dégoûtés... il y avait là un secret qui tiendrait lieu de génie à une dizaine d'entre vous de nos jours... » (p. 875). De même Giacometti se plaira à défendre le *Laocoon* en pleine mode des

conversations »⁵⁰³. De Giacometti, il emprunte encore l'errance tâtonnante, la multiplicité des ébauches : « peut-être qu'il lui faut passer par ces études, ces exercices, et au bout il y aura autre chose [...] »⁵⁰⁴. Il lui emprunte aussi l'exigence de sa quête : « te fais-tu une idée de ce qu'est la sculpture ? [...] la sculpture n'a eu ni son Cézanne, ni son Rimbaud »⁵⁰⁵. C'est alors que nous retrouvons la « draperie » :

« Il a fallu des siècles pour que le bonhomme de neige, Apollon ou le Beau Dieu de Chartres, l'un ou l'autre, se décide à faire un petit geste, à se laisser saisir en train de marcher... il a fallu la Révolution française et Rude... et au bout du compte que le sculpteur ait couché sur un tombeau un stupide prince quelconque ou Jacques Cœur, ou par extraordinaire un Étienne Marcel, s'il avait un peu de flair par rapport à l'avenir, ça ne faisait jamais qu'un gisant de plus... Tout est à inventer... tout est à oublier... sauf peut-être ce que personne n'a su voir... n'a jamais cru que l'accessoire et qui était le principal, la draperie ! tu entends, Diego, la draperie ! ». « [...] Vous ne voyez que Madones ou cavaliers, des palefreniers ou des putains, mais ce qui compte, aveugles ! c'est le vent qui fait voler la robe ou la perruque [...] je sculpte le vent⁵⁰⁶, moi, tu sais ? non ? crâne de piaf ! »⁵⁰⁷.

Par la « draperie » pourrait se laisser saisir l'invisible, le mouvement. À l'heure où le roman convoque son personnage, le projet artistique de celui-ci est en butte à un écueil profond, et le nœud de cette difficulté est dans la nature contradictoire de son projet artistique : « Toute ma vie j'ai été pris dans cette contradiction : de la pierre sculptée et du mouvement »⁵⁰⁸. Aragon emprunte donc à Giacometti une situation transitoire d'échec qui était effectivement la sienne en 1939 et les causes mêmes de ses difficultés, la nature contradictoire de son but et de ses moyens. Le problème du mouvement, posé déjà par Marcel Duchamp, est effectivement un de ceux qui obsédaient alors Giacometti, même si celui-ci préférerait travailler la glaise et le plâtre plutôt que la pierre. Aragon emprunte donc à Giacometti un certain nombre de traits, des fragments de son itinéraire, mais surtout un conflit qui justifie la présence du personnage de Jean-Blaise et dont la résolution est en jeu à travers la suite du texte.

C'est au sein de cette situation de blocage que se place en effet l'intervention de François Lebecq. Jean-Blaise est-il prêt à « rendre service au parti » ? Il s'agit de cacher une

primitifs. Voir « Entretien avec André Parinaud », *Écrits, op. cit.*, p. 276. Dans *Les Communistes* on lit encore ce jugement de Jean-Blaise sur Degas : « ... en fait de danseuses, ce Degas ne vient pas à la cheville de Carpeaux... ». Comme le précise Bernard Leuilliot (*ibid.*, n. 3, p. 1532), « Jean-Blaise se souvient du groupe de *La Danse*, sculpté par Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875) au rez-de-chaussée de la façade du Palais Garnier. Son inauguration, le 27 juillet 1869, avait fait scandale. Dans sa préface de l'exposition *Art et résistance* (musée d'Art moderne, février-mars 1946) Aragon évoque le buste de Rol-Tanguy, le 'libérateur de Paris', sculpté par Giacometti 'comme s'il avait été Carpeaux' (*Écrits sur l'art moderne, op. cit.*, p. 66) ».

⁵⁰³ Dans « Grandeur nature », Aragon rapporte l'une de ces conversations, le ton et l'emportement de Giacometti. Voir ce texte, *op. cit.*, p. 223.

⁵⁰⁴ *Les Communistes, op. cit.*, p. 874.

⁵⁰⁵ *Idem.*

⁵⁰⁶ **C'est nous qui soulignons.**

⁵⁰⁷ *Ibid.*, pp. 874-875.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 1012.

ronéo et Lebecq « viendrait de temps en temps tirer un tract »⁵⁰⁹. Jean-Blaise commence par avancer les raisons d'un possible refus – « tu me demandes si je veux rendre service à ton parti, pas ? Écoute, je ne suis pas communiste... » – avant de se reprendre, ne se sentant pas le droit de se défilier s'il y a une chance pour que les communistes aient raison. Voilà donc un deuxième objet singulier et un curieux tour de passe-passe. Tout le sens du roman pour le personnage qui nous intéresse nous paraît résider dans le miroitement de ces deux objets : un paravent et une ronéo. Ce jeu de substitution se formule de la manière suivante : le voilement de la ronéo dévoile le communiste et voile à nouveau l'artiste. Et symptomatiquement l'étoffe qui protégeait les statues recouvre désormais un ersatz de machine à écrire. Le tract serait alors à son tour une manière de paravent. Malgré tout, cette collaboration échoue, et François Lebecq est emprisonné.

C'est alors que Jean-Blaise Mercadier désire adhérer au parti, mais il est mobilisé le soir même. Retournant dans son atelier, il sent que son ancienne vie se détache de lui : « Il fait froid dans son atelier. Il regarde ses sculptures, ses ébauches. Rien ne le satisfait. Il va se faire une grande coupure entre tout ça et lui »⁵¹⁰. Il repense alors à Florimond Bonte, député communiste venu à la Chambre malgré l'interdit qui pesait sur le parti et jeté en prison. C'est dans ce contexte que nous retrouvons la phrase précédemment citée : « Où est-il le sculpteur qui représenterait Bonte poursuivi par les gardes dans les couloirs du président de la Chambre ? Toute ma vie j'ai été pris dans cette contradiction : de la pierre sculptée et du mouvement »⁵¹¹.

Nous sommes ici au point de partage des vents, où Jean-Blaise se détache peu à peu d'Alberto pour ne plus traduire qu'Aragon. Il ne s'agit plus *du* mouvement, mais *d'un* mouvement bien particulier, dans un contexte précis, et dont l'évocation artistique devrait soulever un sentiment précis, appeler une réaction politique. Le vent à sculpter ne représente plus le vivant mais ce souffle bien particulier de l'histoire qui reflète les préoccupations d'Aragon davantage que celles de Giacometti. Il apparaît alors nettement que Jean-Blaise est un sculpteur *qui ne sculpte pas* : la seule œuvre que le roman évoque est un paravent, tout le reste est recouvert ou abandonné et il n'apparaît jamais au travail. C'est Jean-Blaise que le roman sculpte et modifie bien davantage qu'une œuvre n'est sculptée par lui.

Si le conflit trouve son origine dans les recherches d'Alberto Giacometti, la manière de le résoudre marque une distance prise par le romancier à son égard, dans laquelle on verra peut-être, comme André Lamarre, un message politique ou une « leçon »⁵¹² qu'Aragon lui adresserait. Celui-ci montre en effet avec justesse que si l'insatisfaction à l'égard de leur œuvre est commune à Giacometti et à Mercadier, celle-ci n'a jamais éloigné le premier de son œuvre, mais qu'au contraire elle en a été « le moteur »⁵¹³. À l'heure où Aragon écrit, Giacometti a dépassé ses contradictions par les moyens de l'art. Le roman déporte au contraire Jean-Blaise vers des moyens extraplastiques. Le paravent était la manifestation tangible d'un réel hors d'atteinte, la ronéo crache des tracts. Cette bifurcation s'accroît dans la suite du roman. Sa mobilisation arrache en effet, et ceci est révélateur, Jean-

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 876.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 1010.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 1012.

⁵¹² André Lamarre, *ibid.*, p. 203.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 199.

Blaise à son atelier⁵¹⁴. Lorsque plus tard, emporté dans la tourmente de la guerre, son ami François lui apparaît pour lui demander de sculpter le buste de sa compagne, Jean-Blaise éprouve qu'il est « à mille lieues » de celui qu'il a été du temps de François et Martine⁵¹⁵. Son lieutenant rappelle le sergent Jean-Blaise Mercadier à son passé : « Sculpteur dans le civil. Est-ce un hasard que les sculpteurs aient souvent comme ça quelque chose de sculptural »⁵¹⁶ ? Toute la sculpture s'est alors résorbée dans le personnage dissocié de son modèle⁵¹⁷. Jean-Blaise oublie peu à peu son passé dans la marche harassante et les combats. Au terme de sa traversée de la guerre, il peut s'écrier « vivant... je suis vivant... », mais la voix du narrateur lui renvoie cet écho ironique : « Et jamais pourtant il n'a autant ressemblé à un mort »⁵¹⁸. La guerre et la mort sont ce bain dont il sort dès sa première apparition dans son atelier. Dans le quatrième tome, Jean-Blaise devient « inimaginable *en tant qu'artiste* »⁵¹⁹ aux yeux de son plus proche compagnon militaire :

dès ce matin-là, Jean-Blaise a rendu la monnaie de sa pièce à M. l'Abbé Bernard Blomet. Quand l'abbé apprend que le sergent est sculpteur, cela lui paraît encore bien plus pittoresque que d'être prêtre. Et il répète sans fin : « Sculpteur... alors ça... sculpteur... je n'aurais jamais imaginé, sergent »⁵²⁰ !

Le prêtre meurt, confessé par son ami, ces deux « défroqués par la guerre » ont quitté « leur statut d'exception »⁵²¹. Jean-Blaise peut dès lors renouer avec son ami communiste : « c'est que rien ne peut plus le séparer d'avec François Lebecq ». La femme de François recevra dans l'épilogue cette carte du sculpteur : « *Dites-le à François...* »⁵²². Il s'agit de sa décision prise plus tôt dans le roman d'adhérer au parti communiste. La sculpture ne sera plus évoquée. Le mouvement du roman, remarque André Lamarre, est celui d'une « impersonnalisation » où les individus enrégimentés finissent par se réduire au collectif⁵²³ : « au fond des camions du train qui les transportent, parmi la même cohue, sur la même route, les zouaves de Jean-Blaise, heureux d'être enfin en tutelle, se laissent porter dans l'innocence de leur cœur »⁵²⁴ !

⁵¹⁴ Voir la pertinente analyse d'André Lamarre (*ibid.*, p. 210) sur le motif de « l'atelier vidé de son sculpteur » : « Au sortir de la guerre, les projets de Beauvoir et d'Aragon relèvent d'une même idéologie, s'inscrivent dans un même conflit. Pour eux la position de l'artiste est problématique. Il faut la résoudre, voire la dissoudre. L'expulsion de l'artiste de son atelier par des voies romanesques, même si elle correspond à des faits réels (Giacometti, entre autres, a dû abandonner son atelier pendant plus de quatre ans) constitue le symptôme d'un refus de l'art non engagé. Formellement, Beauvoir et Aragon ont écrit des anti-ateliers, au sens où l'*Atelier* peut-être considéré comme un genre littéraire [...] ».

⁵¹⁵ Voir Louis Aragon, *Les Communistes, Œuvres romanesques complètes*, t. IV, édition publiée sous la direction de Daniel Bournoux, avec la collaboration de Bernard Leuilliot et Nathalie Piégay-gros, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, p. 267.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 295.

⁵¹⁷ Voir André Lamarre, *ibid.*, p. 201.

⁵¹⁸ Louis Aragon, *ibid.*, p. 308.

⁵¹⁹ André Lamarre, *ibid.*, p. 201.

⁵²⁰ **Louis Aragon, *ibid.*, p. 383.**

⁵²¹ André Lamarre, *ibid.*, p. 202.

⁵²² Louis Aragon, *ibid.*, p. 606.

⁵²³ André Lamarre, *ibid.*, p. 206.

⁵²⁴ Louis Aragon, *ibid.*, p. 519.

Nous voici donc bien loin de Giacometti. Pourtant André Lamarre voit bien que ce qu'il nomme la « postface récupératrice »⁵²⁵ de 1967 marque un tournant. C'est Aragon lui-même qui s'avère finalement modifié par son récit et opère un « retour à Giacometti ». Ce « retour » est « Grandeur nature », l'hommage écrit par Aragon à la mort de Giacometti, qu'André Lamarre qualifie de « témoignage-appropriation typique de l'écrit d'art ». Le critique voit dans ce texte le fragment du « roman autobiographique d'art » qu'Aragon n'aurait pas écrit. Nous avons pu souligner effectivement de quelle manière Aragon avait été tenté de tirer à lui Giacometti, mais nous souhaiterions contrebalancer cette lecture des rapports entre les deux hommes par une proposition moins monolithique. Il nous semble en effet qu'André Lamarre a manqué le dernier acte de ce que nous persistons à considérer comme un dialogue entre Aragon et Giacometti, puisque cet acte a lieu sur le terrain de l'artiste : c'est en 1965 l'illustration des *Beaux Quartiers* par Giacometti, pour les *Œuvres romanesques croisées*.

3) *Les Beaux Quartiers* : un roman réécrit au « présent accentué » par Giacometti

Dans son texte intitulé « La fin du 'monde réel' », Aragon infléchit donc son esthétique vers ce qu'il en vient à définir, d'après l'expression de Roger Garaudy, comme un « réalisme sans rivages » : « L'idée même d'une esthétique qui suppose l'endiguement, quais ou rivages, ne peut, me semble-t-il, que donner un caractère dogmatique au réalisme considéré »⁵²⁶. Il en vient donc à substituer au réalisme ancien ce qu'il définit comme un « réalisme expérimental » : « à la définition, aux limites, il faut substituer le principe d'invention, de la perpétuelle *ouverture* »⁵²⁷. C'est l'époque où Aragon éprouve le besoin de réécrire *Les Communistes*. Se replongeant dans la période où il avait écrit ce roman, voici ce qu'il pouvait en dire *a posteriori* : « [...] dans ces années [...] où j'écrivais *Les Communistes*, [...] j'étais la proie en même temps de cette certitude qui était ma vie et d'un doute affreux, qui me venait je ne sais d'où. C'est cette contradiction qui me faisait écrire »⁵²⁸. C'est donc dans une position similaire à celle de Jean-Blaise dans le roman qu'Aragon se revoit après-coup, même si les données du problème ne sont pas les mêmes. Voilà qui nous confirme dans notre lecture du paravent au début du roman comme l'objet d'une angoisse, témoin d'un rapport ambigu avec l'approche du réel dans sa nudité sur lequel sa description s'ouvre lorsqu'est évoquée, quelques lignes plus loin, la pêche à la torche. Et si en 1966, Aragon avait alors à en découdre avec ses propres paravents, avec des digues refoulées qui font retour ? Le fait est que la première chose qu'il tentera avec *Les Communistes* sera de les réécrire au *présent*, s'étant rendu compte que « tout y était raconté comme après coup »⁵²⁹. Il s'agit donc de restituer à la réalité sa part d'inconnu. Ce qui nous paraît encore plus révélateur, c'est que l'infléchissement du récit vers le présent franchit un pas décisif – pour atteindre ce qu'Aragon nomme le « présent accentué » – dans les illustrations qui accompagnent la réédition du roman : « C'est que, pour la vraie guerre, tout se passe au grand écran. Si bien, d'ailleurs, que la voyant ainsi, je me suis décidé à adjoindre au texte le panorama des cartes où l'on

⁵²⁵ André Lamarre, *ibid.*, p. 206.

⁵²⁶ Louis Aragon, « La Fin du 'Monde réel' », *Œuvres romanesques croisées*, t. 26, Paris, Robert Laffont, 1967, p. 314.

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 315.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 303.

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 305.

peut suivre l'évolution des armées et des unités où se trouvent mes personnages. Et cette image topographique est à mes yeux un présent accentué »⁵³⁰.

Si l'insertion des illustrations peut avoir ce sens, serons-nous étonnés qu'Aragon prenne soin de placer dans l'édition de cette postface, face à cette page où s'exprime sa volonté d'écrire toujours « *contre* »⁵³¹, un dessin de lui au crayon par Giacometti, réalisé « à l'époque où il écrivait *Les Communistes*, rue de la Sourdière »⁵³² ? Aragon est assis, le coude sur la table, la tête légèrement de biais, un portrait d'Elsa sur sa gauche derrière lui, au-dessus duquel s'ouvre encore la perspective. La main droite de l'écrivain enserme sa main gauche, ses jambes croisées s'avancent vers nous. Certains traits sont soulignés avec insistance, et pourtant l'inclinaison même de la tête d'Aragon, que redouble celle du portrait donne à ce dessin un aspect légèrement interrogatif : rien du poing levé du dessin « Où va la peinture ? ». Les dessins d'Alberto Giacometti sont des questions, une manière d'interroger le réel, et l'acuité de ces questions ira s'accroissant dans les dernières années, celles de *Paris sans fin*, ce livre sauvage.

Voilà qui nous entraîne bien loin pour avancer cette hypothèse : il nous semble qu'en 1965, confier l'illustration des *Beaux quartiers* à Giacometti, c'est une manière d'en accentuer le présent, d'ouvrir une esthétique romanesque que l'on sent, par certains aspects, tributaire de dogmes périmés à la richesse d'inconnu dont le trait de Giacometti n'a jamais été autant porteur qu'à ce moment de *Paris sans fin*⁵³³. À Giacometti il est confié pour cet autre roman – au nom de l'amitié qui les liait au moment de l'écriture du roman, dans cette période difficile où Aragon tâtonne vers une nouvelle esthétique - d'arracher le paravent sculpté dans *Les Communistes* par Jean-Blaise. Nous sommes au moment où Aragon déclare vouloir s'appuyer sur les découvertes de la poésie et réévalue l'apport du surréalisme dans son exploration de l'esprit humain, avant d'évoquer la peinture : « Je dis ceci en un temps où la peinture rompant avec des procédés séculaires, a peut-être été au-delà de la poésie, pour ce qui est de la vision, un temps où, suivant l'expression de Paul Éluard, c'est le peintre qui *donne à voir* et pose à l'œil des questions »⁵³⁴. Ouvrir à Giacometti cet espace de dialogue qu'est l'illustration des *Beaux quartiers* est un moyen de vivifier cette œuvre par ses questions, de l'arracher à l'emprise de digues et rivages alors qu'une distance sépare Aragon de cette écriture ancienne. En un mot, Aragon nous paraît déléguer la réécriture des *Beaux quartiers* à Giacometti. Est-ce aller trop loin ? Soulignons qu'Aragon prend bien soin d'insister dans son hommage à Giacometti sur l'« *écriture* »⁵³⁵ qu'est pour lui son trait. Mais ce qui nous paraît décisif est ce passage des incipit en face duquel se trouve reproduite l'une des illustrations des *Beaux quartiers* :

Au fond, je n'ai jamais vraiment « lu » ce roman que lorsque je l'ai repris pour les Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et (votre serviteur) : je ne l'avais, en 1937, guère que « parcouru ». Voici qu'une lumière nouvelle y tombait, avec les vingt dessins que pour cette édition m'a donnés Alberto Giacometti. Quand il m'en apporta, comme il disait, « le paquet », devant partir pour la Suisse, je ne

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 307.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 300.

⁵³² *Ibid.*, p. 301.

⁵³³ Voir Yves Bonnefoy, *ibid.*, p. 463 et suivantes.

⁵³⁴ Louis Aragon, « La Fin du 'Monde réel' », *op. cit.*, p. 316.

⁵³⁵ « Grandeur nature », *op. cit.*, p. 223.

savais pas que c'était une sorte d'adieu. Ces dessins, c'est presque la dernière chose qu'il a dite. Ici, j'en reprendrai celui qui, dans les Œuvres et ainsi de suite, tient lieu de frontispice au premier volume, le boulevard-promenade de Sérianne, illustrant l'incipit en question⁵³⁶.

Ces dessins sont donc cette « lumière nouvelle », sur laquelle Aragon choisit de rester, une manière de retour à la pêche à la torche, relecture et réécriture. Aragon insiste dans la « note sur l'illustration » qui accompagne cette édition des *Beaux quartiers* ainsi que dans « Grandeur nature » sur l'accord qui s'était fait entre Giacometti et lui de revenir « à la pratique traditionnelle qui permet de renvoyer à une page et une phrase précise du livre, dont l'image est le commentaire »⁵³⁷. Il souligne la « passion toute particulière » que Giacometti pouvait y mettre. C'est donc le choix d'une illustration directe jouant le contrepoint avec l'illustration indirecte choisie le plus souvent par Aragon et Elsa pour leurs *Œuvres romanesques croisées* que fait Giacometti : « Ces reproductions en couleur constituent un cadre à cette calligraphie du réel où Giacometti semble donner réplique à l'illustrateur des *Voyageurs extraordinaires* de Jules Verne »⁵³⁸.

Ce choix vaut pour une attaque frontale, une manière de trouser le tissu romanesque jusqu'au réel qui se manifeste dès l'illustration liminaire : « *Dans une petite ville française... un boulevard où, vers le soir, des hommes jouent aux boules...* »⁵³⁹. La boule semble lancée par le joueur à la face du lecteur, comme si seule la matérialité du papier empêchait qu'elle ne lui emboutisse le nez, par un effet de perspective qui place les joueurs au loin et le cochonnet au premier plan. Le trait dynamique, comme sensible aux vibrations de l'air, n'enferme pas les choses mais en suggère le trajet. Une ligne vient vers nous, traîne de cette boule, liséré de fumée dans l'air bousculé, souvenir des forces consumées au contact de l'air et du sol. Alberto Giacometti déboule dans le roman, avec pour ligne de mire le cochonnet du réel autant que l'œil du lecteur, auquel cette cible apparaît confondue. « Calligraphie » ? Oui s'il ne s'agit pas de juguler le réel par le signe mais d'élargir un tracé aux dimensions⁵⁴⁰ de ce qu'il ouvre .

⁵³⁶ Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit, op. cit., p. 89. Merci à Mireille Hilsum qui a attiré notre attention sur ce passage au cours d'une discussion sur la question de la relecture par l'image.

⁵³⁷ *Les Beaux quartiers, Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, t. 11, Paris, Robert Laffont, 1965, p. 8.

⁵³⁸ *Idem.*

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁴⁰ Pour une lecture de l'ensemble du dialogue entre Alberto Giacometti et Louis Aragon dans *Les Beaux quartiers*, voir Thomas Augais, « *Les Beaux quartiers* : Aragon réécrit au présent accentué par Giacometti », communication dans le cadre du colloque « Se relire par l'image » organisé par Mireille Hilsum (Université Jean Moulin-Lyon III, groupe Marge, Centre Jean Prévost), Hélène Védrine (Université Paris-Sorbonne, Centre de recherche sur la littérature du XIX^e) et Jean-Charles Darmon (CRRLPM, ENS) à l'ENS-Ulm, 19-20-21 novembre 2009.

Traversée du surréalisme II : crise de l'objet

Introduction

Les années d'avant-guerre apparaissent comme un triptyque qui nous permet de porter au jour les questions essentielles posées dès cette époque par l'œuvre d'Alberto Giacometti. Si Bataille nous a permis d'aborder le problème de la ressemblance, c'est à la complexité de la notion de réel qu'a pu nous ouvrir la partie précédente, centrée autour d'Aragon. Nous en venons maintenant, après une première entrée en trompe-l'œil, à la traversée effective du surréalisme par Giacometti. Cette traversée s'avère indissociable d'une autre notion problématique que nous continuerons à interroger jusqu'au terme de notre parcours : la notion d'*objet*. Tout se joue à cette période pour Giacometti dans le passage de l'objet « à fonctionnement symbolique » à l'objet « invisible ». Essayons de mesurer ce que signifie ce passage pour ce qui est des rapports entre le langage et le réel.

La trajectoire que nous venons de suivre nous a entraînés bien loin dans la question du « réel ». Nous retrouvons maintenant le préfixe « sur- » pour examiner, en nous appuyant sur ces avancées, le sens de la participation d'Alberto Giacometti au mouvement surréaliste.

Chapitre VI Objets surréalistes

1) Les objets à fonctionnement symbolique

Quoi d'étonnant, dans cette collusion d'artistes ignorante des cloisons au sein de laquelle nous plonge la période surréaliste de Giacometti, que le premier texte évoquant l'une de ses sculptures signé d'une plume surréaliste soit un texte de peintre ? Dans le troisième numéro du SASDLR, Salvador Dalí rend lisible la présence du sculpteur suisse au sein du groupe. Le texte et les dessins de Giacometti rassemblés sous le titre « Objets mobiles et muets » y apparaissent en effet encadrés par l'article « Objets surréalistes » du peintre catalan qui les précède et l'article « L'Objet fantôme » de Breton qui les suit. Salvador Dalí a entrepris une classification de ces « objets surréalistes ». Il évoque alors le rôle décisif joué par la Boule suspendue⁵⁴¹ de Giacometti dont il donne la première description : Les objets à fonctionnement symbolique furent envisagés à la suite de l'objet mobile et muet, la boule suspendue de Giacometti, objet qui posait et réunissait déjà tous les principes essentiels de notre définition mais s'en tenait encore aux moyens propres de la sculpture. Les objets à fonctionnement

⁵⁴¹ Sur cette sculpture, voir la thèse de Michael Brenson, *The early work of Alberto Giacometti, 1925-1935*, Univ.

Microfilms International, Ann Arbor (Mi.), 1974, pp. 62-65.

symbolique ne laissent nulle chance aux préoccupations formelles. Ils ne dépendent que de l'imagination amoureuse de chacun et sont extraplastiques [...]. OBJET, PAR GIACOMETTI Une boule de bois marquée par un creux féminin est suspendue, par une fine corde à violon, au dessus d'un croissant dont une arête effleure la cavité. Le spectateur se trouve instinctivement forcé de faire glisser la boule sur l'arête, ce que la longueur de la corde ne lui permet de réaliser que partiellement⁵⁴².

Malgré une confusion fréquente, le texte de Dalí est clair, l'objet proposé par Giacometti n'est pas à proprement parler un « objet à fonctionnement symbolique », mais un « objet mobile et muet ». Si le premier prend sa source dans le second, il ne renonce pas encore aux préoccupations proprement plastiques qui en sont la condition. Ainsi, dès les premières traces de sa présence au sein du groupe, c'est l'attention d'Alberto Giacometti au travail propre de la sculpture – une attention qui préexistait à son insertion dans le groupe, puisque lors de la réalisation de cette sculpture Giacometti, rappelons-le, n'était pas surréaliste – qui s'avère problématique. Giacometti n'a donc jamais créé, ni manifesté le désir de créer des « objets à fonctionnement symbolique », il s'en est toujours tenu aux « moyens propres de la sculpture ».

Breton, qui perçoit dans l'avènement des objets surréalistes, nous l'avons dit, l'indice d'un tournant décisif pris par les activités du groupe à cette époque, s'est attaché à la suite de Dalí à en consolider la théorisation dans les conférences nombreuses qu'il prononce à partir de 1934⁵⁴³. L'essentiel de sa réflexion sur l'« objet surréaliste » se trouve dans « Qu'est-ce que le surréalisme » (1934)⁵⁴⁴, « Situation surréaliste de l'objet. Situation de l'objet surréaliste » (1935)⁵⁴⁵ et « Crise de l'objet »⁵⁴⁶ (1936). Il y définira l'« objet surréaliste » comme une « petite construction non sculpturale »⁵⁴⁷, et reprendra les mots même de Dalí concernant la *Boule suspendue* dans l'article « Objet » du *Dictionnaire abrégé du surréalisme*⁵⁴⁸ et dans la conférence prononcée à Prague en 1935, où il montre la continuité entre ces objets et le procédé du *collage* « systématisé » par le surréalisme :

Une réalité toute faite, dont la naïve destination a l'air d'avoir été fixée une fois pour toutes (un parapluie) se trouvant subitement en présence d'une autre réalité très distante et non moins absurde (une machine à coudre) en un lieu où toutes deux doivent se sentir dépaysées (sur une table de dissection), échappera, par ce fait même à sa naïve destination et à son identité ; elle passera de son faux absolu, par le détour d'un relatif, à un absolu nouveau, vrai et poétique ; parapluie et machine à coudre feront l'amour. Le mécanisme du procédé me

⁵⁴² Salvador Dalí, « Objets surréalistes », *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 3-4, déc. 1931, pp. 16-17.

⁵⁴³ Sur l'itinéraire qui mène Breton de la crise de l'objet au poème-objet, voir Keith Aspley, « André Breton : the Crisis of the object and the Object-Poem », *From Rodin to Giacometti, Sculpture and Literature in France 1880-1950*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi B.V., 2000, pp. 137-149, ainsi que Haim N. Finkelstein, *Surrealism and the Crisis of the object*, Ann Arbor, 1979.

⁵⁴⁴ Conférence prononcée à Bruxelles le 1^{er} juin 1934, voir André Breton, OC II, p. 223.

⁵⁴⁵ Conférence prononcée à Prague le 29 mars 1935, OC II, p. 472.

⁵⁴⁶ André Breton, « Crise de l'objet », *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, pp. 275-280.

⁵⁴⁷ André Breton, « Situation surréaliste de l'objet. Situation de l'objet surréaliste », *Position politique du surréalisme*, OC II, p. 475.

⁵⁴⁸ André Breton, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, OC II, p. 826.

semble dévoilé par ce très simple exemple. La transmutation complète suivie d'un acte pur comme celui de l'amour, se produira forcément toutes les fois que les conditions seront rendues favorables par les faits donnés : accouplement de deux réalités en apparence inaccouplables sur un plan qui en apparence ne leur convient pas⁵⁴⁹.

Alberto Giacometti n'a jamais cherché dans sa sculpture de cette période à tirer des objets de leur contexte, s'attachant plutôt à élaborer des formes sculpturales polysémiques. Il n'a jamais créé d'« objet surréaliste » répondant à cette définition. Il se trouve donc dès l'abord en porte-à-faux sur cette question de l'objet, où apparaissent en filigrane des divergences qui ne se résoudront pas.

Malgré tout la *Boule suspendue* réunit déjà tous les « principes essentiels » de la définition de l'objet surréaliste, c'est-à-dire qu'elle a partie liée avec cet autre signifiant majeur – le premier étant, nous l'avons vu, le *réel* – de la période surréaliste de Giacometti : le *désir*. Les objets en question sont en effet « basés sur les fantasmes et représentations susceptibles d'être provoqués par la réalisation d'actes inconscients »⁵⁵⁰. C'est sur le contenu sexuel latent de la sculpture de Giacometti qu'insiste Dalí dans sa description, évoquant le « creux féminin » qui entaille la boule. Il entrevoit l'époque où la « culture de l'esprit s'identifiera à la culture du désir »⁵⁵¹. Mais ce désir n'est rien moins que comblé par la sculpture, elle proclame au contraire d'emblée sa nature *déceptive* et *agaçante*. Elle provoque une excitation nerveuse et sexuelle qu'elle ne calme pas du fait de l'insuffisante « longueur de la corde »⁵⁵².

Dès l'abord, chez Giacometti surréaliste, ce manque appelé à faire boule de neige, ce *déséquilibre* sous le signe duquel restera l'objet dans l'esprit de Breton qui évoque encore en 1952 cette « *Boule suspendue* en impossible équilibre sur un croissant incliné »⁵⁵³. Ses œuvres surréalistes sont une longue déclinaison de ce manque peu à peu apprivoisé, éclairci, dans son versant nostalgique, rêveur⁵⁵⁴, ou avec des accès de rage sadique, de pulsion destructrice à l'égard de ce qu'il n'est pas possible d'attraper : ce sont alors les *Objets désagréables*, à *jeter*, ou encore *Femme égorgée*⁵⁵⁵. Giacometti dans sa *Lettre à Pierre Matisse* en donnera la traduction plastique, distinguant les formes « pleines et calmes » et le « côté aigu »⁵⁵⁶ de la réalité. Le contenu sexuel latent de cette sculpture, la façon dont elle convoque l'inconscient du spectateur dans une excitation que rien ne vient apaiser, apparaît clairement dans le regard désirant que nous restitue à la même époque René Crevel dans son texte sur Dalí :

Ils se caressent, se sucent, s'enfilent, ils font l'amour, quoi ! ces objets surréalistes dont Dalí eut l'idée et supputa les chances, ressources, suggestions érotiques, à voir en action cette boule de bois que Giacometti marqua d'un creux

⁵⁴⁹ André Breton, « Situation surréaliste de l'objet. Situation de l'objet surréaliste », *op. cit.*, p. 492-493.

⁵⁵⁰ Salvador Dalí, *ibid.*, p. 16.

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 17.

⁵⁵² *Idem.*

⁵⁵³ André Breton, *Entretiens 1913-1952*, *op. cit.*, p. 531.

⁵⁵⁴ Voir par exemple *Caresse* ou *Le Palais à quatre heures du matin*.

⁵⁵⁵ Voir Yves Bonnefoy, *ibid.*, p. 207, ill. 187 et p. 210, ill. 191.

⁵⁵⁶ Alberto Giacometti, *Écrits*, *op. cit.*, p. 39.

féminin, pour qu'elle pût glisser sur l'arête d'un long fruit de la même matière mais de forme virile, l'un et l'autre à bout de nerf et frénétiques l'un de l'autre, et faisant l'un et l'autre partager cette manière d'être affectés à qui les contemplait, ce qui n'eût guère, a priori, semblé possible de la part de deux morceaux de bois bien lisses, mais devenait indéniable, du fait d'une ficelle qui retenait la boule dans son élan, ne lui permettait point de tomber dans le nirvanâ des assouvissements⁵⁵⁷.

Une *frénésie contagieuse d'objets*, voilà par quoi se signale l'entrée de Giacometti dans le groupe, par une manière de prendre le regard du spectateur au piège, d'impliquer sa contemplation, d'émouvoir son désir sans horizon d'assouvissement. Cet objet « fonctionn[e] », comme en témoigne Maurice Nadeau⁵⁵⁸, et peu à peu déclenche une mode parmi les surréalistes : « Giacometti déclencha la mode des objets surréalistes à résonances symboliques ou érotiques, et cela devint le devoir de tout surréaliste qui se respecte d'en faire »⁵⁵⁹. Nous voici revenus à un aspect du surréalisme bien éloigné de ses tentatives d'arrimage au marxisme, le texte de Crevel est en effet tout imprégné du « peu de réalité » de la première époque du groupe, d'un discrédit jeté sur le voile des apparences sensibles, où l'auteur peut proclamer : « L'on saura, enfin, que le spectacle est, non à même, mais par-delà, très loin par-delà les décors de la réalité »⁵⁶⁰.

La conception surréaliste de l'objet est en effet paradoxale. La description de cette ambiguïté nous fait toucher du doigt l'instabilité de la position de Giacometti au sein du surréalisme. Il s'agit de la rencontre, sur une table de dissection, du *Capital* et des *Essais de psychanalyse*. La période des objets répond à une évolution dialectique du surréalisme vers le concret, comme le soutient Breton dans le *Second manifeste*, et cette époque est celle d'une « volonté d'objectivation sans précédent »⁵⁶¹. Pourtant l'objet, tel que le théorisent Dalí puis Breton, devient la pierre de touche de ce que les surréalistes défendent comme leur pré carré face au danger d'une assimilation par le parti communiste : une méthode de connaissance. Pour eux, « c'est avant tout la poursuite de l'expérience qui importe »⁵⁶².

L'apparition des objets surréalistes, comme l'a souligné José Pierre⁵⁶³, répond à une attente majeure de Breton. C'est l'attente, présente dès les débuts de l'histoire du mouvement, d'une « objectivation de l'activité de rêve, son passage dans la réalité »⁵⁶⁴. Dalí le rappellera à Paul Éluard en 1934, ses réalisations et celles de Giacometti permettent au mouvement de sortir de l'abstraction : « L'irrationalité concrète brûle et frappe tout le monde »⁵⁶⁵. Breton a rappelé que dans l'*Introduction au Discours sur le Peu de réalité*, en

⁵⁵⁷ René Crevel, « Dalí ou l'anti-obscurantisme », *L'Esprit contre la raison et autres écrits surréalistes*, Paris, Pauvert, 1986, pp. 125-126.

⁵⁵⁸ Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p. 152.

⁵⁵⁹ Georges Sadoul, « Giaco », *Les Lettres françaises*, n°1, 115, Paris, 20 janvier 1966, p. 18.

⁵⁶⁰ René Crevel, « Dalí ou l'anti-obscurantisme », *op. cit.*, p. 123.

⁵⁶¹ André Breton, « Crise de l'objet », *Le Surréalisme et la peinture*, *op. cit.*, p. 277.

⁵⁶² *Ibid.*, p. 279.

⁵⁶³ José Pierre, *André Breton et la peinture*, Lausanne, L'Age d'homme, 1987, p. 171.

⁵⁶⁴ André Breton, *idem*.

⁵⁶⁵ Lettre de Salvador Dalí à Paul Éluard, citée par Jean-Charles Gateau, *Paul Éluard et la peinture surréaliste*, Genève, Droz, 1982, p. 185.

septembre 1924, il proposait déjà de « fabriquer, dans la mesure du possible, certains de ces objets qu'on n'approche qu'en rêve et qui paraissent aussi peu défendables sous le rapport de l'utilité que sous celui de l'agrément »⁵⁶⁶. Ces objets « trouvés dans le rêve »⁵⁶⁷ ont leur prolongement dans d'autres objets trouvés dans la réalité, ce sont ces objets des marchés aux puces, ceux « qu'on ne trouve nulle part ailleurs, démodés, fragmentés, inutilisables, presque incompréhensibles, pervers enfin au sens où je l'entends et où je l'aime »⁵⁶⁸.

Le nœud du rapport entre Breton et Giacometti se joue dans ce que Breton en viendra à définir comme une « crise de l'objet ». Pour aggraver cette crise et la précipiter dans la « révolution totale de l'objet » qu'il appelle de ses vœux, Breton usera de tous les moyens à sa disposition. La conférence de 1936, « Crise de l'objet », s'appuie sur la définition étendue du réel proposée à la même époque par Bachelard et qui suppose que l'on « trouvera plus dans le réel caché que dans le réel immédiat »⁵⁶⁹. Breton s'emploie à faire scintiller la définition de l'objet, élargissant son spectre des « objets mathématiques » aux « objets poétiques », c'est-à-dire déjà des « objets invisibles ». Pour nous qui guettons dans le sillage de Giacometti les modes de rencontre entre la poésie et les arts plastiques, l'enjeu est de taille, puisqu'il s'agit du rêve de créer, selon une expression que Breton reprend à Éluard, une « physique de la poésie »⁵⁷⁰. Des « objets à fonctionnement symbolique » aux « objets trouvés », c'est la définition et tous les modes d'être possibles d'un hypothétique « objet-poème » qui se cherche, alors que, de l'autre côté du miroir des genres, Breton tâtonne vers l'invention du « poème-objet ». L'espoir se fait jour peu à peu d'un point de fusion où les différences entre les genres et les moyens d'expression s'aboliraient, ou plutôt se féconderaient mutuellement au lieu de leur rencontre : « *Le poème-objet est une composition qui tend à combiner les ressources de la poésie et de la plastique et à spéculer sur leur pouvoir d'exaltation réciproque* »⁵⁷¹. C'est dire qu'est grand l'espoir que Breton place alors en Giacometti, « dont la sensibilité est à [ses] yeux sans égale »⁵⁷², et qu'il est prêt à beaucoup pour défendre ce rêve, comme le prouveront les très belles pages de *L'Amour fou*.

Quant à Giacometti, la poésie l'attire alors, non seulement chez ses amis, mais comme un moyen d'expression de soi qui pourrait venir compléter la sculpture, un moyen, selon une expression qui lui est chère, de « se réaliser »⁵⁷³. Il est alors, à l'instar de Breton, tenté par le poème-objet, comme le prouve sa contribution au *SASDLR*. Le rapport complexe entre le texte et le dessin qui s'instaure dès « Objets mobiles et muets » illustre une telle tendance, mais aussi dans le n° 5 « Poème en 7 espaces » ou encore « Le Rideau brun »⁵⁷⁴. Dans ce dernier poème spatial, le regard du « visage » dessiné est figuré par un rectangle de parole qui évoque également le « rideau brun » du titre ou encore les marches de l'« escalier inconnu » du texte, comme si la parole pouvait jouer ici le rôle du *manque à voir* horizontal creusé dans la *Tête qui regarde* de 1928. La parole se trouve alors chargée

⁵⁶⁶ André Breton, « Introduction au discours sur le peu de réalité », *Point du jour*, OC I, p. 277.

⁵⁶⁷ José Pierre, *ibid.*, p. 167.

⁵⁶⁸ Voir André Breton, *Nadja*, OC I.

⁵⁶⁹ André Breton, « Crise de l'objet », *op. cit.*, pp. 279-280.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 279.

⁵⁷¹ « Du poème-objet », *ibid.*, p. 284.

⁵⁷² André Breton, « Équation de l'objet trouvé », *Documents 34*. Voir *L'Amour fou* (variantes), OC II, p. 1713.

⁵⁷³ Alberto Giacometti, « Carnets et feuillets » (vers 1931/1932), *Écrits, op. cit.*, p. 130.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 5.

de conjurer ce qui dans la plastique s'est refermé et de lancer quelques grappins vers ces « marches d'escaliers inconnus » où le trait achoppe, ou tout du moins maintenir un semblant de contact. Cette bouche aveuglée – ou, au pied de la lettre, ce *regard bouché* – nous dit beaucoup de Giacometti surréaliste.

Le sculpteur aura donc montré beaucoup d'empressement à s'emparer du versant poétique de cette croisée des chemins entre poésie et sculpture par ces poèmes-objets avant la lettre. Paradoxalement, il en aura montré beaucoup moins à répondre aux sollicitations de Breton par la réalisation de ces objets-poèmes qui pouvaient sembler le concerner davantage. Il ne consentira pas, nous l'avons souligné, à évoluer vers le domaine « extra-plastique ». Ce paradoxe s'inscrit dans le paradoxe plus général que souligne José Pierre à propos de l'objet surréaliste : conçu initialement comme une « machine de guerre également braquée contre la peinture et la sculpture », il n'aura été, à quelques exceptions près, qu'un « divertissement pour les artistes attachés à poursuivre leur œuvre par les moyens qu'ils s'étaient précédemment choisis »⁵⁷⁵. Ce sont de plus majoritairement les peintres qui s'y livrèrent, alors que ceux qui se définissaient à la même époque comme sculpteurs – Arp, Giacometti, Picasso, Brignoni, Calder, Max Ernst et Moore – ne fournirent à l'« objet surréaliste » proprement dit qu'une contribution « nulle ou ambiguë, en tout cas non orthodoxe »⁵⁷⁶. En revanche la « volonté d'objectivation sans précédent » que célèbre Breton aura marqué, avec les noms précédemment cités, l'apparition d'une sculpture surréaliste⁵⁷⁷. Celui-ci le reconnaîtra dans *Positions politiques du surréalisme* : « Mais si la peinture a réussi la première à franchir une partie des degrés qui la séparaient comme mode d'expression de la poésie, il importe d'observer qu'elle a été suivie en cela par la sculpture, comme l'expérience de Giacometti et celle de Arp en font foi »⁵⁷⁸.

2) « Objets mobiles et muets » : Giacometti, poète surréaliste

[« Objets mobiles et muets »⁵⁷⁹ : Giacometti, poète surréaliste]

jeu oui érotique oui, inquiet oui, destructeur oui⁵⁸⁰.

Comme l'évocation des poèmes en espace de Giacometti a pu nous le laisser deviner, la période surréaliste de son œuvre apparaît marquée par la place particulière qu'y tient l'écriture. Rien d'atypique à cela dans un mouvement qui revendique, après Apollinaire et Dada, la porosité des moyens d'expression et surtout l'effacement de leur intérêt propre derrière le but poursuivi en commun : un procès « intenté à la réalité » que les surréalistes, Breton le pressent en 1929, sont en passe de gagner⁵⁸¹. Miró a déjà entrevu l'abolition de la frontière entre peinture et poésie, les écrivains lui répondent de multiples manières : tous bois expressifs s'équivalent devant l'urgence d'incendier le réel.

Pour Giacometti il s'agit moins malgré tout de la quête d'une surréalité que d'éprouver à travers ce combat qu'il *est bien au monde*. Ce sentiment d'exister dans le présent par

⁵⁷⁵ José Pierre, *op. cit.*, p. 173.

⁵⁷⁶ *Idem.*

⁵⁷⁷ *Idem.*

⁵⁷⁸ André Breton, *Position politique du surréalisme, op. cit.*, p. 478.

⁵⁷⁹ Voir Alberto Giacometti, *Écrits, op. cit.*, pp. 2-3.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 135.

⁵⁸¹ André Breton, « Première exposition Dalí », OC II, p. 308.

tous les moyens d'expression possibles, il le nomme, et c'est un mot de poids sous sa plume, *se réaliser* : « Je peux uniquement me réaliser dans les objets, dans la sculpture, dans les dessins (peut-être dans la peinture) et beaucoup moins bien dans les poèmes. Pas dans autre chose »⁵⁸². Ces notes nous montrent que la littérature lui apparaît alors, au même titre que la politique, la philosophie et l'ensemble sculpture-peinture-dessin, comme une direction possible d'accomplissement pour lui. Mais alors que la philosophie⁵⁸³ et, nous l'avons vu, la politique, sont rapidement écartées, la voie de la littérature, et tout particulièrement celle de la poésie, seront explorées⁵⁸⁴. La poésie hante le domaine de la sculpture par une attention portée aux titres qui ne se retrouve à aucun autre moment de la vie de Giacometti. *L'Heure des traces*, *On ne joue plus*, *Le Palais à 4 heures du matin*, *Fleur en danger*, *1+1=3* : autant de désignations équivoques, entre onirisme, humour et provocation, qui jouent des ressources du langage pour faire rayonner le sens des sculptures dans de multiples directions⁵⁸⁵. L'écriture poétique semble avoir été sérieusement envisagée par Alberto Giacometti à cette époque comme un recours possible face à certaines impasses de ses recherches en matière de sculpture et l'on remarque que certaines phases décisives de sa création semblent avoir trouvé une partie de leurs conditions d'émergence dans un déclic produit sur le terrain de l'écriture.

On soulignera ainsi le rôle d'*Hier, sables mouvants* dans le basculement vers le crépuscule de son œuvre surréaliste, et celui joué par *Le Rêve*, *le Sphinx et la mort de T.* dans le grand élan créatif de l'après-guerre. Paru le 15 mai 1933 dans le n° 5 du *SASDLR*, le premier texte rassemble des souvenirs d'une enfance où il ne voyait « du monde extérieur que les objets qui pouvaient être utiles à [son] plaisir » et se place donc directement sous l'influence de Breton qui, dans sa tentative avec *Les Vases communicants* de montrer la parenté entre la veille et le sommeil pouvait écrire : « ici et là le désir qui, dans son essence, est le même, s'empare au petit bonheur de ce qui peut être utile à sa satisfaction »⁵⁸⁶. Parmi ces objets, un « monolithe de couleur dorée, s'ouvrant à sa base sur une caverne » :

Ce fut mon père qui, un jour, nous montra ce monolithe. Découverte énorme, tout de suite je considérai cette pierre comme une amie, un être animé des meilleures intentions à notre égard ; nous appelant, nous souriant, comme quelqu'un qu'on aurait connu autrefois, aimé et qu'on retrouvait avec une surprise et une joie infinie [...] ; tout le reste était vague et inconsistant, de l'air qui ne s'accroche à rien [...] j'étais au comble de la joie quand je pouvais m'accroupir dans la petite caverne du fond ; j'y pouvais à peine tenir ; tous mes désirs étaient réalisés.

Mais tous ces jeux sont menacés par la découverte un peu plus loin, « au milieu des broussailles », d'une « énorme pierre noire présentant la forme d'une pyramide étroite et pointue dont les parois tombaient presque verticalement » :

La pierre me frappa immédiatement comme un être vivant, hostile et menaçant [...]. Son existence m'était intolérable et je sentis tout de suite - ne pouvant pas la faire disparaître – qu'il fallait l'ignorer, l'oublier et n'en parler à personne.

⁵⁸² Alberto Giacometti, « Carnets et feuillets » (vers 1931/1932), *op. cit.*, p. 130.

⁵⁸³ « Je ne peux pas écrire de la philosophie [...] », *ibid.*, p. 128.

⁵⁸⁴ Sur l'œuvre littéraire d'Alberto Giacometti, on se reportera au très beau livre de Donat Rütimann, *Alberto Giacometti, écrire la déchirure*, Paris, L'Harmattan, 2006. Voir en particulier pp. 91-154 pour cette période.

⁵⁸⁵ Cet aspect est évoqué par Thierry Dufrêne, *ibid.*, p. 49.

⁵⁸⁶ André Breton, *Les Vases Communicants*, OC II, p. 181.

Il m'arriva néanmoins de m'approcher d'elle, mais ce fut avec le sentiment de me livrer à quelque chose de répréhensible, de secret, de louche. Je la touchai à peine d'une main avec répulsion et effroi. J'en fis le tour, tremblant d'y découvrir une entrée. Pas trace de caverne, ce qui me rendait la pierre encore plus intolérable, mais pourtant j'en éprouvais une satisfaction : une ouverture dans cette pierre aurait tout compliqué et je ressentais déjà la désolation de notre caverne si l'on eût du s'occuper d'une autre en même temps. Je m'enfuis loin de cette pierre noire, je n'en parlai pas aux autres enfants, je l'ignorai et ne retournai plus la voir.

Nous n'entreprendrons pas ici de surenchérir sur les nombreux commentaires suscités par ce texte, ce qui nous intéresse plutôt ici serait d'y voir le témoignage du symbolisme complexe auquel Giacometti peut parvenir à l'époque par le biais de l'écrit, comme a pu le souligner Georges Didi-Huberman : « Il est toujours difficile d'interpréter une écriture réminiscente qui se constitue en mythe individuel. Giacometti offrait là un récit suffisamment ouvert et finement structuré pour interdire au fond toute attribution allégorique ou 'iconographique' des deux monolithes de son récit »⁵⁸⁷.

Que l'on choisisse comme Yves Bonnefoy⁵⁸⁸ d'y lire un dédoublement de la figure maternelle ou bien d'y opposer un pôle masculin à un pôle féminin⁵⁸⁹, pour nous ce qui importe ici est un fonctionnement analogue à celui des sculptures de l'époque⁵⁹⁰ et ce qui peut s'y faire jour d'un rapport privilégié de l'œuvre de Giacometti au domaine de l'écrit. Ce que nous dit aussi d'une certaine manière Yves Bonnefoy, qui relève combien cette « tentative d'anamnèse »⁵⁹¹ témoigne du « profond désir » manifesté toute sa vie par Alberto Giacometti « de se bien connaître, de pénétrer ses énigmes »⁵⁹². Yves Bonnefoy choisit d'analyser ce texte en rapport avec le *Palais à 4 heures du matin* dès l'ouverture de sa monographie. Ce texte l'intéresse car Giacometti y témoigne de son aptitude particulière à mettre en scène des « structures emblématiques » qui « se retrouvent partout dans l'épaisseur signifiante de ses autres écrits ou de ses autres œuvres, ce qui prouve qu'elles sont des catégories de son être-au-monde »⁵⁹³. À cette période, l'écrit relaie donc, complète, prolonge la sculpture, se faufile là où il paraît plus apte à tenter quelques coups de sonde, et s'offre comme une possibilité alternative pour se *réaliser*, ce que résume une note de ces mêmes années 1932/33 :

594

ou des objets ou poésie pas autre chose

Il est révélateur de voir Alberto Giacometti figurer à la rubrique « poèmes » du n°5 du *SASDLR* pour les poèmes-objets déjà évoqués et un autre texte de prose poétique intitulé *Charbon d'herbe*. Remarquons également que les inhibitions qui sont les siennes dans le domaine plastique et ses scrupules nombreux semblent épargner le domaine de l'écrit.

⁵⁸⁷ Georges Didi-Huberman, *Le Cube et le visage*, op. cit., p. 136.

⁵⁸⁸ Yves Bonnefoy, *ibid.*, pp. 18-30.

⁵⁸⁹ Voir Georges Didi-Huberman, *ibid.*, p. 137.

⁵⁹⁰ Voir *ibid.*, pp. 137-139.

⁵⁹¹ Yves Bonnefoy, *ibid.*, p. 29.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 27.

⁵⁹³ *Idem.*

⁵⁹⁴ Alberto Giacometti, « *Carnets et feuillets* », op. cit., p. 142.

Nous l'avons vu refuser de suivre l'impulsion surréaliste vers le domaine extra-plastique en matière d'objets. Il n'a pas pratiqué non plus, comme le note Thierry Dufrêne⁵⁹⁵ le dessin automatique. En revanche plusieurs textes de ses « carnets et feuillets » témoignent d'un recours fréquent à une écriture, non pas sous hypnose, mais proche de l'écriture automatique par son caractère délibérément détaché de toute contrainte rationnelle. L'écriture se présente dans ces textes comme un exutoire possible. Alors que les sculptures surréalistes se distinguent par la lenteur de la cristallisation de leurs images⁵⁹⁶, l'écrit déjoue les entraves et s'offre comme un défouloir par le vertige de la vitesse⁵⁹⁷. La poésie double la sculpture sans forcément lui être assujettie, comme en témoigne cette note de 1934 :

Aller plus loin, tout recommencer, sculptures, dessins, écrire. Activité indépendante absolument : Poésie⁵⁹⁸.

Dans la crise traversée par Giacometti à partir de 1933, la poésie, et même l'écriture au sens large s'affirment comme des soutiens dans les difficultés traversées : « Me remettre debout sur tous les plans. Écrire souvent, le plus souvent possible »⁵⁹⁹. Pourtant, une fois la crise passée, après son départ du groupe surréaliste, la nécessité de l'écriture semble s'atténuer, si l'on en croit cette note datée approximativement de 1934/35 dans un texte où s'effectue symboliquement la transition de l'écriture au dessin : « Rien à écrire, rien à dire avec des lettres, formes oui, seulement, assez »⁶⁰⁰. Si le choix des textes rassemblés dans les *Écrits* est représentatif de leur abondance dans les différentes périodes considérées, il semble qu'il faille croire ces dernières déclarations, car le texte suivant est daté de 1944⁶⁰¹.

3) « Exist[er] dans le présent » : Giacometti et Tzara

L'arrivée de Giacometti au sein du mouvement coïncide avec le retour de Tzara, ce poète dont Breton vient de saluer « l'efficacité » dans le *Second manifeste*. Tzara va devenir avec René Crevel l'un des surréalistes les plus proches de Giacometti à cette époque. Tous deux partagent alors ses affinités politiques et ses déchirements. Tzara a soutenu Breton lors de l'affaire Aragon, fidèle aux principes d'indépendance de Dada, mais les événements politiques de 1934 changent sa vision des choses. Lorsqu'à la fin de l'année sa volonté partagée par Crevel de rassembler un front commun des intellectuels⁶⁰² et de s'engager plus fermement aux côtés des communistes rend de plus en plus problématique leur appartenance au groupe surréaliste, on trouve cette note joyeuse au bas d'une lettre à Tzara d'un Crevel de plus en plus désespéré : il vient de gagner un lot au tirage de la tombola du comité pour la libération du dirigeant communiste allemand Thaelmann. Ce lot n'est autre qu'une sculpture de... Giacometti !⁶⁰³ Avant la guerre, Tzara et Crevel seront les seuls surréalistes avec Breton à demander à Giacometti d'illustrer un de leurs livres.

⁵⁹⁵ Thierry Dufrêne, *ibid.*, p. 62.

⁵⁹⁶ Voir Alberto Giacometti, « Je ne puis parler qu'indirectement de mes sculptures », *ibid.*, p. 17.

⁵⁹⁷ Nous pensons aux textes qui figurent dans les *Écrits*, *op. cit.*, pp. 153, 162, 164 ou encore 171.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 170.

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 174.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 181.

⁶⁰¹ Pour une étude détaillée de l'ensemble des écrits d'Alberto Giacometti, voir Donat Rütimann, *ibid.*

⁶⁰² Voir François Buot, *Tristan Tzara*, Paris, Grasset, 2002, p. 307.

⁶⁰³ *Ibid.*, p. 312.

La correspondance entre Tzara et Giacometti conservée à la bibliothèque Jacques Doucet nous montre qu'une complicité entre eux s'est installée très tôt. Giacometti écrit en novembre 1930 une première lettre à Tzara, gêné de lui être apparu par le hasard des circonstances comme un être en proie à une profonde solitude et de l'avoir renforcé dans cette idée en jouant ce rôle dans leur conversation de la veille. Il ressent pourtant que Tzara a saisi une part de lui-même et de sa vie affective qu'il cherche à éclaircir :

[...] Que j'ai ma vie très mal arrangé maintenant de plusieurs manières c'est vrai et vous avez senti ça plus que les autres mais en même temps je suis bien moins seul que vous avez pensé. D'être seul m'est à certains moments un besoin provoqué par différentes choses ou la femme entre surement en grande partie, mais ça n'est pas le manque d'une femme ou la recherche vague d'une femme idéale. même tout le temps depuis mon retour j'aimais une femme comme ça ne m'était pas arrivé depuis des années et cet amour n'est pas resté aux sentiments au contraire, mais tout est fini je pense depuis hier matin, j'en suis d'un côté assez désorienté, je l'étais hier soir, mais cette chose devait aboutir là, et autre chose m'occupe. Je raconte ça pour vous dire que j'agi, et aussi bien matériellement... Maintenant je voudrais bien être avec une femme (quand je l'étais, je ne désirais que d'être libre) et encore la c'est compliqué j'ai une amie à l'étranger avec laquelle je voudrai vivre, elle est toute disposée, mais je ne peux pas la faire venir ici maintenant et tout se complique encore davantage. J'espère sortir vite de tout ça je suis dans un état impossible. Je n'ai jamais écrit une lettre sur ce sujet mais je l'envoie bien que mal écrite, et je suis fatigué, je tiens la plume très lachement et elle va comme elle veut. Le plus étrange est que vous m'avez parlé et que j'écris. (d'une manière bien sommaire) Très cordialement votre Alberto Giacometti

Dans la lettre suivante Giacometti dévoile un peu plus le prestige dont jouit Tzara à ses yeux, c'est-à-dire aux yeux d'un artiste qui a grandi à proximité de Zürich, qui fut adolescent au moment du mouvement Dada et qui, s'il n'eut sûrement pas de contact direct avec le mouvement, eut l'occasion d'entendre des récits qui manifestement l'impressionnèrent. Cette lettre écrite au moment où Giacometti vient de rejoindre le groupe surréaliste nous intéresse par ce qu'elle révèle en creux des espoirs suscités par cette autre aventure collective au sein de laquelle il vient de s'engager.

Cher ami Envie de vous écrire. Vous et quelques autres, je pense, seuls, a un moment vous avez touché, existé dans le présent⁶⁰⁴, pensées et pieds coïncidés avec le temps et l'espace qui juste étés le proche de l'époque que je pense merveilleuse et dont je ne peux pas écrire pourquoi ? le mot qui l'indique⁶⁰⁵.

Dada aura réussi, pour Giacometti, l'inscription de l'existence au sein du réel qu'il demande aux avant-gardes, un art qui soit un mode d'agir autant qu'une pensée, c'est-à-dire du langage, et puisse établir, ici et maintenant, un contact entre l'artiste et le monde qui l'entoure. Le maniement malaisé du français fait sourdre ici cette expression heureuse, toute de défiance envers les abstractions : « pensées et pieds coïncidés ». Le mouvement de l'esprit doit correspondre à un mouvement du corps, et l'admiration que voue alors Alberto

⁶⁰⁴ Giacometti rajoute le mot « aujourd'hui » et le relie par une flèche à « présent ».

⁶⁰⁵ Lettre à Tristan Tzara, 3 novembre 1930, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, TZR.e.1757.

Giacometti à Dada aide à comprendre sa tentation de bientôt franchir le pas vers l'action purement politique au sein du parti communiste.

Il est alors marqué, nous l'avons vu, par ses amitiés dans le comité de rédaction de la revue *Documents* et les avertissements de ses amis n'ont pas été sans laisser leur marque sur Giacometti qui répercute une partie de leurs critiques à l'égard du mouvement que Tzara et lui viennent de rejoindre : « Après, même le Surréalisme, je crois, un recul, avec de nouveau des idéalismes, espoirs, doctrines, et une trénée de passé poussière ou je me trompe »⁶⁰⁶. C'est que s'accroît à mesure que se projette devant lui la figure de son destinataire, survivant d'un passé peut-être idéalisé lui aussi d'une certaine façon, un sentiment qui persistera durant toute la période surréaliste de Giacometti.

Il lui semble être retranché de l'objet de son désir, flottant sans prises sur cet ici et maintenant, avec nostalgie parfois, parfois plein de dépit et de rage, comme dans ces sculptures d'un « dadaïsme ravageur »⁶⁰⁷ que sont dans ces années les objets « désagréables », « sans base », « sans valeur », « à jeter »⁶⁰⁸. Inviolables, les choses, il n'y « touche » pas, comme s'interpose leur gangue de vide : « Vis sur un beau vide plein de courants d'air, touche pas aux choses toutes et chaque [...] jour tout en disponibilité (ou l'angoisse (pas le mot juste) la quelque part ?) non, rien en plus et rien en moins »⁶⁰⁹.

4) Les œuvres de la période surréaliste de Giacometti jusqu'en 1933

Les sculptures de Giacometti de 1930 à 1933 portent la trace de cette double hantise exprimée dans ces lettres à Tzara : d'une part la hantise des « choses », des objets, de ce réel impossible à atteindre, d'une exigence de vivre pleinement dans le point du temps et de l'espace qui nous est échu, d'autre part celle de la réalité féminine. Toutes les sculptures de cette époque se situent soit en amont soit en aval de ces deux hantises, dans la tension d'un désir qui souvent se retourne en frustration, en « pures manifestations d'agressivité sans nuances »⁶¹⁰ contre ce qui se refuse à l'assouvir. Mais l'un des aspects déroutants de ces pièges sculptés réside dans le jeu de brouillage des référents qui, du rapport entre l'artiste et la réalité comme entre l'homme et la femme, rend au bout du compte impossible de démêler lequel serait la métaphore de l'autre. Dans cette ambiguïté alliée dans la plupart des sculptures à une circulation de la violence, dans un jeu de retournements constants entre les deux pôles indécidables du désir et de l'agressivité, réside le caractère à la fois agaçant et fascinant de ces constructions. La main et l'œil menacés, mutilés, constituent des motifs récurrents qui traduisent la persistance d'angoisses liées aux gestes de l'artiste figuratif devant la réalité. Un désir refoulé d'arrêter ces objets « mobiles » s'y exprime. L'œil menacé de *Pointe à l'œil* dit quelque chose de la violence des choses envers l'œil du peintre qui tente de s'en emparer autant que la pointe peut exprimer le désir violent qui anime le peintre de s'emparer de ces choses⁶¹¹, comme le donnent à penser ces souvenirs rapportés tardivement par Bruno, le plus jeune frère d'Alberto :

⁶⁰⁶ *Idem.*

⁶⁰⁷ Expression de Thierry Dufrêne, *ibid.*, p. 70, qui souligne également son amitié à cette époque avec l'ex-dada Jean Arp.

⁶⁰⁸ Voir « Lettre à Pierre Matisse », *op. cit.*, p. 41.

⁶⁰⁹ *Idem.*

⁶¹⁰ Jacques Dupin, TPA, p. 44.

⁶¹¹ Voir Jean Clair, « Alberto Giacometti : 'La Pointe à l'œil' », *Cahiers du musée national d'Art moderne*, n°11, 1983.

Quand Alberto me dessinait en train de jouer à quelque jeu d'enfant, je sentais toujours venir le moment où j'allais me trouver transformé en proie par l'intensité de son regard. Il me fixait si fort que je me sentais sur le point d'être pris dans une toile d'où je ne pouvais pas m'échapper. [...] Le premier buste qu'il a fait de moi, alors que j'avais à peu près huit ans, je m'en souviens : il voulait que ça soit exactement grandeur nature, et il avait un vieux compas en fer un peu rouillé avec lequel il prenait les mesures de ma tête. Ça m'effrayait quand il avançait les pointes de ce compas vers mes yeux⁶¹².

Quant à la main, elle apparaît dès les « Objets mobiles et muets » du SASDLR où elle tente de s'emparer à ses risques et périls du gourdin hérissé d'épines que l'on retrouvera en sculpture sous le nom d'*Objet désagréable* (1931)⁶¹³. Elle réapparaît comme en pointillés sur le ventre gravide de *Caresse* (1932)⁶¹⁴, incitant les mains des spectateurs à venir se poser à cet endroit. La menace de punition qui guette ce jeu de mains se manifeste clairement dans l'engrenage que le spectateur imagine déjà broyant la pauvre *Main prise* de 1932. Fragment de corps morcelé, désarticulé, gisant comme prostrée dans son incapacité, la main figure également dans la *Table surréaliste* de 1933 avant de s'élever de nouveau pour, retrouvant un corps, tenir le vide devant *L'Objet invisible* de 1934, sculpture que l'on trouve encore sous le titre *Mains tenant le vide*.

La pointe menaçant l'œil de la sculpture de 1931 évoque encore un phallus si bien qu'on ne sait quel désir est en dernier recours la métaphore de l'autre : le désir de trouver par l'art un moyen d'accès au réel et le désir sexuel semblent s'aiguiser et s'éclairer l'un l'autre dans cette logique du *coup contre coup* que Georges Didi-Huberman décrit à propos du grand *Cube* de 1934, en tension irréconciliable entre abstraction et figuration⁶¹⁵. De même l'*Objet désagréable*, insupportable par la résistance qu'il oppose et jeté de dépit à terre, mais aussi « phallus déraciné » d'un Lautréamont continué par Jarry, trouve son pendant dans un *sujet désagréable*, la *Femme égorgée*⁶¹⁶ de 1932, « la carotide tranchée »⁶¹⁷, insecte écrasé à terre. Phobies et fantasmes circulent dans ces œuvres, de la main *intégrée* à la sculpture à la main *appelée* par les objets à *manipuler*, de la main curieuse à la main punie, de l'œil voyeur à l'œil menacé...⁶¹⁸

De cette période de l'œuvre de Giacometti il nous faut dire encore quelques mots pour préparer des développements ultérieurs. Lui-même la présente dans sa lettre à Pierre Matisse comme une mise entre parenthèses de son souci figuratif pour un regard plongé en soi : « Il ne s'agissait plus de présenter une figure extérieurement ressemblante, mais de

⁶¹² Bruno Giacometti, « Souvenirs fraternels », Alberto Giacometti, dir. A. Kuenzi, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 1986, pp. 37 et 41.

⁶¹³ Voir Yves Bonnefoy, *ibid.*, p. 206, ill. 186.

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 203, ill. 183.

⁶¹⁵ Voir Georges Didi-Huberman, *ibid.*, p. 80.

⁶¹⁶ Michael Brenson (*ibid.*, p. 127 et n. 189) évoque une possible influence sur cette sculpture d'un souvenir (épisode du dentiste) cité dans *L'Âge d'homme* de Michel Leiris.

⁶¹⁷ Alberto Giacometti, « Lettre à Pierre Matisse », *op. cit.*, p. 42.

⁶¹⁸ Nous ne relevons ici que quelques éléments importants pour notre propos. Pour des développements sur ces différents aspects on consultera entre autres les ouvrages déjà cités d'Yves Bonnefoy, Georges Didi-Huberman, Thierry Dufirène, Reinhold Hohl, Rosalind Krauss, David Sylvester et Michael Brenson.

vivre et de ne réaliser que ce qui m'avait affecté, ou ce que je désirais »⁶¹⁹. Yves Bonnefoy a montré combien Giacometti avait puisé dans le surréalisme les moyens d'une connaissance de soi et que cette période semble avoir été aussi efficace qu'une analyse pour éclairer la part inconnue de son affectivité et l'ambivalence de son rapport à la femme. Le surréalisme ouvrait à « une pensée nouvelle de l'amour », et ses tables de jeu de 1931-32 proclament qu'« il y a une partie à jouer, dans le rapport homme-femme, une partie dont l'enjeu est le destin »⁶²⁰. Il est alors possible de distinguer deux périodes dans l'œuvre surréaliste de Giacometti, puisque *Le Palais à 4 heures du matin* peut se lire comme une œuvre-charnière marquant la fin du travail d'introspection auquel il se consacrait : « la recherche qu'il avait entreprise avec *Boule suspendue*, ce seuil si énigmatique encore de sa descente dans l'inconscient, est arrivée à son terme [...] il sait maintenant ce qu'il aura à résoudre »⁶²¹. Ce moment marque en effet pour Yves Bonnefoy « la prise de conscience que ce qui compte dans une vie ce ne sont que quelques objets, situations, êtres... »⁶²².

Cette époque à propos de laquelle Giacometti affirme que « ce n'était plus la forme extérieure des êtres qui [l'] intéressait mais ce [qu'il] sentait affectivement dans [sa] vie »⁶²³ est celle où le souci constant de Giacometti de faire entrer le spectateur dans l'aire spatiale de la sculpture le conduit à explorer la forme du *jeu* ou du *jouet* :

Ce que Giacometti ajoutait maintenant au vocabulaire [de la sculpture], c'était de placer la construction dans un cadre spatial fait de tiges de fer et de permettre au spectateur de faire bouger un des éléments et de l'encourager à le faire⁶²⁴.

Ces sculptures qui excitent le désir du spectateur de jouer ou de pénétrer dans leur aire, David Sylvester les répartit en trois groupes : les constructions « dont les éléments sont mobiles » – répartis eux-mêmes en deux sous-groupes : « ceux qui sont placés dans un cadre spatial et ceux qui ont la forme d'une table de jeux » –, les objets « qui sont complètement mobiles » et enfin « les maquettes pour des environnements dans lesquels les spectateurs peuvent se déplacer »⁶²⁵. D'une sculpture qui, nous l'avons vu dans le chapitre précédent, voulait *toucher* le spectateur, nous évoluons donc vers une sculpture

qui l'incite à *toucher*⁶²⁶, fut-ce pour lui mordre les doigts. Celui qui arrache la boule de *Circuit* à son labyrinthe privé de centre pour la déposer dans ce creux immobile, soustrait au temps, semble réaliser tous ses désirs secrets, la rendre à sa *Pierre dorée*⁶²⁷. Car toutes ces sculptures qui ont l'avenir pour enjeu font signe vers ce rapport au temps et à l'espace qui se dit avec angoisse dans la lettre à Tristan Tzara : temps suspendu d'un *Palais à 4 heures du matin*, nostalgie du temps de l'enfance, temps du présent déchiré avec cette

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 41.

⁶²⁰ Yves Bonnefoy, *ibid.*, p. 206.

⁶²¹ *Ibid.*, p. 209.

⁶²² *Idem.*

⁶²³ Alberto Giacometti, *ibid.*, p. 41.

⁶²⁴ David Sylvester, *ibid.*, p. 69.

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 75.

⁶²⁶ À propos de *Projet pour une place* : « je voulais qu'on puisse marcher sur la sculpture, s'y asseoir [sic] et s'y appuyer » [« Lettre à Pierre Matisse », *Écrits*, op. cit., p. 42].

⁶²⁷ Au sujet de cette sculpture, voir Yves Bonnefoy, *ibid.*, p. 205.

urgence de « pensées et pieds coïncider »⁶²⁸. La boule que nous retrouvons dans plusieurs autres sculptures nous dit quelque chose de cette urgence, de ce vertige. Elle figure au centre du *Palais à 4 heures du matin*. Dans le texte paru dans *Minotaure*, Giacometti écrit à son propos : « Je ne puis rien dire de l'objet sur une planchette qui est rouge ; je m'identifie avec lui »⁶²⁹.

A-t-on assez perçu dans le titre inaugural de la période surréaliste, *L'Heure des traces*, le seul à s'être appliqué à deux sculptures, que s'insinuait sous le voile des signifiants une autre heure, marquant elle aussi cette période de son empreinte : *l'heure des astres*, ou *l'heure-désastre*⁶³⁰. On a rapproché de manière révélatrice la *Boule suspendue* du souvenir de l'horloge familiale à Stampa, du soleil effleurant un croissant de lune que ces formes gravées dans les souvenirs de Giacometti évoquent⁶³¹. Ces années sont en effet celles d'un désastre évoqué magistralement dans le *Cube* de 1934, dans ce qu'il met en jeu d'une pensée de la mort sourdement présente durant toute cette période, au travers encore du motif du tombeau⁶³². Le polyèdre connu sous le nom de *Cube* est un souvenir de Dürer dont Georges Didi-Huberman a montré les différentes percées au sein de l'œuvre surréaliste⁶³³ et ce qui s'y noue d'un impossible deuil et d'un rapport problématique à la figuration. La perte de son père en juin 1933 jette en effet Giacometti dans un état de prostration extrême⁶³⁴ – alité, il ne peut pas assister à l'enterrement – et ravive une angoisse déjà sensible au sujet de ce qui se joue d'un rapport à la mort dans le problème de la figuration. Dans le *Cube* se retrouve enfouie une partie de son trouble d'alors, dialectisée sans horizon de synthèse⁶³⁵ dans le conflit de l'anthropomorphisme et de l'abstraction qui s'y cristallise⁶³⁶. Dans une lettre à André Breton écrite l'été qui suivit la mort de son père nous retrouvons tous ces fils subtilement noués :

j'ai pensé à un article sur Saturne lu l'autre jour dans une revue allemande, des petites choses qui m'ont beaucoup frappé ! la pierre et le bois appartiennent au matière saturnienne et le polyeder dans son angularité est un symbole saturnien c'est la même forme que j'ai voulu représenter sur ma table en plâtre⁶³⁷ table qui pour moi avait beaucoup à faire avec la mort ou plutôt une espèce d'abolition [rajout : « ce mot n'est pas juste »] sans espoir de toutes les choses

⁶²⁸ Alberto Giacometti, Lettre à Tristan Tzara, *ibid.*

⁶²⁹ *Écrits, op. cit.*, p. 19.

⁶³⁰ Sur le « désastre », voir chapitre II.

⁶³¹ Dans une lettre à Breton qui suit de peu la difficile période de la mort de son père, Giacometti note : « [...] j'écoute l'horloge ».

Lettre du 8 août 1933 conservée à la bibliothèque littéraire Jacques Doucet (BRT.c.831).

⁶³² Yves Bonnefoy a montré ce qu'*On ne joue plus* doit au *Jugement dernier* de Fra Angelico, *ibid.*, p. 224.

⁶³³ Voir Georges Didi-Huberman, *ibid.*, pp. 41-72.

⁶³⁴ Voir James Lord, *ibid.*, p. 149.

⁶³⁵ Georges Didi-Huberman (*ibid.*, p. 80) a montré comment la logique du *coup contre coup* dont cette sculpture résulte congédie toute « linéarité dans la 'progression' stylistique telle que l'historien de l'art aime à l'envisager ».

⁶³⁶ Voir Georges Didi-Huberman, *ibid.*, p. 72 ; selon lui le *Cube* « renverse la notion usuelle de l'abstraction : comme si une tête sans dimension était là, nous regardant depuis son impossibilité à s'extraire figurativement de son monolithe, de son cristal, de sa prison de pierre – ou de sa pierre tombale » ; le paradigme du père, peintre figuratif, agit par contrecoup chez Giacometti comme « interdit de la figuration », *ibid.*, p. 102.

⁶³⁷ *La Table surréaliste, voir Yves Bonnefoy, ibid., p. 221, ill. 203.*

et mouvement le même polyèdre représenté sur la gravure de Dürer Mélancolie. Mais Saturne était aussi le dieu de l'âge d'or – pour nous l'enfance je pense⁶³⁸.

Le polyèdre, que Giacometti orthographe à la manière allemande, est donc vu par lui comme un symbole saturnien chargé d'exorciser un contact avec la réalité de la mort et du bonheur perdu de l'enfance, interrogeant la possibilité de se relever par-delà ce désastre. Cette sculpture traduit le deuil qui dans ces années a « mis le monde de Giacometti en chaos, donc en mouvement »⁶³⁹ :

Il le mettait bas en un sens – ou plutôt dans les deux sens que suggère cette expression -, mais dans un autre il le re-verticalisait littéralement, mortellement. Or, le Cube se trouve bien dans l'œil de ce cyclone ; il rompt déjà avec tout le travail mené par Giacometti sur l'horizontalité ; mais il est bien trop lourd encore, bien trop grave pour être gravis de la suite, pour donner lieu aux « élancements » fameux de la fin des années quarante et des années cinquante. Le Cube est en avance pour donner naissance à autre chose dans l'art de Giacometti, mais il s'alourdit d'un inéluctable retard, d'une mémoire qui l'immobilise dans sa position singulière, solitaire et finalement stérile (je veux dire : sans descendance stylistique chez Giacometti). Entre l'avance et la fuite, entre la massification mortifère et le contact différé, le Cube s'immobilisait donc, en 1934, entre un deuil et un désir⁶⁴⁰.

De ce moment de mélancolie, Giacometti fait don à sa sculpture, l'évidant en son centre, lui communiquant cette perte inconnue qui pour Freud caractérise la mélancolie où le sujet « se creuse intérieurement »⁶⁴¹, faisant d'elle ce que Didi-Huberman nomme un « bloc de mutité identificatoire et funéraire »⁶⁴².

Deux périodes, donc, dans cette « époque »⁶⁴³ surréaliste de Giacometti : une période horizontale qui débouche, après *Le Palais à quatre heures du matin*, sur la grave crise de 1933 après laquelle le monde de Giacometti se re-verticalise. Les dialogues avec les écrivains que nous allons désormais envisager nous placent face à cette seconde période ouverte par la crise de 1933.

⁶³⁸ **Alberto Giacometti, Lettre à André Breton, Bibliothèque Jacques Doucet, BRT.c.831.**

⁶³⁹ Voir Rosalind Krauss, *ibid.*, p. 243.

⁶⁴⁰ **Georges Didi-Huberman, *ibid.*, p. 154.**

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 155-156 : « Ce qui différencie métapsychologiquement le travail du deuil de celui de la mélancolie, on le sait depuis Freud, est que dans le second cas « on ne peut clairement reconnaître ce qui a été perdu [...], [le sujet] sachant sans doute *qui* il a perdu mais non ce qu'il a perdu en cette personne » (S. Freud, « Deuil et mélancolie » (1917), trad. J.-B. Pontalis et J. Laplanche, *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1968, p. 151) [...]. Mais, lorsque la perte est inconnue, le sujet lui-même [...] se creuse intérieurement, se ménage une place vide qui, pour ainsi dire, le mange du dedans. Alors il rétrécit, comme si le vide amenuisait efficacement les proportions du volume, il s'émacie, il entre dans un « délire de petitesse » qui « consume son moi » (écrit Freud) comme les figures mêmes de Giacometti auront si souvent consumé leur propre matière jusqu'à devenir minuscules » ; Le visage gravé ultérieurement par Giacometti sur ce polyèdre « nous dit une fois de plus combien la géométrie, loin d'être une 'stylisation' du réel ou l'exercice abstrait d'une idéalité harmonique, donne ici le lieu même, voire le *style*, d'un moment mélancolique aussi violent qu'un regard d'orbites vides », *ibid.*, p. 157.

⁶⁴² *Ibid.*, p. 187.

⁶⁴³ En référence au « problème des deux époques » soulevé par Yves Bonnefoy, voir « Giacometti : le problème des deux époques », *op. cit.*

Notons simplement que dans cette « époque surréaliste » qui se caractérise, nous l'avons vu, par une production textuelle abondante de la part de Giacometti et sa participation aux activités et aux revues surréalistes, une relative distance se marque dans le fait que Giacometti signe très peu de tracts et déclarations collectives. Nous avons vu les raisons politiques qui pouvaient motiver une telle attitude mais il faut observer également que son œuvre rencontre un relatif silence au sein d'un groupe prompt à écrire sur les artistes. Il est en effet paradoxal que ses deux œuvres ayant provoqué une réaction écrite dans le groupe sont des œuvres liminaires, des œuvres-frontières : la *Boule suspendue*, réalisée alors que Giacometti n'est pas encore membre du groupe, et qu'Yves Bonnefoy lit comme un « appel »⁶⁴⁴ dirigé vers ses membres, et l'*Objet invisible*, que le même Yves Bonnefoy considère avec raison comme un Janus⁶⁴⁵ tourné à la fois vers le passé surréaliste et vers un avenir hors du surréalisme. Entre ces deux œuvres marginales, une production pourtant abondante en ces quatre années ne suscite aucun écho contemporain. Le rapport à certains d'entre eux, comme René Char, ou, nous l'avons vu, Louis Aragon, ne connaîtra ses plus beaux développements que par-delà le surréalisme. Un relatif silence, donc, occulté par la force de la relation avec Breton et compensé par sa contribution à l'offensive collective des revues.

5) *Les Pieds dans le plat* de René Crevel : première illustration d'un ouvrage surréaliste

La *Boule suspendue* évoquée dans le *SASDLR* apparaissait comme le point de réfraction d'une aventure collective de la pensée, et aucun dialogue particulier ne s'était donc détaché de cette aventure collective avant la réalisation par Giacometti en 1933 d'une eau-forte pour le dernier livre de René Crevel paru de son vivant. À l'inverse de ce qui s'était passé avec Michel Leiris, c'est cette fois Giacometti qui est amené à faire un pas vers une œuvre de mots et à prendre l'initiative de ce premier dialogue surréaliste après le polylogue suscité par la *Boule suspendue*. René Crevel a évoqué, nous l'avons vu, cette sculpture avec un enthousiasme pleinement incarné et tout laisse supposer qu'il s'est de la même manière livré corps et biens aux autres machines à capter et agacer les pulsions inconscientes ourdies par Giacometti. Ces années où lui-même dans des œuvres telles que *Mon corps et moi* essayait de faire de son côté la lumière sur ces mêmes pulsions, s'efforçant d'accepter de plus en plus consciemment une homosexualité qui restait taboue au sein du groupe surréaliste et de la revendiquer comme l'un des aspects de cette libération du désir voulue en commun.

Dans *Les Pieds dans le plat*, Crevelne s'embarrasse plus de masques. Le projet de ce livre est déjà ancien, puisqu'au début de l'année 1932, il écrit à Marie-Laure de Noailles⁶⁴⁶ depuis Davos où il effectue l'un de ses nombreux séjours dans un sanatorium : « J'ai travaillé formidablement à une chose que sans doute personne ne voudra publier. Mais tant pis. Je

⁶⁴⁴ Yves Bonnefoy, *ibid.*, p. 196.

⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 226.

⁶⁴⁶ Selon Véronique Wiesinger, Crevel a pu rencontrer Giacometti dans le groupe surréaliste, mais également « chez les Noailles, dont Giacometti est un hôte fréquent entre 1930 et 1932 ». Elle pense que Crevel espérait « équilibrer l'économie de la publication par l'adjonction de gravures dans le tirage de tête, ce que la notoriété de Giacometti dans les cercles mondains en 1932-33 pouvait garantir » (p. 21). Elle note également l'importance de Crevel pour l'engagement politique de Giacometti qui cesse malgré tout engagement politique public avant le suicide de ce dernier en 1935. Voir René Crevel / Alberto Giacometti, *Mais si la mort n'était qu'un mot*, préface de Véronique Wiesinger, Paris, L'Échoppe, 2007, pp. 14-17.

l'ai lu à Giacometti que j'ai rencontré à Saint-Moritz »⁶⁴⁷. Giacometti aime déjà cette première version du roman et propose à Crevel d'en dessiner le frontispice. Crevel a publié en 1932 *Le Clavecin de Diderot*, il en a offert un exemplaire à Giacometti, qu'il surnomme « Pac », accompagnant sa dédicace « d'un petit portrait-charge de Giacometti en bouc en érection jouant du clavecin avec les dents »⁶⁴⁸.

Les événements de l'année 1932 les éloignent, nous l'avons vu, puisque Crevel choisit le soutien sans faille à Breton, mais cet éloignement est de courte durée et l'année 1933 voit la réalisation du projet en commun⁶⁴⁹. Léon-Pierre Quint vient en effet de reprendre la direction des anciennes éditions Kra, devenues les éditions du Sagittaire, et son jeune associé, Édouard Roditi, aime le texte qui lui évoque le marquis de Sade ou Pétrus Borel et veut s'assurer l'édition des textes ultérieurs de Crevel. Le livre sort fin avril 1933 avec le frontispice de Giacometti pour le tirage de tête⁶⁵⁰.

Dès cette première collaboration Giacometti démontre une aptitude qui ne se démentira pas à croiser une lecture pénétrante des textes qui lui sont proposés et la poursuite d'une méditation personnelle à travers un réseau d'images récurrentes. Cette eau-forte peut à la fois éclairer de manière précise le texte du roman et s'insérer dans les variations sur un même thème par lesquelles se décline pour l'artiste un retour sur la part ignorée de soi et sur les directions possibles de son art dont nous avons pu suivre la persistance dans l'œuvre de cette période. Véronique Wiesinger, dans sa préface à la réédition récente de *Mais si la mort n'était qu'un mot*, donne des indications précieuses sur l'élaboration de cette eau-forte, mais il paraît trop restrictif d'y voir un simple « portrait métaphorique de l'auteur se débattant avec sa maladie »⁶⁵¹. En effet Giacometti envisage l'art du frontispice comme

⁶⁴⁷ René Crevel, Lettre à Marie-Laure de Noailles, citée par François Buot, *René Crevel*, Paris, Grasset, 1991, p. 313.

⁶⁴⁸ Véronique Wiesinger, *ibid.*, p. 17 (la dédicace est reproduite p. 18).

⁶⁴⁹ Les lettres de Giacometti à Breton nous indiquent qu'il voit souvent Crevel en 1933-1934, en Suisse notamment : « Crevel me téléphone souvent » ; « j'étais chez Crevel la semaine passée. Il va assez bien et il a commencé un nouveau roman. Il en était au premières pages mais il doit devenir assez volumineux, beaucoup de personnages [...] » [BRT.c.839, 10 septembre 1934].

⁶⁵⁰ Voir François Buot, *ibid.*, p. 349 et Michel Carassou, *René Crevel*, Paris, Fayard, 1989, p. 226.

⁶⁵¹ Véronique Wiesinger, *ibid.*, pp. 19-20 : « Le livre étant très politique et polémique, peut-être Giacometti avait-il envisagé de l'illustrer de caricatures du type de celles qu'il exécute au début de 1932 pour le journal d'Aragon, *La lutte antireligieuse et prolétarienne*. Quelles qu'aient été ses propositions, Crevel renâcle et écrit à Nora Auric : « Pour Giacometti, j'avais trouvé, aussi, les idées magnifiques, mais pour moi, surréaliste, I play the game et le jouerai jusqu'au bout, serait-ce à mes dépens. Vous me direz que mes moyens d'expression ne sont pas les mêmes que ceux de Giacometti. « Les idées d'illustration de Crevel [qui figurent sur une enveloppe conservée à la bibliothèque Jacques Doucet et sont reproduites par Édouard Roditi dans la revue *Masques*, n°17, printemps 1983, p. 80.], caricatures classiques, sont d'une toute autre nature que l'illustration finalement retenue : un homme à la cage thoracique écorchée se débattant en apnée dans une nasse, face à un hippocampe immobile dont la respiration fait une ligne de bulles. L'hippocampe à tête de chien, au sourire féroce et à la queue en point d'interrogation dessiné par Crevel est à l'opposé de celui, réaliste et calme, de Giacometti – en contraste violent avec l'homme mince aux bras et jambes musclées dont apparaît le squelette de la colonne vertébrale à la cage thoracique. L'image est liée à plusieurs autres œuvres de Giacometti de 1932 : les éléments de la nasse-cage sont très proches de la construction du *Palais à quatre heures du matin* un dessin préparatoire [...] montre que l'artiste avait d'abord imaginé que les fines baguettes de cette cage seraient tenues par des nœuds. L'homme flottant est cloué à un disque reprenant le thème traité peu avant par Giacometti dans une sculpture, connue aujourd'hui seulement par des photographies, intitulée *Le petit désespéré*, ainsi que dans divers croquis. Il rappelle aussi un dessin de son atelier de 1932, où Giacometti dessinait deux œuvres ensuite détruites : un homme se débattant dans une nasse en forme de polyèdre, ainsi qu'un homme à la musculature fine se tordant au sol, version antérieure et masculine de la *Femme égorgée*. Dans l'illustration finale, Giacometti met face à face l'hippocampe [...] et l'auteur en homme à la cage thoracique décharnée, pour qui la haine absolue devient l'oxygène de celui qui n'a plus dans le thorax que des débris de poumons, selon les descriptions de Crevel dans le roman [Voir pp. 76 à 81, 92 et 237]. On peut

un art de la densité et du dépouillement. À la différence de ce qui se passe dans le livre illustré, un seul espace est laissé à l'artiste, mais cet espace est celui du seuil, il accueille le lecteur au nom et à la place de l'hôte, tout en proposant une amorce de lecture. Giacometti accepte d'emblée le double jeu d'une ouverture de soi à la faveur de la plongée dans l'autre et d'une ouverture de l'autre à soi. Il nous propose en effet l'énigmatique mise en contact d'un espace éminemment personnel, celui de la *cage-nasse* si représentative de son art⁶⁵², et d'une des images obsessionnelles du Crevel de cette époque, celle de l'*hippocampe*, qui est également le surnom donné à sa maladie⁶⁵³. Mais dans cette image elle-même apparaît inscrite la réversibilité du jeu des miroirs puisqu'elle fait signe en outre vers une plongée de l'œil de l'écrivain dans l'espace de la peinture si, du choix de Giacometti, il faut aller chercher l'origine dans un texte de Crevel sur Paul Klee, ainsi que le propose de manière très convaincante Dieter Koeplin⁶⁵⁴.

Nous reportant vers ce texte nous découvrons que Giacometti s'est d'abord ouvert à une question posée sous la forme d'un signe graphique jailli des profondeurs de l'inconscient :

Le plus brave des hommes oserait-il regarder, en plein dans les yeux, un hippocampe, point d'interrogation à tête de cheval, tout droit jailli des profondeurs à la surface du rêve ? Ce beau fils des mers, plus vertical dans son ascension qu'un lift dernier cri, ce Centaure dont la simple présence trouble au point que tout doit être remis en question, quel autre symboliserait mieux l'œuvre de Paul Klee ?⁶⁵⁵

La complexité de cette image où l'hippocampe devient un « lift » quintessencié, un avatar de l'ascenseur pris comme métaphore de l'art, nous semble faire signe dans deux directions dont la contradiction résume l'expérience de Giacometti surréaliste. L'hippocampe est d'abord l'emblème d'une plongée dans l'inconscient symbolisé pour Crevel par un monde aquatique omniprésent dans son œuvre de cette période. Il s'y déploie, selon Jean-Michel Devésá, une « écriture des profondeurs, écriture des pulsions »⁶⁵⁶. Giacometti s'ouvre ici exceptionnellement à une rêverie matérielle peu familière aux montagnards helvètes – le monde sous-marin ne réapparaît quasiment pas dans son œuvre. Il donne à voir par son dessin l'opposition entre les « scaphandriers d'Europe [...] aux doigts bien lourds », et les « plongeurs polynésiens » – doubles de l'hippocampe dans le texte – qui, échappant « au martyr des semelles de plomb [...] n'aiment à cueillir, dans leur promenade entre les flots, que les perles douces, rondes, à l'image des paupières de leur sommeil ingénu »⁶⁵⁷. À ces plongeurs polynésiens s'apparente pour Crevel l'art de Paul Klee, dont « le pinceau devenu aimant » – dans le double sens du terme – déroule pour nous, en « longs anneaux [...] le labyrinthe du rêve, soudain magnétisé ». Le peintre se fait alors le véhicule de tout

supposer que Giacometti eut accès au manuscrit original, dans lequel l'hippocampe, nom dont Crevel désigne sa maladie, célèbre à la fin la messe d'enterrement de l'auteur. C'est donc bien une illustration de Crevel se débattant avec sa maladie que compose Giacometti, un portrait métaphorique ».

⁶⁵² Jacques Dupin [TPA, p. 45] remarque dans la sculpture de cette époque une « obsession de la cage et du squelette ».

⁶⁵³ Voir Véronique Wiesinger, *idem*.

⁶⁵⁴ Dieter Koeplin, « Einige Kupferstich Alberto Giacomettis für Bücher seiner Surrealisten-Freunde », *Alberto Giacometti : Zeichnungen und Druckgraphick*, Tübingen, Kunsthalle, 1981 (catalogue de l'exposition).

⁶⁵⁵ René Crevel, « Paul Klee », *L'Esprit contre la raison et autres écrits surréalistes*, op. cit., p. 69.

⁶⁵⁶ Voir Jean-Michel Devésá, « Voix des profondeurs, écriture de l'image », *Europe* n°679-680, novembre-décembre 1985, pp. 46-47.

⁶⁵⁷ René Crevel, « Paul Klee », *ibid.*, pp. 70-71.

l'espoir placé par les surréalistes dans le pouvoir libérateur de l'art, sa force de rupture « orientale »⁶⁵⁸ face aux pesanteurs du rationalisme occidental, la brutale effraction du rêve dans le « peu de réalité » qu'il permet.

C'est en effet en des termes explicitement surréalistes que l'œuvre est lue : « Et voilà bien la plus intime et la plus exacte surréalité »⁶⁵⁹. Cette œuvre s'affirme, selon Crevel, « d'après le déluge »⁶⁶⁰, un déluge de l'inconscient venu compléter le travail de l'autre. Mais Giacometti fait résonner d'une façon bien personnelle cette phrase dirigée vers Paul Klee et que son dessin semble illustrer à la lettre : « Le peintre doué de poésie, dans la plus sèche géométrie saura trouver les échelles pour ses plongées »⁶⁶¹. Rien ne transparait en effet dans son eau-forte du fruit de ces plongées tel qu'il est évoqué par Crevel dans la suite de ce texte :

Il monte, descend, remonte, et, au plus haut palier, parce que la clef a été perdue de cette porte qui devait s'ouvrir à même le ciel, à même le vent, Paul Klee n'aura qu'à regarder dans le trou de la serrure pour découvrir, dans deux centimètres carrés béants, un monde d'étoiles que les hommes croyaient perdu⁶⁶².

Giacometti ne retient rien de l'ivresse des profondeurs à laquelle ce texte livre passage, il concentre son attention sur la tension qui oppose la baleine essoufflée – autre image d'un rationalisme aux semelles de plomb – à l'hippocampe. Dans l'onirisme suffoqué de son dessin, l'euphorie le cède à l'angoisse, et la présence de l'hippocampe, dépouillée de son nimbe d'allégresse, ne dit plus que ce *trouble* où « tout doit être remis en question »⁶⁶³. La satire sociale s'insinue dans le texte avec la figure de la baleine qui oppose à la tentation des grandes plongées le besoin bourgeois de se raccrocher à une vision étriquée de la réalité :

Or, comparé à ce fatal et solitaire petit pégase, combien moins redoutables nous apparaissent les mastodontes pesamment affirmés. C'est que toujours il y a eu, et toujours il y aura, une quelconque Réalité pour servir de bergère au monstrueux troupeau. Paissent en paix les baleines parmi les plus glacées des steppes liquides. Si j'en crois mes souvenirs du temps d'histoire naturelle, ces bonnes grosses mères, aussi peu fortes pour plonger que les dondons des plages petites bourgeoises, parce qu'elles n'ont point (telles ces dites dondons) l'hiver venu, la ressource des magasins où chiffonner rubans, soies et galons, crachent de grands jets qui métamorphosent l'eau en panaches jumeaux des plumes, d'un si bel effet sur les galurins régionalistes, au fin fond du fin fond des provinces, car, Dieu merci, les sous-préfètes, les notaires, les colonelles n'ont point toutes, malgré le siècle, perdu le sens de la majesté⁶⁶⁴.

Giacometti nous livre une image inquiétante de la « dondon » de Crevel, dépouillée du ton sarcastique dont l'enrobait la prose « à sauts et à gambade » de son ami, mais aussi

⁶⁵⁸ Le texte de Crevel est imprégné de l'*Introduction au discours sur le peu de réalité* – André Breton, OC II, p. 280 – que vient clore cette invocation : « Orient, Orient vainqueur, toi qui n'a qu'une valeur de symbole, dispose de moi, Orient de colère et de perles ».

⁶⁵⁹ René Crevel, *ibid.*, p. 71.

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 76.

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 75.

⁶⁶² *Idem.*

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 69.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 69-70.

de toutes autres graisses, dépouillée jusqu'au squelette. Ce tropisme du squelette peut trouver son origine lui aussi dans un texte qui rappelle les baleines « mégalomanes » à leur cousinage avec ces « monstres préhistoriques » qui n'ont « laissé sur notre globe que le souvenir de leur squelette » et avec le diplodocus dont on peut venir « chatouiller les os » au Muséum⁶⁶⁵. Toujours est-il que le frontispice des *Pieds dans le plat* ne conserve qu'un rapport ambigu à l'excursion sous-marine que promettait l'art surréaliste dans le texte sur Paul Klee : un rapport de suffocation. Difficile de ne pas voir un lien entre la cage de l'illustration et la tuberculose que Crevel va soigner en Suisse, lui dont « la cage thoracique est l'enjeu du combat qu'il mène pour sa propre survie »⁶⁶⁶.

Quant à l'hippocampe, il se fait scrutateur d'une claustrophobie, témoin vaguement sadique du supplice d'un noyé qui aurait troqué sa pierre au cou pour le disque de mélasse dans lequel se trouvent englués ses pieds. Rien du « fin nageur qui se pâme dans l'onde » et « sillonne gaiement l'immensité profonde » de Baudelaire, mais une prison sous-marine paradoxalement très terrestre puisqu'elle vous retient *par les pieds*. Nous retrouvons ici les hantises de Giacometti : hantise sexuelle dans la verticalité phallique de l'hippocampe opposée à la féminité mortifère du disque dans lequel se trouvent pris les pieds de la figure décharnée, d'apparence masculine mais, comme le souligne Dieter Koeplin, « asexuée »⁶⁶⁷ ; hantise du regard aussi. Cette hantise du regard dont Yves Bonnefoy souligne le caractère déterminant dans le rapport de Giacometti à la création⁶⁶⁸ se détache comme le foyer de cette « question » dont l'hippocampe, « point d'interrogation à tête de cheval » apparaît porteur dans le texte de Crevel. Si ce « fatal petit pégase » questionne, c'est en effet par ce regard perçant tourné à la fois, si nous suivons l'alignement de son corps, vers la figure encagée, et, si nous suivons l'orientation réelle de cet œil en accord avec la morphologie chevaline, fût-elle sous-marine, vers le lecteur. Or la figure ne peut répondre à cette injonction scrutatrice, son crâne dépourvu de globes oculaires se détourne de la face qui le questionne pour dresser vers le ciel des orbites vides, aussi étouffée peut-être par cette ablation de la vue que par l'absence d'air dans sa geôle. L'inconscient n'est un espace de natation sereine que pour le tranquille petit cheval des eaux, la figure humaine ne laisse paraître quant à elle qu'un spasme liquide où le regard suffoque.

C'est que l'atmosphère a changé depuis le texte sur Paul Klee et que le roman dont l'image de Giacometti marque le seuil se déroule sur fond d'accession de Hitler au pouvoir. La baleine s'y est muée en Augusta, « incarnation la plus parfaite et la plus typique de la culture européenne »⁶⁶⁹ ou encore en Esperanza, l'autre mère castratrice ouvertement autobiographique dans ce pamphlet qui mêle la dénonciation du borborygme où s'enfoncent la vieille Europe à celle de la morale bourgeoise. Dans *Les Pieds dans le plat*, qui reprend presque mot pour mot certaines phrases du texte sur Klee, l'hippocampe qui au cœur de la brume apparaît à l'archiduchesse Augusta prend un tour méphistophélique :

Augusta poussa un grand cri : « Le feu de l'enfer ! » et, l'incendie dont elle se sentait la proie n'allait pas être éteint par la neige noire qui pourtant s'était mise à tomber fort épaisse. L'univers était un immense catafalque sur lequel l'hippocampe, le plus haut dignitaire de la nouvelle apocalypse, célébrait

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 72.

⁶⁶⁶ Voir Véronique Wiesinger, *ibid.*, p. 17.

⁶⁶⁷ Dieter Koeplin, *idem*.

⁶⁶⁸ Voir Yves Bonnefoy, RR.

⁶⁶⁹ René Crevel, *Les Pieds dans le plat*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1974, p. 93.

l'office avec, pour enfants de chœur, des écureuils à mains de singe dont les rituels costumes à traînes de fourrure ne dispensaient point les visages d'une angoissante ressemblance avec les rats, car étaient venus les temps à la gloire des rongeurs. Pape noir des points d'interrogation, l'hippocampe faisait la quête et Augusta lui donnait tout ce qu'elle avait et se donnait elle-même pour un plancher digne de l'enfer qu'elle ne pouvait plus tolérer simplement pavé de bonnes intentions... »⁶⁷⁰

L'hippocampe est celui qui libère la sauvagerie des eaux, et dépeint à Augusta ce nouvel océan, le Belliqueux, dont elle pourrait être la « souveraine », la « baleine »⁶⁷¹. Car l'océan cède trop aisément aux caprices « des aquariums décoratifs », et si « la plaine liquide se laisse encager, il ne saurait plus être question que de Pacifique ». Une « plaine liquide encagée », voilà ce que nous présente le dessin de Giacometti, et face à quoi se dresse son ironique « pape noir des points d'interrogations ».

Mais quel sens revêt alors cette figure humaine asexuée, cette figure dont le regard s'étouffe ? Peut-être faut-il regarder vers cet avatar de l'hippocampe apparu un peu plus loin dans le roman, alors que chez Augusta revenue dans les rues de Budapest « possédée » par son « affreuse vision »⁶⁷², un professeur allemand préparant une thèse intitulée « *De la psychologie tzigane et des réactions diverses qu'entraîne le passage des nomades parmi les peuples stables* » a diagnostiqué une « tziganophobie qu'on avait tout lieu de redouter chronique »⁶⁷³. C'est juste après avoir brisé la « tête en ivoire sculpté » qui terminait son ombrelle sur le crâne d'un tzigane trop ému par la noyée qu'il venait de repêcher qu'Augusta, au cœur d'une épaisse forêt, voit ses sentiments maternels éveillés par « un petit garçon de cinq ou six ans qui dansait nu au milieu d'une clairière »

Bien que « l'hippocampe de son hallucination » soit « inférieur en diablerie à n'importe quel fils de la race maudite qui impose à une saine et toute neuve nation ses souilleurs de jolies noyées », et nonobstant les différences essentielles qui existeraient toujours « entre une archiduchesse, incarnation la plus typique et la plus parfaite de la culture européenne et le descendant, même rentré dans l'ordre, des voleurs de chevaux », elle se met en tête d'éduquer l'enfant tzigane, de « métamorphoser en petit monsieur ce jeune plantigrade »⁶⁷⁴. Réfractaire aux velléités civilisatrices de la bienfaitrice qui voulait en faire un « artiste », lui apprendre la tapisserie, son protégé la déçut tant que, rattrapée par sa tziganophobie, elle finit par l'envoyer à l'usine, fabriquer des chaussures Bata⁶⁷⁵ : « 'Ah, ah, petit tigre-requin, tu ne peux supporter la moindre pantoufle, on va te faire fabriquer des godillots »⁶⁷⁶. Mais ces repréailles ont une issue tragique puisque le « bébé tralala » s'enfuit de chez Bata, pour venir lui dérober les reliques de feu le général Stephanic :

Incapable de supporter l'idée de ces reliques polluées par l'un de cette race maudite, Augusta promet une récompense décisive à qui lui ramènerait, en

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 81.

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 79.

⁶⁷² *Ibid.*, p. 81.

⁶⁷³ *Ibid.*, p. 82.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 93.

⁶⁷⁵ « Bottons-nous Tchécoslovaquie ».

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 95.

quelque état qu'ils fussent, l'auteur et les objets du larcin. Mais encore fallut-il trois jours pour les retrouver au fond de la rivière. Le bébé tralala, déjà presque décomposé, pieds nus comme pour narguer dans la mort sa bienfaitrice dans la vie, était revêtu de l'uniforme-souvenir où l'on aurait pu en mettre au moins quatre de sa taille. À cette nouvelle et malgré tant d'atroces détails, Augusta ne pût s'empêcher de pousser un cri de victoire : 'J'ai noyé le diable, j'ai noyé le diable, j'ai noyé le diable', répétait-elle sur un rythme à la fois lyrique et épique⁶⁷⁷.

La suite du roman fait intervenir un dernier avatar de l'hippocampe, surnommé Rub dub dub, qui subit quant à lui sa déchéance jusqu'au bout, et les tortures d'une mère – Espéranza – qui veut « métamorphoser un poulain indompté en bon petit cheval, et pourquoi pas cheval de fiacre »⁶⁷⁸. L'« enfant séduisant » qu'il était devient ainsi Rub dub dub, puis un « gringalet »⁶⁷⁹ à l'anatomie misérable qu'elle va faire circonscire pour lui faire passer le goût des pratiques masturbatoires. Au restaurant, il règle ses comptes œdipiens avec les yeux d'un symbolique merlan frit :

Ces boules pas même teintées, ces pilules d'insensibilité qu'il a, sans oser les croquer, avalées, elles étaient deux gouttes durcies de ce sperme dont il se trouve être né, par l'entremise d'Espéranza. Quant à lui, l'avorton que son rêve situe très haut dans la hiérarchie d'une visqueuse humanité aux prunelles de feutre nacré, sans doute n'a-t-il révisé ainsi le mythe d'Œdipe que pour une adaptation marine. Mais puisque, au lieu de tuer le père, il s'est contenté de lui manger les yeux, il ne va pas se crever les siens. L'ordre des meurtres et des meurtrissures a été interverti. Il lui faut donc se tuer, pauvre Œdipe à Colonne. Mais nul sommeil ne saurait permettre à Colonne d'être le nom d'une ville. Dans le désert, l'homme va mourir de son rêve aveugle. Il s'est déjà vidé de tous ses os. Il en était sa potence, l'organe de son désir, cette potence, à quoi piètre baudruche fanée, il doit se pendre. Il ressuscite au matin flottant sur les eaux plombées de la mémoire qui, aux reflets des temps révolus mêlent le visage du présent, le visage de celui qui regarde le présent⁶⁸⁰. Va-t-il supporter, toute une vie, ce louche miroir ? Il se tire un coup de revolver dans la poitrine. Bien entendu, il se rate. On le transporte à l'hôpital⁶⁸¹.

Le gringalet passe sa convalescence en Suisse, où Crevel soigne sa tuberculose lorsqu'il lit son roman à Giacometti, et se découvre « la même envie de quitter son lit de sanatorium qu'un poisson celui de sa rivière. Et de s'attendrir soudain au souvenir de l'enfant séduisant, c'est-à-dire indompté, qu'il fut, avant de se voir métamorphosé en Rub dub dub pour finir par n'être plus qu'un gringalet bon à rien qu'à se torturer »⁶⁸².

Il semble que ce soit dans l'image de cet Œdipe à Colonne, aux yeux mangés, en train de mourir de son « rêve aveugle », qu'il faille chercher l'origine de la figure proposée

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 98.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 131.

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 138.

⁶⁸⁰ *C'est nous qui soulignons.*

⁶⁸¹ *Ibid.* pp. 142-143.

⁶⁸² *Ibid.*, p. 144.

par Giacometti pour son frontispice, comme face à lui l'hippocampe semble représenter « le visage de celui qui regarde le présent ». Il s'agit là encore d'une image saturnienne, d'un précipité de mélancolie où s'insinue le souvenir d'un âge d'or. L'âge d'or, « pour nous l'enfance, je crois », écrit Giacometti à Breton au cours de l'été 1933. L'hippocampe en est le rappel, « enfant séduisant », va-nu-pieds, celui que n'a pas encore bâti une civilisation croupissante, peut-être est-ce même précisément pour cela que « l'hippocampe » est encore le nom donné par Crevel à sa maladie. Crevel et Giacometti semblent donc s'être retrouvés dans cette nostalgie commune d'une vie immédiate, scaphandrière, dans le vol en éclats des aquariums. La nécessité de l'action politique pour mettre fin à ces conditions de vie débilitantes – à ce festin paneuropéen dont la plus glorieuse représentante, Augusta, ne tarde pas à se convertir au national-socialisme⁶⁸³ – semble également les avoir rapprochés à cette époque, et Giacometti ne dut pas avoir beaucoup à reprendre au violent pamphlet qui clôt le roman. Crevel attend de l'artiste aussi qu'il sache mettre « les pieds dans le plat » et réponde à la sourde rumeur qu'il entend monter en Europe. Même s'il ne sait pas encore comment procéder et récusera la voie directement politique, il va devancer le dernier message aux peintres lancé par son ami dans *Commune* le 9 mai 1935, peu avant son suicide :

... Et certes la volonté de l'inédit pour l'inédit, l'escroquerie du scandale formel, une rage d'originalité à tout prix, sans fondement réel, soit idéologique, soit affectif, aboutissent aux pires calembredaines. Il y a surenchère et non point trouvaille... Il importe de savoir aller à rebours, à condition que cet « à rebours » ne devienne jamais « à reculons » [...]⁶⁸⁴.

Ce roman déroutant de Crevel, au style alambiqué, à l'humour féroce et grinçant, dont la fiction ubuesque finit par se déverser dans un long brûlot, Giacometti n'a pas voulu l'illustrer. Il a cherché dans leurs deux nuits la faille commune où prît corps cette image scintillante, capable de rayonner dans plusieurs directions. Cette image ne se trouve nulle part dans *Les Pieds dans le plat*. En effet dans ce frontispice l'hippocampe n'interroge pas Augusta, comme dans l'épisode que nous avons cité, mais Rub dub dub à Colonne, le cheval dompté, engagé. Giacometti a mis en contact deux éléments qui dans le roman apparaissaient disjoints pour que de leur rencontre se fît jour l'écartèlement intérieur d'où Crevel écrit. Mais c'est par un même geste sa propre impression d'être « éparpillé », ou « sectionné »⁶⁸⁵, selon ses propres termes dans la lettre à Breton du 8 août 1933, qu'il parvient à exprimer. Si l'hippocampe représente comme nous le supposons « le visage de celui qui regarde le présent », il porte en lui le vertige de cette « abolition sans espoir de toutes les choses »⁶⁸⁶ violemment ressenti par Giacometti à l'époque. Il y a là comme une crampe de présent que l'hippocampe aggrave par sa tranquille question. Il n'est alors pas interdit de voir en lui la préfiguration d'un autre émissaire des profondeurs, ce point d'interrogation dans l'œuvre de Giacometti : *L'Objet invisible* de 1934.

Alberto Giacometti reviendra vers Crevel en 1956 lorsque Louis Broder – qui publie la même année *Un poème dans chaque livre* de son ami Éluard, avec également une illustration de Giacometti – propose de publier 3 poèmes suivi [sic] de *Mais si la mort n'était qu'un mot*, avec une préface de René Char. Giacometti réalise pour ce projet des eaux-fortes originales, mais le projet n'aboutit pas et l'ensemble vient seulement d'être publié

⁶⁸³ Voir *ibid.*, p. 286.

⁶⁸⁴ René Crevel, « Discours aux peintres », *Commune*, n°22, juin 1935.

⁶⁸⁵ Alberto Giacometti, lettre à André Breton du 8 août 1933, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, BRT.c.832.

⁶⁸⁶ *Idem.*

aux éditions L'Échoppe. Les trois poèmes sont repris par Louis Broder en ouverture de l'album *Feuilles éparses*, en 1965, pour le trentième anniversaire du suicide de Crevel. Giacometti en grave le frontispice, preuve de sa fidélité en amitié⁶⁸⁷. Pour *Feuilles éparses*, Giacometti dessine « au centre de l'image un arbre étendant ses branches dénudées dans un environnement urbain ». Cet arbre est « un écho probable à 'l'arbre à méditation', titre du journal tenu par Crevel au sanatorium, repris et remanié pour devenir *Les Pieds dans le plat*. L'arbre à méditation y est son porte-voix, et Crevel le dessina parmi les personnages du livre. C'est lui dont l'hippocampe célèbre les funérailles à la fin du manuscrit »⁶⁸⁸.

Chapitre VII Équation de l'objet trouvé : Breton et Giacometti

Introduction

L'année 1933 représente pour Giacometti un tournant, et les fils distendus de la question de l'objet se resserrent. Yves Bonnefoy note le retour de la fascination du crâne, à travers deux œuvres, *Tête cubiste*⁶⁸⁹ et *Le Cube*, qui se tiennent « à la jonction du Giacometti surréaliste et de celui qui bientôt va se mettre en marche dans l'inconnu et la solitude vers le lieu de sa vérité »⁶⁹⁰. Il note aussi le doute qui, dans la désinvolture du *Mannequin*⁶⁹¹, s'exprime quant à l'activité surréaliste. Ce doute, on le retrouve « amplifié, approfondi », dans la *Table surréaliste*⁶⁹², elle ausside 1933, où le « malaise » gagne. Le « credo surréaliste » y fait l'objet d'une « dérision dont [...] Giacometti ne s'excepte pas »⁶⁹³. Giacometti semble ne plus croire « qu'il y ait sens pour lui à concevoir des 'objets'. Le rêve, a-t-il découvert, ne vaut que pour autant que l'on se lève d'entre ses ombres pour affronter le 'peu de réalité' »⁶⁹⁴. Ce moment s'avère pourtant crucial pour notre étude, puisqu'il aboutit à la « grande œuvre de 1934 »⁶⁹⁵, *L'Objet invisible*, dont le même Yves Bonnefoy remarque le « grand intérêt, du point de vue de la relation de la poésie et des arts »⁶⁹⁶.

Car l'année 1933 marque malgré tout un net regain d'activité de Giacometti au sein du groupe surréaliste après la crise de 1932. Il s'investit dans les recherches en commun et devient plus proche de Breton qu'il ne l'a jamais été. Giacometti exécute alors de lui

⁶⁸⁷ René Crevel, *Feuilles éparses*, Paris, Louis Broder, 1965.

⁶⁸⁸ Véronique Wiesinger, *ibid.*, p. 30.

⁶⁸⁹ Voir Yves Bonnefoy, BO, pp. 212-215, ill. 192-196.

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 212.

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 219, ill. 201.

⁶⁹² *Ibid.*, p. 221, ill. 203.

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 220.

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 224.

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 226.

⁶⁹⁶ *Idem*

un portrait dont il lui fait don⁶⁹⁷. Breton semble ne pas s'être offusqué de cette œuvre qui le prenait pour « sujet extérieur ». Cette année où sont publiés le livre avec Crevel et la plaquette pour Violette Nozière que nous avons évoqués voit aussi paraître les derniers numéros du *SASDLR* et les premiers numéros de la revue *Minotaure* dont Albert Skira, personnage appelé à compter pour Giacometti, a proposé la direction à Breton. Une exposition surréaliste se tient aussi en juin à la galerie Pierre Colle et laisse pour la première fois une place importante aux objets. C'est à la fin de ce même mois que meurt Giovanni Giacometti. En décembre paraît l'Enquête sur la rencontre, dans le numéro double 3-4 de *Minotaure* qui marque la « réussite »⁶⁹⁸ des surréalistes dans cette revue. C'est au mois de mai de l'année suivante que s'ouvre au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles l'importante exposition *Minotaure* organisée par Mesens et Nougé, qui durera jusqu'au 3 juin. Le 1^{er} juin Breton prononce sur place la conférence *Qu'est-ce que le surréalisme ?* Il a rencontré trois jours plus tôt Jacqueline Lamba, l'ondine de *L'Amour fou*, et cette rencontre éclaire l'écriture du texte qu'il donne à la fin du mois pour le numéro de la revue belge *Documents* 34, intitulé « Intervention surréaliste ». Ce texte est le plus important qu'un surréaliste ait consacré à une œuvre d'Alberto Giacometti.

1) La correspondance entre Giacometti et Breton au cours de l'été 1933 : un inconnu face auquel « le premier mot est à trouver »

C'est à partir des lettres que Giacometti écrit à Breton depuis les Grisons au cours de l'été 1933, dans les mois qu'il passe en Suisse après le décès de son père, que nous aimerions venir vers ce texte. Breton vient d'être exclu de l'A.É.A.R, et leurs difficultés respectives, leur solitude aussi, rapprochent les deux hommes. Nous prenons le temps de revenir sur ces lettres car on a trop souvent réduit le rapport entre eux à l'oukase finale de Breton et vu dans *Équation de l'objet trouvé* le reflet de l'incompréhension par Breton de ce qui se passait réellement dans l'art de Giacometti, de ce tournant dans son œuvre. Or ce tournant, Breton en a été le plus proche témoin, et le confident, ces lettres nous le montrent. Il en a même peut-être été, nous verrons ce qui nous le donne à penser, un acteur involontaire. Ces lettres témoignent surtout de la plus vive amitié, dans ces montagnes à la fois source et pure perte où le retrait de son père laisse Giacometti entièrement démuné. Dans celle du 3 juillet en apparaissent les *leitmotive* : témoignage d'affection, hâte des retrouvailles et partage des inquiétudes de son ami.

Mon très cher ami, J'espère que tu aura reçu ma lettre de mercredi dernier – Je suis à peu près remi de ma maladie, pas encore de ma fatigue et lundi je vais rentrer à Paris. Je pense très souvent à toi, je suis impatient de te revoir et j'espère tant que les choses s'arrangent bien pour toi. C'est tout ce que je peux écrire, il y a eu trop de choses ces dernières semaines et il m'est impossible d'arrêter ma pensée sur quoi que ça soit. Très affectueusement Ton ami Alberto Giacometti Mes salutations à Eluard et Péret⁶⁹⁹.

La lettre suivante nous montre l'attachement de Giacometti à sa vie parisienne, aux rituels du groupe, aux instants précieux de ce rapport privilégié entre lui et Breton dont l'épisode du marché aux puces dévoilera une autre facette :

⁶⁹⁷ Voir la chronologie de Marguerite Bonnet, in André Breton, OC II, p. XXXIX.

⁶⁹⁸ Paul Éluard, *Lettres à Gala*, op. cit., p. 220-224.

⁶⁹⁹ **Alberto Giacometti, lettre à André Breton du 3 juillet 1933, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, BRT.c.830.**

[...] J'ai pensé beaucoup beaucoup à toi et jamais il ne m'était plus difficile de quitter Paris. Tous les jours j'aurais voulu passer chez toi, rester un moment Rue Fontaine ou aller dîner ensemble quelque part. Comment va tu : il y a peut être beaucoup de choses qui sont arrivé depuis mon départ, je serais très content si tu m'écris bientôt [...]⁷⁰⁰.

Ces habitudes communes imprègnent jusqu'aux rêves de Giacometti : « Je voudrai tant savoir quelque chose de toi, je suis content si tu m'envois même une carte postale. – Cette nuit j'ai revé d'être au café de la Place Blanche ; nous étions plusieurs, il y avait un nappe blanche sur la table, mais je ne me rappelle plus les détails du rêve »⁷⁰¹.

Les traces du conflit de 1932 deviennent imperceptibles, sans pour autant s'effacer complètement, puisqu'au moment de la crise ultime, elles sont encore assez présentes pour que Giacometti tienne à préciser : « Ma position d'aujourd'hui envers toi est absolument autre qu'au moment de Misère de la Poésie »⁷⁰². Le sculpteur reste durant cette période conscient du caractère ombrageux de son ami et il est assez drôle de le voir renoncer à envoyer une lettre trop mal écrite pour ne pas heurter la susceptibilité de Breton, puis finalement la mettre dans l'enveloppe avec la suivante, de peur que cette lâcheté – mais, se hâte-t-il de préciser, il a raison – ne l'irrite davantage⁷⁰³. La dernière des lettres conservées à la bibliothèque Jacques Doucet, qui concerne l'éventuelle participation de Giacometti à l'exposition surréaliste de 1947, revient *a posteriori* sur cet aspect de leurs relations. Giacometti, qui s'estime victime de pressions, écrit : « vous avez insistez [...], et tu as continuais avec un ton plus autoritaire encore hier au téléphone. Je déteste ces méthodes dont je n'ai plus l'habitude »⁷⁰⁴. L'emploi de « plus » nous en dit assez. Mais l'essentiel reste la fascination mutuelle des deux hommes à cette époque et leur besoin l'un de l'autre. La présence de Giacometti au sein du groupe a pris une importance nouvelle après le départ d'Aragon, il devient « l'un des plus proches collaborateurs »⁷⁰⁵ de Breton⁷⁰⁶. Giacometti n'a pourtant rien d'un chien couchant et n'hésite pas, l'« affaire Aragon » n'en est pas le seul exemple, à tenir tête à Breton⁷⁰⁷. Mais il est un des artistes que Breton admire sincèrement, celui dont « la sensibilité est à [ses] yeux sans égale »⁷⁰⁸.

⁷⁰⁰ **Alberto Giacometti, lettre à André Breton, juillet 1933, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, BRT.c.831.**

⁷⁰¹ Alberto Giacometti, lettre à André Breton du 11 août 1933, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, BRT.c.833.

⁷⁰² Alberto Giacometti, lettre à André Breton du 19 février 1935, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, BRT.c.843.

⁷⁰³ « Mon cher Andre je viens de t'écrire une lettre de 2 pages [rajout : « elle est dans l'enveloppe »] ma si misérable que je ne peux pas l'envoyer [rajout : « [illisible] je ne vais pas bien »] pourtant c'est de la lâcheté de ne pas le faire mais dans ce cas je le suis et puis celle-ci ne promet pas bien mieux [...] mais je pense que le fait d'écrire une lettre et de ne pas l'envoyer par peur de se compromettre va te facher [rajout : « naturellement tu as raison »] et alors je prefere la mettre dans l'enveloppe avec celle-ci [...] ». Lettre d'Alberto Giacometti à André Breton du 8 août 1933, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, BRT.c.832.

⁷⁰⁴ Alberto Giacometti, lettre à André Breton, 1947, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, BRT.c.844.

⁷⁰⁵ Mark Polizzotti, *ibid.*, p. 431.

⁷⁰⁶ Breton est alors critique envers les jeunes recrues : « Les jeunes gens apprentis en dadaïsme ou en surréalisme sont très fatigants. Faudra-t-il se mettre à corriger les devoirs de vacances ? » Lettre d'André Breton à Tristan Tzara, 19 juillet 1932, citée par Mark Polizzotti, *idem*.

⁷⁰⁷ Voir James Lord, *ibid.*, p. 121.

⁷⁰⁸ André Breton, « Équation de l'objet trouvé », *Documents 34*. Voir variantes de *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 1713.

Les lettres écrites de Stampa, reflets sûrement du degré d'intimité de leurs conversations parisiennes, nous montrent que Breton n'ignore rien de l'état de son ami durant cette période, de ses difficultés sur tous les plans, puisque Giacometti lui en fournit une description presque clinique, comme il s'ouvre à lui des replis fantasmatiques de sa vie onirique :

À peine arrivé à Zürich samedi soir (on veut faire ici et dans une autre ville une exposition de mon père) j'étais obligé de courir à droite et à gauche, de voir des gents, faire des petits voyages, visiter des salles d'expositions, leurs directeurs et je n'ai pas encore fini. Moi j'étais toujours absent, je me suis quitté quelque part samedi matin quelque part dans l'Aube [barré : « le travail était »] je traversai des champs de blée coupé dans une carrosse trainée par deux énormes chevaux noirs qui galoppaient incroyablement les collines et le blée c'était comme des seins et des ventres, je croyais être au crépuscule et puis je me suis endormi. Je me suis réveillé à moitié arrivant ici, comme une larve et je n'ai plus trouvé l'attache avec le matin et les jours précédent, je vais me retrouver j'espère ce soir en arrivant chez moi⁷⁰⁹.

Au réveil était-il midi, après cette fuite vertigineuse dans l'aube d'été ? Il n'est pas anodin que sur ces lignes peuplées de références communes plane l'ombre de celui qui contraria ses dons par un silence obstiné, aux sources d'un « départ dans l'affection et le bruit neuf »⁷¹⁰. Ces lignes schizophrènes, où le moi est à la fois sujet et objet, disent une mort : mort à soi, sentiment de coupure avec son propre passé. Mais elles traduisent aussi, par l'image de la « larve », l'impression d'une sourde gestation, désignent un horizon de renaissance où « se retrouver ». Cette lettre écrite au réveil⁷¹¹ par Giacometti, dans ce temps de latence entre le sommeil et la veille est la marque d'une grande confiance et d'une grande impatience⁷¹². Elle est écrite « de la manière la plus détestable », et Breton ne doit pas y voir « une lettre mais comme l'intention d'une lettre, la feuille de papier comme un signe matériel de la plus grande amitié »⁷¹³.

La suivante de ces lettres saturniennes confirme le pressentiment d'une possible ouverture dessinée par cette crise. Giacometti renonce à chercher l'« attache », mais s'abandonne avec curiosité à sa dislocation :

Voilà l'état dans lequel je suis pas mieux qu'il y a 8 jours, encore complètement éparpillier ou plutôt – car je n'aime pas ce mot – sectionné je ne sais pas ou les différentes parties se trouvent ici il ne reste qu'un viole presque [...] mais maintenant que je n'ai plus (beaucoup à faire) je vais partir à leur recherche, mais je vais peut-être pas les ramener, au contraire, je les laisserai s'en aller, seulement de loin je tacherai de les suivre un peu, elles ne sont probablement pas aussi loins que je crois et peut-être simplement dissoutes, c'est encore un joli illusions ! [...] ⁷¹⁴.

⁷⁰⁹ Alberto Giacometti, lettre à André Breton, juillet 1933, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, BRT.c.831.

⁷¹⁰ Arthur Rimbaud, « Départ », *Illuminations*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 129.

⁷¹¹ « Je viens de me lever je ne vois pas encore où je suis [...] ».

⁷¹² « [...] il m'était impossible d'attendre plus longtemps [...] ».

⁷¹³ *Idem*

⁷¹⁴ Alberto Giacometti, lettre à André Breton du 8 août 1933, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, BRT.c.832.

Voilà donc toute l'ambiguïté pour Breton d'une situation qui place l'ami aux premières loges d'un bouleversement qui n'épargnera pas le chef de file des surréalistes, jusqu'à ce que l'opposition entre les deux devienne pour lui intenable. Mais il ne s'en apercevra que peu à peu, et Giacometti reste un membre toujours enthousiaste du groupe qui demande régulièrement des nouvelles de ses activités et désire continuer à y prendre part⁷¹⁵.

Cette ambiguïté se ramasse dans *L'Objet invisible*, sculpture que Breton voit naître une première fois, avant de la voir émerger matériellement, dans ces premiers indices d'une joie destructrice de Giacometti, d'une ivresse du dépouillement appelées à devenir caractéristiques de son mode de création :

Tout ça pour me sentir un peu avec toi malgré mon état bien sous 0. mais qui me laisse pour le moment indifférent, presque de bonne humeur, très relativement, comme de grandes vacances mais avec une belle brisure tout de même et un vide ou beaucoup de choses sont tombé, mon amie aussi⁷¹⁶.

Ce désastre où sombrent le père, une relation amoureuse⁷¹⁷ – l'été 1933 est aussi celui où se marie à Maloja sa cousine Bianca, dont Giacometti fut extrêmement amoureux et à laquelle il relie ses premières difficultés en sculpture⁷¹⁸ – et peut-être une certaine image de soi se consomme de manière symptomatique dans une faillite de tous les moyens d'expression. C'est alors pour nous un moment crucial de voir le poète qui a ouvert les vannes pour un déferlement torrentiel et « salubre » de l'inconscient en vue de nettoyer l'écurie poétique recevoir les confidences d'un rocher. Car la question que pose Giacometti au surréalisme est celle d'une confiance à placer dans le langage et voici l'avènement des brisants. Un écueil obstiné oppose soudain sa résistance muette au vertige transparent.

C'est au niveau du geste le plus matériel que se manifestent d'abord les difficultés. L'acte de tracer des lettres sur un papier prend une importance démesurée : « tout ça mêlé de grandes difficultés d'écrire les lettres (a e w o) et les mots qui se mettent de travers comme des bâtons, j'écris comme si je travaillerais la terre avec une pioche »⁷¹⁹. Ce désarroi, accentué par le « sens d'infériorité » que lui procure l'idée d'écrire à un poète qui manie ces mêmes mots avec une si désespérante aisance lui donne l'impression d'un « inconnu complet où le premier mot est à trouver » :

Depuis que je n'ai plus des occupations imposées par les circonstances depuis mercredi, je me retrouve, moi, ici, seul, complètement désorienté dans un vide ou toutes les choses m'échappent (mes projets de travail faits à Paris ont perdus toute consistences). J'en suis à la recherche d'une planche⁷²⁰ ***pour juste me tenir debout. Tant de choses qui à Paris avaient un certain air de réalité manquent ici,***

⁷¹⁵ « Ce soir j'ai reçu l'inquête pour Minautore, en lisant les questions se formulait la réponse ! » [Lettre à André Breton du 23 août 1933, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, BRT.c.834] ; « Je suis content que ton article sur l'automatisme commence à se former et que la revue se présente bien. [« Qui » ?] a fait quelque chose sur la poésie ? Sais-tu si Brassai avait fait les photographies chez moi ? [dans la marge : « peux-tu lui demander ? »] Je n'ai plus eu aucune nouvelle, Tériade pourrait peut-être me l'écrire » [Lettre à André Breton du 19 septembre 1933, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, BRT.c.835].

⁷¹⁶ **Alberto Giacometti, lettre à André Breton du 8 août 1933, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, BRT.c.832.**

⁷¹⁷ Vraisemblablement Denise, l'inspiratrice du *Palais à quatre heures du matin*, dont nous savons peu de choses, mais dont l'ombre plane sur toute cette période. Voir James Lord, *ibid.*, pp. 127, 133, 137.

⁷¹⁸ Voir « Lettre à Pierre Matisse », *op. cit.*, p. 38 et James Lord, *ibid.*, p. 55 et suivantes.

⁷¹⁹ *Idem.*

⁷²⁰ ***Cette planche qui soutient les genoux de L'Objet invisible.***

mais je ne le regrette pas, au moins pour le moment il me semble être au milieu d'un inconnu complet ou le premier mot est à trouver. Et puis l'air ici est très dissolvant, avant tout pendant le jour, un vent léger souffle de tous les côtés et semble traverser la tête ; on se sent un crâne avec des grandes fenêtrés aux rideaux très fins par où passent les courants d'air et la lumière du soleil, alors je fini par rentrer à la maison ou j'essaie de peindre, de dessiner ou de lire j'ai vite l'impression qu'il ne faut pas insister, [perimé ?], l'espèce de refuge, un tableau, encore un tableau ! je peux avoir l'illusion, je sais que c'est une illusion d'un certain contentement (je manque de mots) on peut mettre un cadre, on est orienté, tout est dans l'ordre ! je ne sais pas ou doit finir cette phrase et puis je pense que c'est uniquement subjectiv -----⁷²¹

Est-ce un hasard ou est-ce parce qu'il s'adresse à Breton que Giacometti utilise d'abord pour décrire son état des mots de poète ou d'écrivain, avant de revenir vers les arts visuels ? N'est-ce pas là le signe que les problèmes qui se posent à lui touchent en premier lieu le langage, et son adéquation avec le réel, ce réel qui à Stampa semble se dissoudre, rongé par le vide ? Nous y voyons la clef essentielle de cette fascination qu'il exercera sur de nombreux écrivains. Voici cet aujourd'hui vierge et vivace qu'il restitue à l'inconnu, hors de toute prise des mots, et cette image saisissante d'une tête-cage que balaient l'air et la lumière, d'une tête ouverte, offerte à ce grand rituel de purification montagnard. Entre l'abatement, la prostration des premières lettres et l'émergence d'un refus, un glissement imperceptible semble alors se faire jour. C'est alors, qui vient clore cette envolée, une invective contre le confort, la complaisance de l'artiste pour qui le cadre fait le tableau, et qui se rassure au prix d'une violence à faire aux choses et aux êtres, au détriment d'une certaine honnêteté. Giacometti préfère s'interrompre et mettre cette diatribe sur le compte de la subjectivité, mais sa « phrase », comme il le souligne, n'est pas appelée à une prompt fin. Elle revendique le désordre, la désorientation, l'insatisfaction comme une aigreur au cœur du langage en des termes de moins en moins passifs.

Le désordre n'est pas pour effrayer Breton, mais sent-il qu'il se porte là sur un plan nouveau, sent-il la critique latente dans ces pensées intimes dont Giacometti ne s'ouvre qu'en toute amitié et qu'il ne semble pour l'instant formuler qu'à son propre usage, malgré une oscillation entre le « je » et le « on ». Giacometti s'aperçoit de la dangereuse dérive de ses pensées, et reprenant conscience de son destinataire s'impose une forme d'auto-censure. Pourtant il est déjà possible de lire en filigrane dans ces critiques d'abord dirigées contre lui-même les éléments d'une future critique du surréalisme. Refuser d'encadrer son ignorance, c'est s'interroger sur l'abandon à la facilité qu'est devenu pour lui le mouvement de Breton. Le surréalisme commence à lui apparaître comme un abus de langage alors que ce 11 août 1933 se formule la conscience d'un « inconnu où le premier mot est à trouver ». L'*Objet invisible* ne sera pas ce premier mot mais le silence qui le précède, l'air qui l'appelle.

Cette conscience douloureuse de son impuissance à voir véritablement, Giacometti en décrit les manifestations physiques, et ces lettres nous apparaissent comme doublement aveuglées, c'est-à-dire suppliciées par une lucidité trop grande, un phototraumatisme qui ne semble pouvoir être apaisé que par la nuit :

Je suis bien dissipé je regarde un moment une gravure, et puis par la fenêtre, j'allume des cigarettes, j'écoute l'horloge, des gents travaillent sur les prés avec deux chevaux et très désagréablement je marche d'avance sur des cayoux

⁷²¹ Alberto Giacometti, lettre à André Breton du 11 août 1933, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, BRT.c.833.

pendant une course que je dois faire tout a l'heure, irrité d'être obligé de regarder ou de voir au moins, ciel, nuages, herbes, pierres, etc. c'est bien plus agréable de sortir la nuit, on est juste entouré d'un profil noir sur le ciel⁷²².

Nous sommes au bord de l'éclipse, de la grande phase d'occultation de l'œuvre de Giacometti dont le tropisme nocturne, révélé dès le *Palais à quatre heures du matin*, connaît dans cette brûlure de la rétine par le deuil une phase décisive. Instant étrange où le défaut agresse comme un trop-plein, où l'effacement éblouit.

De cet instant surgit la contradiction matérialisée, l'une de ces rencontres dans lesquelles Breton croit pouvoir déceler la manifestation d'un « hasard favorable » :

J'ai rencontré une toute jeune fille presque une petite fille [...], rencontré sur la route. J'ai juste dit bonjour deux fois en passant sans presque m'arrêter il n'y aura jamais rien de plus mais ça me fait sortir jusqu'au village, elle est très agitée, toujours en mouvement, elle court en tournant vite la tête plusieurs fois comme un chevreuil [...] et tout avec beaucoup d'hésitations, c'est la fille d'un cafetier ou plutôt d'un marchand de vin et elle va l'hiver dans un couvent à l'école, mais je dois sortir et ce soir, non je prends la lettre et je passe a la poste⁷²³.

Cette rencontre, c'est la brèche du mouvement au sein de l'inertie et de la prostration, la trouée à nouveau du désir dans ce temps de paralysie et d'arrêt. Deux types de messagers ponctuent de leurs retours réguliers les moments décisifs de l'œuvre de Giacometti : les êtres de mouvement et les êtres de figement (Van M., T., etc.)⁷²⁴. Il n'est pas anodin qu'au plus profond de cet effondrement du monde de Giacometti surgisse un être de mouvement, une figure capricante de l'insaisissable. Trois jours plus tard, il ressent le besoin d'offrir à Breton une longue description de leurs jeux où nous retrouvons certains motifs transposés de ses sculptures surréalistes :

Hier après midi j'étais assez longtemps assis sur une hauteur pas loin derrière la maison de cette très jeune fille ou enfant (je voudrai savoir l'age qu'elle a) Tout le village bien que très près avait l'air réduit, comme vu a travers des [dessin de jumelles] (jumelle ?) renversées. Vingt fois elle est sortie, rentrée par trois ou quatre portes différentes, elle allait chercher une corbeille dans un bâtiment a coté, getait des pierres contre les murs en dansant sur soi[petit point d'interrogation sur chacun de ces mots] même, courrait acheter des fruits, puis paressait [petit point d'interrogation] en haut d'un escalier pour vite disparaître a l'autre coté de la maison, en s'assurant chaque foi si j'étais encore là ; a cette distance on voyait tous les gestes et les mouvements de la tête mais pas les traits, la figure n'était qu'une petite tache d'un brun très clair qui changée de dimension selon la direction de son regard invisible, Aujourd'hui je n'ai pas eu la force de retourner, l'approche d'un orage arrivé enfin a 6 heures, annulait toute possibilité de mouvement ----- Et je n'ose pas te faire lire davantage , et tout d'un coup je me sens fatigué. Est que je verrai un jour ton écriture ?

Cette « très jeune fille » qui offre l'image d'une danse dionysiaque au-dessus du chaos où sombre le monde de Giacometti n'est pas sans rappeler d'autres êtres de mouvement mais

⁷²² Alberto Giacometti, lettre à André Breton du 8 août 1933, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, BRT.c.832.

⁷²³ Alberto Giacometti, lettre à André Breton du 8 août 1933, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, BRT.c.832.

⁷²⁴ Voir Alberto Giacometti, « Le Rêve, le Sphinx et la mort de T. », *ibid.*, p. 27.

d'une plus grande violence, ces jeunes padouanes qui hantent le texte donné en 1952 à la revue *Verve*.

Dans « Mai 1920 », Giacometti évoque son premier séjour à Venise et l'« amour exclusif et partisan »⁷²⁵ éprouvé pour le Tintoret, dont les peintures lui semblaient le « reflet même du monde réel qui [l']entourait ». Mais là aussi ce monde est ébranlé par le « violent coup de poing » donné peu après à Padoue par les figures de Giotto, dont la force écrasante laisse Giacometti « désorienté et perdu », dans l'angoisse d'abandonner avec Tintoret « une lueur ou un souffle infiniment plus précieux que toutes les qualités de Giotto »⁷²⁶. Et c'est de ce désastre qu'émergeait en mai 1920, prenant d'immenses proportions, la simple figure de jeunes filles marchant dans la rue :

Le même soir, toutes ces sensations contradictoires furent bouleversées par la vue de deux ou trois jeunes filles qui marchaient devant moi. Elles me semblèrent immenses, au-delà de toute notion de mesure et tout leur être et leurs mouvements étaient chargés d'une violence effroyable. Je les regardais halluciné, envahi par une sensation de terreur. C'était comme un déchirement dans la réalité. Tout le sens et les rapports des choses étaient changés. Les Tintoret et les Giotto devenaient en même temps tout petits, faibles, mous et sans consistance, c'était comme un balbutiement naïf, timide et maladroit. Pourtant ce à quoi je tenais dans le Tintoret était comme un très pâle reflet de cette apparition et je compris pourquoi je ne voulais absolument pas le perdre⁷²⁷.

Le rapport est lointain entre ces figures dont l'une paraît être la réplique des autres sur le mode mineur. Le plaisir causé par l'espièglerie de la petite fille suisse est sans commune mesure avec l'effroi provoqué par les filles de Padoue et la différence entre elles recoupe l'opposition entre vision rapprochée et vue de loin qui structure l'œuvre de Giacometti. Pourtant toutes deux font sourdre le mouvement au sein d'une situation d'accablement profond lié à une perte de ce qui dans l'expérience du réel apparaît précieux.

Or ce qui frappe dans la description que propose Giacometti de la fillette suisse est son attachement à en rendre minutieusement la perception dans son exactitude. Il ne gomme pas les effets de la distance sur la vision, mais s'attache au contraire à replacer son destinataire dans cet horizon brouillé où la figure n'est plus qu'une petite tache gracile et mouvante. Par ces lignes il tente de plonger Breton dans le bain des métamorphoses de cette petite « tache de brun clair » au gré des oscillations de son « regard invisible ». Voici donc Alberto Giacometti aux prises avec un insaisissable dans la figure humaine, et qui prend Breton à témoin en l'invitant à voir par ses yeux. Mais y a-t-il lieu de douter que Breton ait accordé toute son attention à ces lignes, que leur fuite ait aiguïté cette attention profonde au quotidien le plus immédiat qui est peut-être la meilleure part du surréalisme, ce que Gracq nomme « le déversement de la poésie dans les faits de la vie courante »⁷²⁸. Car dans cet appel de l'invisible, Breton a vu l'aspect le plus précieux de la contribution de Giacometti au surréalisme, et même l'une de ses définitions possibles : « Qu'est-ce que le surréalisme ? C'est la lutte d'Alberto Giacometti contre l'ange de l'Invisible qui lui a donné

⁷²⁵ Alberto Giacometti, *ibid.*, p. 71.

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 72.

⁷²⁷ *Idem.*

⁷²⁸ Michel Murat, « Conversation avec Julien Gracq sur André Breton », *L'Herne*, « André Breton », Cahier dirigé par Michel Murat, 1998, p. 15.

rendez-vous dans les pommiers en fleurs »⁷²⁹. Dans l'amitié de ces pommiers d'avant le fruit du péché où Giacometti vient exiger à son tour de « réinventer l'amour », les lignes écrites de Stampa posent déjà la question de l'invisible qui, sera au cœur des rapports entre les deux hommes, autour de la sculpture à laquelle Breton donnera son nom : *L'Objet invisible*.

L'invisible est ce qui s'offre, il n'est que de savoir comment le cueillir, et là peut-être débutent les problèmes, non sur le fait de la « lutte », mais sur ses termes. Quant à cette dimension de l'offrande, nous la trouvons exprimée quelques années plus tard dans des lignes de Michel Leiris qui reviennent sur l'implication du spectateur qu'exigent, nous l'avons vu, les œuvres de Giacometti. Or nous y retrouvons la même image de fillette qui peuple les lettres à Breton de l'été 1933, ce qui semble confirmer les liens déjà tracés entre cette figure et la naissance de *L'Objet invisible* :

L'art de Giacometti en tant que mise en cause du spectateur lui-même par le moyen de l'œuvre : jeune fille aux genoux mi-fléchis comme pour une offrande à celui qui regarde (attitude inspirée au sculpteur par celle d'une fillette vue une fois dans son pays natal) [...] ⁷³⁰.

Deux figures féminines se partagent donc les pensées de Giacometti au cours de cet été 1933, l'une évoque la perte, l'absence, un passé proche mais révolu – elle ne peut lui apparaître qu'au-delà d'une « trappe » – l'autre est l'étoile filante annonciatrice d'un éveil prochain. Ces deux visages d'un réel fragmenté réunissent déjà toute l'ambiguïté de la sculpture à venir :

Il m'est impossible de faire la moindre ligne la moindre sculpture qui ne soit pas en relation avec Denise [barré : « mon amie »] I I au delà d'une Trappe ! depuis deux jours je fais des tableaux d'elle, c'est les seuls moments ou je vie [mot surmonté d'un petit point d' interrogation], je ne sort pas du tout je passe la journée devant des toiles ou une figure se fait même quand je promène dans la maison, a table, la nuit, et maintenant encore, des jours avant c'était un viole, une (je ne trouve pas le mot) complêt, maintenant encore ; mais je n'y suis plus, je n'ai plus de vie. La petite fille elle s'appelle Stella – Etoile les dernières fois que je l'ai vu, il y a 5 ou 6 jours je ne sais pas, il me semble très loin, elle s'enfuyait (enfuir ?) a peine elle me voyait venir dans la rue. Je suis entré dans son restaurant [dans la marge : « acheter des cigarettes qui s'appellent Stella »] , vite elle est partie pour une autre porte, je me suis assis dehor a une table devant un café au milieu du village pour aller a la poste elle a fait un grand détour par les prés pour ne pas me passer a coté ! un moment ça m'a désolé, mais ----- cette phrase ne veut plus continuer ⁷³¹.

De ces deux fuites, l'une en avant, l'autre en arrière, il reste pour Giacometti à déterminer le sens pour lui. Les travaux repris à Paris dès l'automne lui permettront de donner forme à ces contradictions et de tenter de passer outre, grâce à la grande sculpture de 1934. Mais dès septembre les effets d'un sursaut vital sont physiquement sensibles pour lui : « Ici rien de neuf, il fait presque toujours gris et je me sens bien ce qui m'étonne, comme un

⁷²⁹ André Breton, « Qu'est-ce que le surréalisme ? », *ibid.*, p. 539. Sur le thème du jardin d'Éden dans l'œuvre de Giacometti à cette époque, dans par exemple *Projet pour une place*, voir Yves Bonnefoy, *op. cit.*, p. 178.

⁷³⁰ Michel Leiris, *PA*, p. 14.

⁷³¹ Alberto Giacometti, *lettre à André Breton du 23 août 1933, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, BRT.c.834.*

animal »⁷³². Cette réaction instinctive d'un convalescent retrouvant pied par-delà le désastre qui l'aura frappé dans son corps, dans son esprit et jusque dans ses moyens d'expression ne transforme donc pas Breton en cette figure de repoussoir qu'on voudrait trop simplement voir en lui *a posteriori*, le parcours proposé par ces lettres nous montre que paradoxalement il n'a jamais été aussi proche de Giacometti que dans cette période de doute. Leur relation atteint cette grande intimité, cette grande intensité qui seule a pu favoriser l'écriture des très belles pages d'amitié que déploie *Équation de l'objet trouvé*. L'attention de Breton est aiguisée par cette conscience privilégiée des bouleversements que connaissent alors la vie et l'œuvre de Giacometti, il sait de quelle fécondité ce moment critique peut être le signe précurseur, aussi va-t-il suivre les travaux de Giacometti avec une attention accrue, fébrile. Tout lui donne à pressentir ce qui seul vaut pour lui dans la création artistique : un instant convulsif.

2) Mandragore et Golem : lecture partagée des romantiques allemands

Un dernier point pour terminer cette situation des rapports entre Giacometti et Breton dans la dernière période de Giacometti au sein du mouvement : Giacometti n'est pas parti les mains vides. Présent dans son séjour en Suisse par leur étroite relation épistolaire, Breton l'est aussi dans les lectures de Giacometti, puisqu'il ravive une passion très ancienne chez lui, celle pour les romantiques allemands découverts notamment lors de ses études au lycée de Schiers⁷³³. Ces électives affinités constituent un aspect important de leur relation durant cette période. Chez eux, souligne Yves Bonnefoy, Giacometti voit réaffirmer la force du lien entre rêve et réflexion, et l'idée essentielle pour sa période surréaliste que « l'un peut être la clef de l'autre, au terme d'une exploration qui fera de l'analyse du rêve une maturation spirituelle »⁷³⁴. Le 19 juin 1933 paraissait aux Éditions des Cahiers libres à Paris un volume des *Contes bizarres* d'Achim d'Arnim préfacé par Breton et illustré par Valentine Hugo. Ce volume rassemble *Isabelle d'Égypte*, *Marie Melück-Blainville* et *Les Héritiers du Majorat* dans la traduction de Théophile Gauthier fils. Dans la section « Chronique » du premier numéro de *Minotaure* (1^{er} juin 1933) un court extrait du texte de Breton avait été reproduit, mais c'est le volume entier sur lequel se penche Giacometti en Suisse, puisqu'il écrit le 8 août : « Le soir au lit j'ai lu les contes d'Arnim, mais trop vite, je vais les relire, elles sont très impressionnante et extrêmement actuelle, le dernier avant tout il me semble relu en partie la préface justement sur la destruction de l'objectivité »⁷³⁵.

Pour rédiger cette préface, Breton s'est en effet abondamment nourri de Fichte dont la théorie de la construction de l'objet par le Moi dans le phénomène de la perception l'a influencé dans sa définition d'une conception surréaliste de l'objet⁷³⁶. Or, comment ne pas relier les très belles pages sur Stella, petite tache mouvante brune et claire aux réflexions inspirées à Breton par le tremblé de la représentation des spectres chez Arnim, entre humour et sérieux :

⁷³² Alberto Giacometti, lettre à André Breton du 19 septembre 1933, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, BRT.c.835.

⁷³³ Voir Donat Rütimann, *ibid.*, pp. 35-45.

⁷³⁴ Yves Bonnefoy, *ibid.*, p. 200.

⁷³⁵ Alberto Giacometti, lettre à André Breton du 8 août 1933, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, BRT.c.832.

⁷³⁶ Voir Étienne-Alain Hubert, « Notes et variantes », in André Breton, OC II, p. 1508.

***C'est très vainement, à mon sens, que le lecteur persisterait à se demander si, aux yeux d'Arnim, tel ou tel de ses personnages est vraiment vivant ou mort [...]. J'estime que, le premier moment d'émotion passé, mieux vaut, à beaucoup près, prendre ces personnages pour ce qu'ils sont et le plus froidement du monde observer pour cela que dans leur différence ils ne font que reproduire, par exemple, certaines propriétés des images optiques qui oscillent entre la virtualité et la réalité. Là réside en effet, selon moi, le grand secret d'Arnim qui est de douer d'une vie des plus acceptable certaines figures inanimées, aussi aisément qu'il parvient à priver graduellement de vie des créatures dans lesquelles nous avons tout lieu de croire que le sang circulait*⁷³⁷.**

Quel est le moment où une figure issue de la réalité se dissout dans les jeux de l'optique ? Quel est le moment où une figure issue du désir humain se cristallise avec une telle force qu'elle prend consistance réelle ? Quel échange vasculaire peut s'établir entre virtualité et réalité ? Voilà des problèmes qui s'agitent de plus en plus fortement dans l'esprit de Giacometti à la lecture d'Arnim par le filtre de Breton. D'autant plus que celui-ci sait relier fortement ces questions à celles de la vie affective qui pour Giacometti s'écartèle alors, nous l'avons vu, entre deux figures également fuyantes. Or, ces pages qui préfigurent certains développements de *L'Amour fou*, sont aussi celles où Breton décrit, dans une très belle formule, la capacité du monde sexuel à « opposer à notre volonté de pénétration de l'univers, son infracassable noyau de nuit »⁷³⁸. Breton resserre donc peu à peu les liens entre la problématique du désir et celle de l'objet, des « pommiers en fleurs » au « noyau de nuit », qui viennent converger dans celle du Moi.

Les Héritiers du Majorat, qui intéresse si fort Giacometti, est ce conte où l'on peut lire cette phrase citée par Breton : « Je discerne avec peine ce que je vois avec les yeux de la réalité de ce que voit mon imagination »⁷³⁹. Mais Breton s'empresse de relier cet ébranlement de la notion d'Objet à celle que le « Je suis » a pu subir depuis le début du XIX^e siècle :

***C'est dans un conte comme Les Héritiers du Majorat qu'à ma connaissance pour la première fois tend à s'exprimer un doute radical à l'égard d'une telle affirmation, doute logique qui repose sur la possibilité de soustraire chez l'homme l'intuition de l'activité interne à l'action de la pensée qui confère l'être, doute qui, compte tenu de divers états d'éparpillement du Moi dans l'objet « extérieur » ayant lieu particulièrement dans l'enfance et dans certains délires, entraîne consciemment le trouble général de la notion de personnalité*⁷⁴⁰.**

Et Breton de convoquer Nerval, Rimbaud, Lautréamont, etc. Que Giacometti soit imprégné de toutes ces questions agitées par Breton alors qu'il traverse un état qui l'y rend particulièrement réceptif, il n'est que de se souvenir des termes mêmes qu'il emploie, nous l'avons vu, pour lui décrire cet état dans les deux lettres du 8 août où il est question d'Arnim, pour s'en convaincre. Il rajoute « eparpile » entre guillemets dans la marge de la première lettre, juste avant le passage sur Arnim, citant peut-être explicitement Breton, puis écrit « complètement eparpillier » dans la seconde, avant de rejeter ce terme pour lui

⁷³⁷ André Breton, « Introduction aux 'Contes Bizarres' d'Achim d'Arnim », *Point du jour, OC II*, p. 351.

⁷³⁸ *Ibid.*, p. 359.

⁷³⁹ *Ibid.*, p. 350.

⁷⁴⁰ *Ibid.*, p. 351.

préférer « sectionné ». Giacometti, que le débat philosophique sur les questions de l'objet, de la conscience, de l'imagination et de la perception ne cesseront de passionner – nous en verrons la confirmation lorsqu'il rencontrera Sartre et la phénoménologie, mais il était important de bien marquer dans notre étude le rôle joué dans son éveil à ces questions par la revue de Bataille d'abord, puis par Breton – apparaît donc vivement concerné par tout le travail théorique effectué par Breton durant cette période. Il y réagit de manière d'abord affective et existentielle, avant d'en pouvoir mesurer les conséquences sur son travail.

Mais ce lien entre les vacillements du « je suis » et les préoccupations du créateur, Breton ne tarde pas à le suggérer lui-même en soulignant cette phrase d'*Isabelle d'Égypte* dont il était sûrement loin de se douter jusqu'à quel point il était possible que Giacometti la prît au pied de la lettre :

Il n'est pas jusqu'au domaine plastique dans lequel Arnim ne se soit fait l'évocateur de l'inquiétude la plus durable et la plus moderne, comme lorsqu'un siècle avant Picasso – et tant de siècles après Apelle – il rêve dans Isabelle d'Égypte de « ce tableau qui représentait des fruits si habilement peints, que les oiseaux, les prenant pour des fruits véritables, venaient se heurter contre la toile »⁷⁴¹.

Combien il est alors tentant de reprendre à son compte la notion de hasard objectif définie un peu plus tard par Breton lorsque, relisant ce conte, on en vient à parcourir l'histoire enchâssée de Peau-d'Ours. Ce lansquenet allemand, après avoir servi un génie sur promesse de retour, se fait transporter « dans le pays des Grisons, parce que c'était de son temps le pays le plus crasseux de la terre »⁷⁴². Dans l'auberge où il trouve refuge le pape vient à passer et, admiratif des peintures de sa chambre qui sont l'œuvre du génie mais qu'il croit être de Peau d'Ours, lui demande le portrait de ses trois filles naturelles, dont l'aînée s'appelle Passé, la seconde Présent, et la troisième Avenir :

– Si tu peux les peindre, lui dit-il, de manière à les représenter telles qu'elles seront dans un certain nombre d'années, je te donnerai pour femme celle qui te plaira le plus. Le lansquenet accepta tout, comptant sur son génie. Le pape continua : – Mais comme tu pourrais me tromper, me dire qu'elles ressembleront à leur portrait, et qu'au contraire cela ne s'accomplisse pas, tandis que tu peux devenir amoureux de mes filles, je veux y ajouter une autre épreuve. Je te montrerai seulement la plus jeune, Avenir, et d'après ses traits, tu devras peindre les deux aînées, Présent et Passé. Si tu réussis, la jeune fille sera à toi ; si tu ne réussis pas, tout ce talent dont m'a parlé l'hôtelier sera à mes ordres. Peau-d'Ours accepta tout, et s'en vint à Rome dans le carrosse du pape. Dès le soir, le pape lui montra sa fille Avenir qui était très belle, mais qui avait les cheveux de couleurs différentes ; Peau-d'Ours en tomba aussitôt amoureux. Mais la pauvre fille tremblait en le regardant. Lorsqu'elle fut partie, il appela son génie, qui vint avec une palette et un pinceau, et fit aussitôt le portrait des deux sœurs aînées. Lorsque Peau-d'Ours vit le portrait de Présent, il ne pensa plus à la cadette, et se plaignit amèrement de ne pouvoir la voir. Le génie le consola et lui dit : – Dans six mois ta fiancée sera entièrement semblable à ce portrait. Ainsi, dans ce portrait, tu as fait ce que demandait le pape, l'image de sa fille telle qu'elle

⁷⁴¹ *Ibid.*, pp. 351-352.

⁷⁴² Achim d'Arnim, *Contes bizarres*, Paris, Julliard, 1964, p. 72.

sera dans un certain temps ; dans le portrait de Passé, tu vas voir comment sera Présent d'après ce même espace de temps. En même temps, le génie peignit Passé, et elle ne plut pas au lansquenet, qui demanda au génie de faire le portrait de Passé, telle qu'elle était maintenant. Le génie essuya les pinceaux sur le mur, et lui répondit : – Autant saisir les nuages dont personne ne garde le souvenir⁷⁴³.

Étrange mise en scène dans ce conte d'une fuite des visages, de cette anticipation du mouvement qui les aspire et déforme, de cette saisie des nuées sans mémoire qui sera l'obsession de celui qui se prépare à hiberner jusqu'à la fin de la guerre, replié dans sa caverne-atelier.

Mais ce n'est pas la seule corde sensible de l'arc giacomettien qu'Arnim parvient à toucher par ce conte, lui qui réussit à coudre ensemble dans *Isabelle d'Égypte* de saisissantes et drolatiques versions des mythes du Golem et de la Mandragore, deux mythes qui mettent en perspective les problèmes de la forme humaine et de la création plastique et réfléchissent la zone chaotique où matière animée et matière inanimée s'interrogent l'une l'autre. Giacometti se replonge par l'intermédiaire de Breton dans ce XIXème siècle fasciné par le mythe artistique puis scientifique de la création d'un être artificiel. Que ces mythes et l'ambiguïté de certaines formes de la nature aient également fasciné Breton, *L'Amour fou* le confirmera, dans ce chapitre pour lequel il demande à Man Ray de photographier

deux petits personnages fort inquiétants que j'ai appelés à résider chez moi : une racine de mandragore vaguement dégrossie à l'image, pour moi, d'Énée portant son père et la statuette, en caoutchouc brut, d'un jeune être bizarre, écoutant, à la moindre éraflure saignant comme j'ai pu le constater d'un sang intarissable de sève sombre, être qui me touche particulièrement dans la mesure où je n'en connais ni l'origine ni les fins et qu'à tort ou à raison j'ai pris le parti de tenir pour un objet d'envoûtement⁷⁴⁴.

Quant à Giacometti, nous avons déjà rencontré sa façon familière de considérer les pierres. Voici qu'Arnim fait vivre sous ses yeux par la fiction ces formes qui interrogent l'humain. L'héroïne Bella, pour conquérir le jeune prince appelé à devenir Charles Quint et accomplir la prédiction touchant le peuple des bohémiens, est en effet amenée à créer un être doué de vie à partir de la racine de mandragore. L'opération, baies de genièvre pour chaque œil et fruit de l'églantier pour la bouche, nous est décrite précisément, comme aussi les sentiments de Bella après cette opération :

Elle était en même temps joyeuse et triste d'avoir créé un être qui devait lui donner tant de tourments, comme tous les hommes en donnent à leurs créateurs ; d'un autre côté, en regardant son petit monstre informe, elle était contente comme un jeune artiste à qui tout réussit au-delà de ses espérances⁷⁴⁵.

Les « petits monstres », c'est ainsi que Giacometti se plaisait à désigner après-guerre les fantômes drapés attendant sur le sol de son atelier que le travail reprenne⁷⁴⁶. Mais le grotesque Cornelius qui a pris vie à partir de la racine de mandragore en est moins proche que le *golem* qui vient redoubler la figure de Bella quelques pages plus loin :

⁷⁴³ *Ibid.*, p. 73.

⁷⁴⁴ André Breton, *L'Amour fou*, op. cit., p. 686.

⁷⁴⁵ Achim d'Arnim, *ibid.*, pp. 60-61.

⁷⁴⁶ Voir André du Bouchet, QPTVN, p. 64.

Dans une baraque de lanterne magique, [le prince] avait retrouvé un savant juif polonais qui l'avait beaucoup amusé autrefois par son talent à faire les golems. Les golems sont des figures d'argile, pétries à la ressemblance d'un individu. On leur écrit sur le front le mot AEMETH, c'est-à-dire vérité, qui leur donne la vie ; ils pourraient être employés à toute sorte d'occupation s'ils ne grandissaient pas avec une telle rapidité qu'ils deviennent bientôt plus forts et plus grands que leur maître. Mais tant qu'on peut atteindre leur front, il est facile de s'en débarrasser ; il suffit pour cela d'effacer la première syllabe, AE, de ne laisser que MAETH, qui veut dire mort ; aussitôt ils tombent comme un bloc d'argile brisé⁷⁴⁷

Giacometti n'est-il pas celui qui après-guerre va jouer à effacer puis réécrire sans cesse cette syllabe « AE » au front de ses figures, dansantes sur cette frontière fragile de la mort ?

Quant à Cornelius, l'intrigue veut qu'il en vienne à s'enticher si bien de Bella-golem qu'à sa perte il devient inconsolable, et Giacometti a tout loisir de compatir peut-être aux efforts désespérés de la tragique et ridicule racine pour noyer son deuil dans l'argile et la quête de la ressemblance :

[...] Cornélius, [...] trop agité pour dormir, se sentait toujours attiré par le morceau d'argile qui était maintenant le seul trésor de son cœur ; l'excitation causée par son bonheur récent lui fit réussir son image ; la terre se pétrissait sous ses doigts pour former une ressemblance tellement frappante, qu'il préféra bientôt la femme qu'il venait de composer à celle qu'il avait perdue⁷⁴⁸.

Il est bien sûr trop abrupt de percevoir un lien de cause à effet direct entre ces lignes et l'obsession de la ressemblance qui va peu à peu s'emparer de Giacometti pour devenir l'un des axes majeurs de sa recherche, mais il est permis de penser que ces lignes tombent sous ses yeux à un moment qui leur confère une résonance particulière, alors que le thème de l'enfantement est déjà présent depuis plusieurs années dans son œuvre. Est-ce aller trop loin que de songer à cette petite racine opiniâtre de Cornélius lorsque le 23 août nous lisons sous sa plume « depuis deux jours je fais des tableaux [de Denise], c'est les seuls moments où je vie »⁷⁴⁹. Peu importe, il nous suffit de noter pour l'instant que Breton a contribué à nourrir le ver caché dans le fruit qu'il finira par déclarer pourri⁷⁵⁰. Quant à leur attirance commune pour les mythes artistiques réinventés par le romantisme, nous en examinerons bientôt d'autres développements.

3) « Cette sculpture que Breton préférait » : *L'Objet invisible*

Le grand texte consacré à la sculpture de Giacometti « que Breton préférait »⁷⁵¹ paraît en juin 1934 dans le numéro spécial *Intervention surréaliste* de la revue bruxelloise *Documents* 34 lors des circonstances que nous avons décrites. Il sera repris en 1937 dans *L'Amour fou*, publié par la N.R.F. dans la collection « Métamorphoses ». L'article de Michel Leiris n'ayant

⁷⁴⁷ Achim d'Arnim, *ibid.*, pp. 109-110.

⁷⁴⁸ *Ibid.*, p. 158.

⁷⁴⁹ Alberto Giacometti, lettre à André Breton du 23 août 1933, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, BRT.c.834.

⁷⁵⁰ Y a-t-il un lien lointain avec Arnim dans le surnom donné à ce buste effectué en 1936 d'après son modèle Isabel : « l'Égyptienne » ? Isabel l'Égyptienne, comme écho à *Isabelle d'Égypte*, pour Giacometti-Cornelius le tenace ?

⁷⁵¹ « Cette statue que Breton préférait a tout bouleversé dans ma vie [...] ». Cité par Yves Bonnefoy, *ibid.*, p. 238.

pas été repris en volume, il s'agit donc – avec, pour être exact, la note de Cocteau – du seul livre d'écrivain partiellement consacré à Giacometti publié avant-guerre, ce que souligne André Lamarre pour lequel « Giacometti naît comme texte avec *L'Amour fou* »⁷⁵².

La composition de ce texte est inhabituelle, puisque des sept chapitres, écrits entre l'hiver 1933 et l'été 1936, seuls les deux derniers le furent dans la perspective du livre. Une sorte de « cristallisation » semble donc s'être opérée dans la pensée de Breton au cours de l'année 1936, qui lui fait selon Marguerite Bonnet « prendre conscience de la cohérence interne unissant ces divers éléments et permettant de les réunir en livre »⁷⁵³. S'il supprime les titres pour ne pas « rompre l'unité organique du texte »⁷⁵⁴, Breton conserve malgré tout l'ordre chronologique, sauf pour le deuxième chapitre, qui est en réalité le premier, où il approfondit la définition de la « beauté convulsive » et à partir des résultats de l'enquête sur la rencontre publiée comme ce texte dans le numéro double de *Minotaure* de décembre 1933, prépare la thématique de la « trouvaille » des chapitres suivants. « Pouvez-vous nous dire quelle a été la rencontre capitale de votre vie ? – Jusqu'à quel point vous donne-t-elle l'impression du fortuit ? du nécessaire ? »⁷⁵⁵ demandaient Éluard et Breton dans un questionnaire dont *Minotaure* publia les résultats. D'une certaine manière, l'ensemble du livre de Breton constitue la réponse passionnée, longuement méditée, à cette question. Cette rencontre est pour lui celle de l'Ondine, Jacqueline Lamba, qui après une longue période d'incertitude sentimentale marque pour Breton le triomphe de l'éros et la confiance retrouvée dans l'amour. La « Nuit du Tournesol », le 29 mai 1934, en est la célébration, à travers cette longue nuit d'errance dans Paris de Montmartre au quartier Latin dont Breton décèle la prémonition dans un poème de *Clair de terre* écrit onze ans plus tôt : « Tournesol ».

Quant à Giacometti, il s'inscrit au cœur de ce texte comme l'une des figures du nécessaire pour Breton, celle du témoin de cet amour, fonction qu'il sera appelé à remplir officiellement en compagnie d'Éluard lors du mariage de Breton le 14 août suivant. Ce témoignage prend effet sur trois niveaux : la « trouvaille » d'objets en commun, une sculpture, et une signature à la mairie, concrétisée symboliquement nous le verrons par une manière d'épithalame, l'illustration des poèmes de *L'Air de l'eau*. Il peut être révélateur de placer en miroir de cette structure la fonction inverse de Breton comme témoin de la solitude de Giacometti. Il part de ces mêmes trouvailles en commun, répond à la sculpture par l'offrande d'un texte où Breton redoute dans la vie de son ami « toute intervention féminine » qui puisse porter préjudice à son œuvre, et s'achève en février 1935 par l'inversion de la cérémonie du mariage en un rituel d'exclusion dont Breton est presque le seul officiant, un divorce qui rend Giacometti à une longue période de solitude artistique. Essayons d'éclairer ces trajectoires divergentes. Le point de départ de *L'Amour fou* est un rappel des principes du surréalisme, dont Breton continue de gommer, dans la droite ligne du mouvement amorcé avec le *Second Manifeste*, l'idéalisme. Breton dégage le surréel de ses ambiguïtés mieux qu'il ne l'a jamais fait, il n'est ni extérieur ni supérieur au réel, mais apparaît, d'après les mots d'Yves Bonnefoy qui lui accorde cette clarté, et un « bonheur d'expression » qu'il n'a pas dépassé ailleurs, comme « l'ardeur de l'esprit à vouloir mieux, celle qui s'éploie brusquement quand un rivage inconnu apparaît à ras d'horizon »⁷⁵⁶.

⁷⁵² André Lamarre, *ibid.*, p. 171.

⁷⁵³ Marguerite Bonnet, notice de *L'Amour fou*, in André Breton, OC II, pp. 1962-1963.

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 1963.

⁷⁵⁵ *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 688.

⁷⁵⁶ Yves Bonnefoy, *ibid.*, p. 235.

L'axe central de tout l'ouvrage, au sein duquel s'entrefécondent la quête esthétique et la quête amoureuse, sera donc la notion de « beauté convulsive », c'est-à-dire de la beauté « envisagée exclusivement à des fins passionnelles »⁷⁵⁷. Breton réclame qu'on aille chercher ce type de beauté

tout au fond du creuset humain, en cette région paradoxale où la fusion de deux êtres qui se sont réellement choisis restituée à toutes choses les couleurs perdues du temps des anciens soleils, où pourtant aussi la solitude fait rage par une de ces fantaisies de la nature qui, autour des cratères de l'Alaska, veut que la neige demeure sous la cendre⁷⁵⁸.

Trois couples d'adjectifs viennent préciser dans le premier chapitre la notion de « beauté convulsive ». Malgré les démentis qu'apporte la vie à l'élection d'un objet d'amour unique, la substitution d'un être à un autre qui chaque fois nous porte « un peu plus près de la figure opaque appelée par le désir »⁷⁵⁹ la désigne comme « érotique-voilée »⁷⁶⁰. Mais la vie qui, « dans la constance de son processus de formation et de destruction »⁷⁶¹ fait osciller la « figure » – « au sens hégélien de mécanisme matériel de l'individualité » – entre le lieu où elle atteint « sa réalité [...] par excellence » et le lieu où elle la « perd idéalement »⁷⁶² la définit encore comme « explosante-fixe ».

Si l'explosion est portée dans le texte par l'image des coraux, c'est vers l'image du cristal que s'aimante toute fixité, et il est particulièrement révélateur pour nous de voir Breton y arrimer un art poétique. L'œuvre d'art se voit en effet refuser toute valeur par Breton si elle ne présente pas toutes les qualités du cristal, ce qui induit une vision sans compromis de toute *poïesis* :

Qu'on entende bien que cette affirmation s'oppose pour moi, de la manière la plus catégorique, la plus constante, à tout ce qui tente, esthétiquement comme moralement, de fonder la beauté formelle sur un travail de perfectionnement volontaire auquel il appartiendrait à l'homme de se livrer. Je ne cesse pas, au contraire, d'être porté à l'apologie de la création, de l'action spontanée et cela dans la mesure même où le cristal, par définition non améliorable, en est l'expression parfaite⁷⁶³.

Le seul travail poétique admissible pour Breton apparaît donc comme un travail sur soi, celui de se rendre disponible à l'accueil de la fortune, de ne pas « laisser s'embroussailler les chemins du désir »⁷⁶⁴ de ne pas réfréner la soif en soi d'errer « à la rencontre de tout »⁷⁶⁵ que consacre la « trouvaille ». C'est approcher alors le dernier couple d'adjectifs attaché à la

⁷⁵⁷ André Breton, *Nadja*, OC I, p. 752.

⁷⁵⁸ **André Breton, *L'Amour fou*, op. cit., p. 678.**

⁷⁵⁹ Marguerite Bonnet, *ibid.*, pp. 1694-1695.

⁷⁶⁰ André Breton, *ibid.*, p. 687.

⁷⁶¹ *ibid.*, pp. 681-682.

⁷⁶² *ibid.* p. 681.

⁷⁶³ **Idem.**

⁷⁶⁴ *ibid.*, p. 697.

⁷⁶⁵ *Idem.*

beauté convulsive : elle sera enfin « magique-circonstancielle ou ne sera pas »⁷⁶⁶. Il s'agit pour Breton de relier les causes naturelles aux causes humaines, mais il sait prévenir toute explication par une causalité transcendante en plaçant la clef de cette convergence qu'ailleurs il nomme « hasard objectif »⁷⁶⁷ dans un « commun dénominateur situé dans l'esprit de l'homme et qui n'est autre que son *désir* »⁷⁶⁸.

C'est donc à nouveau dans les mailles intriquées du réel, du surréel et du désir que se jouent les derniers développements de la relation entre Breton et Giacometti. L'*attente* qui occupe leurs échanges du mois de mai 1934 les pousse alors vers ce lieu propice entre tous qu'est pour Breton le « marché aux puces », déjà important dans *Nadja. Équation de l'objet trouvé* se présente comme la relation de cet épisode d'errance à deux que Breton s'attache à resituer dans la vie et les recherches de Giacometti. Ce cadre duquel se détache l'équipée nous intéresse particulièrement puisqu'il s'agit de la première évocation d'une visite d'atelier dans notre corpus. Les visites régulières de Breton rue Hyppolite Maindron sont suggérées par le texte : « Je n'avais pas cessé de m'intéresser au progrès de cette statue [...] »⁷⁶⁹. Rattacher ce texte à l'atelier comme catégorie générique de l'écrit d'art apparaît cependant hardi dans la mesure où pas une ligne n'en évoque le cadre, mais c'est bien ici pour la première fois au sujet de Giacometti, comme le remarque André Lamarre, un *work in progress* qui nous est donné à lire⁷⁷⁰, encore que d'un genre éminemment paradoxal. La description des avancées de la « construction » par Giacometti de son personnage féminin dans ce texte relève en effet du tour de force pour Breton, puisqu'il s'agit de faire sentir au lecteur quels doutes rendirent la trouvaille effectuée en commun nécessaire à l'achèvement de la sculpture sans ôter à celle-ci les qualités cristallines par lesquelles seules une œuvre d'art vient d'être déclarée valable aux yeux de Breton :

[...] Giacometti travaillait à cette époque à la construction du personnage féminin qu'on trouvera reproduit [dans] ce livre, et ce personnage, bien qu'il lui fût apparu très distinctement plusieurs semaines auparavant et eût pris forme dans le plâtre en quelques heures, était sujet en se réalisant à certaines variations. Alors que le geste des mains et l'appui des jambes sur la planchette visiblement n'avaient jamais donné lieu à la moindre hésitation ; que les yeux, le droit figuré par une roue intacte, le gauche par une roue brisée, subsistaient sans modification à travers les états successifs de la figure, la longueur des bras, d'où dépendait le rapport des mains avec les seins, la coupe du visage n'étaient nullement arrêtées. Je n'avais pas cessé de m'intéresser au progrès de cette statue que, d'emblée, j'avais tenu pour l'émanation même du désir d'aimer et d'être aimé en quête de son véritable objet humain et dans sa douloureuse ignorance. Tant qu'il n'était pas parfaitement venu au jour la fragilité même, l'élan contenu, le côté tout à la fois pris au piège et rendant grâce par quoi m'avait si vivement ému l'aspect de ce gracieux être me donnaient à redouter dans la vie de Giacometti toute intervention féminine comme pouvant lui porter préjudice. Rien de plus fondé que cette crainte si l'on songe qu'une telle intervention,

⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 687.

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 754.

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 696.

⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 698.

⁷⁷⁰ Voir André Lamarre, *ibid.*, p. 132.

passagère, entraîna un jour un regrettable abaissement des mains, justifié consciemment par le désir de découvrir les seins et ayant, à ma grande surprise, pour conséquence la disparition de l'objet invisible mais présent sur quoi se centre l'intérêt de la figure et que ces mains tiennent ou soutiennent. À quelques légers correctifs près, elles furent rétablies le lendemain à leur vraie place. La tête cependant, bien que cernée dans ses grandes lignes, définie dans son caractère général, participait presque seule de l'indétermination sentimentale dont je continue à penser que l'œuvre avait jailli. Toute soumise qu'elle était à certaines données imprescriptibles – vipérine, étonnée et tendre – elle résistait manifestement à l'individualisation, cette résistance, comme aussi celle des seins à la particularisation finale, se donnant pour raison avouée divers prétextes plastiques. Toujours est-il que le visage, si net, si flagrant aujourd'hui, était assez lent à s'éveiller du cristal de ses plans pour qu'on pût se demander s'il livrerait jamais son expression, cette expression par quoi seule pourrait se parachever l'unité du naturel et du surnaturel qui permettrait à l'artiste de passer à autre chose. Il manquait ici une assurance sur la réalité, un point d'appui sur le monde des objets tangibles. Il manquait ce terme de comparaison même lointain qui confère brusquement la certitude⁷⁷¹.

Ces écueils sont affrontés au moyen d'une succession d'antithèses opposant l'apparition très distincte du personnage, sa forme prise dans le plâtre « en quelques heures »⁷⁷² et les « variations » qu'il connut, l'absence d'hésitation pour le geste des mains, l'appui des jambes sur la planchette, les yeux restés « sans modification », mais le fait que la longueur des bras et la coupe du visage n'étaient « nullement arrêtées ». Tous ces paradoxes sont surmontés dans la judicieuse évocation d'un visage « lent à s'éveiller du cristal de ses plans »⁷⁷³. Qu'importent les « correctifs »⁷⁷⁴, si subsiste le cristal ! L'intégrité du jaillissement participe donc du domaine de l'idée, du domaine théorique des « plans » demeurés immaculés à travers les aléas de leur traduction plastique. Pourtant l'effectivité de cet éveil reste essentielle : l'*impression*, c'est-à-dire l'image, ou encore l'objet mental doit en effet trouver son *expression* pour que se paracheve « l'unité du naturel et du surnaturel qui [permettra] à l'artiste de passer à autre chose »⁷⁷⁵. Ce « surnaturel », il faut donc pour rester cohérent avec la profession de foi matérialiste de Breton le considérer comme un en-avant, une pointe extrême de la « nature », celle qui par la médiation de l'artiste attentif à sa « chance » se révèle. Giacometti est alors sur le point de créer l'œuvre surréaliste par excellence, celle qui dédaigne la proie et l'ombre « pour ce qui n'est déjà plus l'ombre et pas encore la proie : l'ombre et la proie fondues dans un éclair unique »⁷⁷⁶.

Si ce « gracieux être »⁷⁷⁷ séduit tant Breton, c'est qu'il est la figure même de cet entrebâillement, il donne à voir l'instant de la prédation, par ces serres sur le point de

⁷⁷¹ André Breton, *op. cit.*, p. 698.

⁷⁷² *Idem.*

⁷⁷³ *Ibid.*, p. 699.

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 698.

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 699.

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 697.

⁷⁷⁷ *Ibid.*, p. 698.

saisir, mais la nature paradoxale de la proie se révèle lorsque, voulant découvrir les seins, Giacometti provoque la « *disparition de l'objet invisible mais présent* sur quoi se centre l'intérêt de la figure et que ces mains tiennent ou soutiennent »⁷⁷⁸. Voici donc la transposition surréaliste de cet instant qui dans le rituel de la messe se nomme « élévation » : l'invisible se donne à voir dans son scintillement précaire, d'une manière qui se rapproche également de la présentation d'un enfant. Breton s'était-il vu confier par son ami, s'il est exact qu'il en a subi l'influence, l'importance pour Giacometti de *La Madone entourée d'anges* de Cimabue, dont Yves Bonnefoy a si justement rapproché la position inconfortable de celle de *L'Objet invisible* ? Toujours est-il que Breton a perçu dans cette sculpture la manifestation d'une présence invisible si fragile qu'il tint à la porter lui-même sur les fonts baptismaux, et que cette « épiphanie »⁷⁷⁹ lui est apparue comme le plus précieux de ce que pouvait désirer le surréalisme. Comme pour concrétiser son rôle de parrain dans ce baptême surréaliste, c'est de lui, du passage précédemment cité, que l'œuvre d'abord intitulée *Mains tenant le vide* recevra le nom sous lequel elle est connue désormais : *L'Objet invisible*. Remarquons que dans ce déplacement le point de vue interne à l'œuvre, son mouvement de saisie, qui figure comme en abyme celui du sculpteur dont les « mains » lui ont donné naissance, laisse la place à un point de vue externe, celui du spectateur, dans un passage du sujet à l'objet.

Il est assez évident à la lecture du texte que pour Breton, Giacometti est traversé par des forces qui le dépassent, un être qui porte le sens même de la quête surréaliste l'a choisi pour lui livrer passage. Le surréel cogne à sa porte et Breton le sent, le vocabulaire qu'il emploie est celui de la vision : le personnage est « apparu »⁷⁸⁰ à Giacometti. Les tournures employées par Breton sont également révélatrices : ce « personnage » est le *sujet* de la phrase de Breton comme il l'est d'une vision dont Giacometti est l'*objet*. Cette première phrase où Breton évoque la genèse de la sculpture est révélatrice :

Giacometti travaillait à cette époque à la construction du personnage féminin qu'on trouvera reproduit [dans] ce livre et ce personnage, bien qu'il lui fût apparu très distinctement plusieurs semaines auparavant et eût pris forme dans le plâtre en quelques heures, était sujet en se réalisant à certaines variations⁷⁸¹.

La première proposition est la seule de ce passage dont Giacometti soit le sujet, mais Breton procède vite à une substitution que la suite de ce passage ne fera que confirmer. Le lecteur se voit suggérer par une possible syllepse de sens que si ce « personnage » est sujet « à » des variations, il est surtout « sujet de » son émergence. L'abondance des tournures impersonnelles – « cette résistance [...] se donnant pour raison avouée divers prétextes plastiques »⁷⁸² – et surtout des tournures passives avec élision du complément d'agent – « [...] la longueur des bras, [...] la coupe du visage n'étaient nullement arrêtées » ; « elles furent rétablies le lendemain [...] »⁷⁸³ – contribuent à déloger Giacometti de son statut naturel de sujet actif pour en faire l'agent passif, l'accoucheur incertain du surréel en travail.

Tout se passe comme si peu à peu le parrain retirait à cet élu maladroit, vulnérable – une intervention féminine n'a-t-elle pas déjà failli tout gâcher ? – la paternité d'un enfant qui

⁷⁷⁸ *Idem.*

⁷⁷⁹ Yves Bonnefoy, *op. cit.*, p. 232.

⁷⁸⁰ André Breton, *op. cit.*, p. 698.

⁷⁸¹ *Idem.*

⁷⁸² *Ibid.*, pp. 698-699.

⁷⁸³ *Ibid.*, p. 698.

semble moins être le sien que celui du surréalisme, et que Breton a donc toute légitimité de protéger contre son créateur apparent lui-même. Ce rôle lui revient du fait de sa position au sein du mouvement, c'est toujours lui qui a dû donner de nouvelles impulsions aux recherches surréalistes au moment où il sentait que celles-ci fléchissaient, et c'est, pressent-il, sur tout le groupe que vont rejaillir les bienfaits de ce qui arrive à Giacometti. Mais cette responsabilité est aussi celle de l'ami, de celui qui a traversé à ses côtés, nous l'avons vu, cette période difficile pour tous deux, et qui était le mieux placé pour pressentir qu'il se passait quelque chose d'important en Giacometti, sur quoi l'on pouvait nourrir les plus grands espoirs. Et il suffit de considérer la fièvre destructrice qui animera jusqu'à sa mort Giacometti à l'égard de son œuvre pour juger combien Breton a raison d'être inquiet pour le fragile être qui « [vient] au jour ». Il joue ainsi le rôle d'un frère, celui que Diego jouera si souvent après lui, plaçant à l'abri ce qui lui paraissait mériter de l'être.

L'effacement de Giacometti dans le récit de la « construction » de son « personnage » a pour corollaire un « je » fortement affirmé de la part de Breton. Le pronom apparaît dès le début du passage – « j'en avais devisé [...] avec Alberto Giacometti » – car il suggère peut-être mieux qu'un « nous » la réalité des échanges. Ce « je » autobiographique est présent dans toute l'épaisseur de sa sensibilité. La litote par laquelle s'exprime son attachement à cette sculpture, son choc émotif à sa vue, mais aussi les marques de sa fébrilité devant les dangers qui la guettent, ou encore une certaine jalousie disent assez combien la contemplation esthétique prend ici le visage de l'amour. Le *golem* semble s'être animé pour lui comme pour le Cornelius d'Arnim et ces lignes qui moins que jamais distinguent la vie de l'œuvre laissent percer sa passion, et la « sensation d'aigrette de vent aux tempes »⁷⁸⁴ qui le fait frissonner :

Tant qu'il n'était pas parfaitement venu au jour la fragilité même, l'élan contenu, le côté à la fois pris au piège et rendant grâce par quoi m'avait si vivement ému l'aspect de ce gracieux être me donnaient à redouter dans la vie d'alors de Giacometti toute intervention féminine comme pouvant lui porter préjudice⁷⁸⁵.

Breton s'empresse de justifier cette sollicitude dont il sent bien qu'elle pourrait légitimement intriguer – « Rien de plus fondé [...] »⁷⁸⁶ – mais c'est pour commander de relever le voile pudique des mains devant ces seins qu'une concurrence féminine néfaste donna à Giacometti la malencontreuse idée de découvrir, menaçant son caractère « érotique-voilé » et détruisant l'invisible objet. Breton laisse transparaître la rivalité qui s'établit autour de cette sculpture dont il brûle de s'emparer, et que par ce texte il arrache fantasmatiquement des mains de son créateur. Si Giacometti se laisse happer par de nouvelles amours, il délaissera sa fonction essentielle d'intercesseur dans celles de son ami, et c'est ce que Breton redoute. Nous apprenons un peu plus loin qu'il lui a déjà demandé de « modeler pour [lui] » un objet onirique intitulé d'après un fragment de phrase de réveil « le cendrier Cendrillon »⁷⁸⁷, mais Giacometti « oublia de [lui] donner satisfaction », preuve de son peu d'attrait pour la fonction d'exécutant des désirs des autres et d'un possible agacement de voir Breton tourner autour de sa sculpture qui pourrait aussi justifier par une certaine malice l'abaissement des mains⁷⁸⁸.

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 678.

⁷⁸⁵ *Ibid.*, p. 698.

⁷⁸⁶ *Idem.*

⁷⁸⁷ *Ibid.*, pp. 701-702.

⁷⁸⁸ Voir aussi Yves Bonnefoy, *ibid.*, p. 237.

En effet, Breton ne se contente pas de décrire la sculpture, il lui assigne un sens, ce qui est une autre manière de déposséder Giacometti de son œuvre. Le « je » de l'herméneute est aussi fortement affirmé que celui du « modelleur » est éludé :

Je n'avais cessé de m'intéresser au progrès de cette statue que, d'emblée, j'avais tenue pour l'émanation même du désir d'aimer et d'être aimé en quête de son véritable objet humain et dans sa douloureuse ignorance.

Au « cristal » des plans de la sculpture pour Giacometti répond le « cristal » de l'interprétation pour Breton, et le sens cette figure se révèle à lui de manière aussi immédiate – « d'emblée » – que sa forme était « apparue » à Giacometti, ayant surgi du plâtre « en quelques heures ». Tout ceci dit assez le « tourment de sculpture » qui est celui de Breton, sa frustration de ne pouvoir donner corps lui-même à ses visions, et la fascination sur lui qu'exercent les *mains* de Giacometti. Dans l'incomplétude de l'écrivain qui se laisse ici entrevoir se dessine un axe essentiel pour nous :

En dépit des rappels fréquents que je lui fis de sa promesse, Giacometti oublia de me donner satisfaction. Le manque éprouvé réellement, de cette pantoufle, m'inclina à plusieurs reprises à une assez longue rêverie, dont je crois dans mon enfance retrouver trace à son propos. Je m'impatientais de ne pouvoir imaginer concrètement cet objet [...] ⁷⁸⁹.

À l'écrivain fait donc défaut l'imagination concrète. La force de l'amitié qui le liait à Giacometti, son admiration pour lui en tant qu'artiste et les circonstances mêmes qui les ont depuis 1932 rapprochés au travers de communes difficultés avaient pu faire espérer à Breton que ce double lui prêterait ses mains, et voici qu'il devance ses désirs par une figure qui les comble sans qu'ils aient eu à s'exprimer.

Breton se prend à rêver d'une chimère réunissant son esprit et les mains de Giacometti à la faveur de ces fusions que permet l'amitié. De ce rêve d'hybridité, ce texte où Breton insère une reproduction photographique de la sculpture par Dora Maar est une tentative de réalisation. Il semble possible d'en déceler le signe dans l'emploi de « j'avais tenue pour » par quoi Breton agrippe interprétativement la statue. Le double sens, à la fois concret et abstrait, du verbe « tenir » ici – le sens concret est remotivé un peu plus bas par l'évocation de l'*objet invisible* « que ces mains tiennent ou soutiennent »⁷⁹⁰ – montre bien la transition d'une saisie manuelle vers une saisie intellectuelle et le désir de se tenir à la frontière entre ces deux modes de saisie. Par un effet de miroir le poète se montre tenant le sens invisible de la statue comme elle-même tient son objet. Mais pour Giacometti ces mains tiennent le seul « vide »...

Rappelons que dans le numéro de *Documents 34* où paraît le texte de Breton, Dalí définit d'après la méthode paranoïaque-critique la peinture comme la « 'photographie' à la main et en couleurs de l'irrationalité concrète' et du monde imaginaire en général » dont la sculpture doit être le « moulage à la main »⁷⁹¹. C'est d'après cette conception que peu ou prou il partage que Breton dans la conférence prononcée à Bruxelles le 1^{er} juin 1934 au cours de laquelle il cite ces lignes peut parler peu après de la « sculpture inspirée d'Alberto Giacometti »⁷⁹². Faute de pouvoir réaliser lui-même ces moulages, Breton

⁷⁸⁹ *Ibid.*, p. 702.

⁷⁹⁰ *Ibid.*, p. 698.

⁷⁹¹ Cité par André Breton, *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, op. cit., p. 256.

⁷⁹² *Ibid.*, p. 258.

compte sur Alberto Giacometti, étant donnée la grande compréhension mutuelle qui les lie, pour dépasser son incompétence technique, mais le refus opposé par celui-ci à ses commandes le pousse à devenir coucou d'un nid qui entre tous le ravit. La sculpture devient la matérialisation, et même la « clef » d'une situation qu'il partage avec Giacometti, celle de l'« indétermination sentimentale »⁷⁹³ qu'ils ont vécue ensemble. Elle rassemble en elle deux états de disponibilité totale et d'attente. Pourtant l'interprétation de Breton est rétrospective, et si la rencontre de Jacqueline Lamba est venue l'arracher à sa propre indétermination sentimentale, ce n'est nullement le cas pour Giacometti au moment où il écrit. Il est un temps où cette boîtierie dans leurs rapports révélera sa source épineuse.

4) La sculpture « inspirée » et le problème de la mimésis : l'art comme imitation d'un « modèle intérieur »

La dernière marque pour Giacometti, dans cette introduction de l'épisode du marché aux puces, d'une dépossession de son œuvre par Breton est enfin la posture de narrateur omniscient que celui-ci adopte avec assurance. Il ne semble rien avoir à envier à ce privilège du romancier. L'abaissement des mains de la sculpture était en effet « justifié consciemment par le souci de découvrir les seins », mais pour le narrateur l'inconscient de son personnage n'est pas une barrière valable. De même, la résistance des seins « à la particularisation finale [...] se donn[ait] pour raison avouée divers prétextes plastiques ». Il va sans dire que le narrateur accède facilement aux raisons inavouées. Les seules traces dans ce passage de la parole du sculpteur ne seront donc ni au discours direct, ni au discours indirect, mais sur ce mode de réfutation distant et abrupt. Le narrateur ne doute pas une seconde de sa position de garant de la vérité et se félicite, par exemple, que les mains aient été rétablies à leur « vraie » place. Que penser de ce type de vérité au moment où Breton déclare vouloir « travailler à ce que la distinction du subjectif et de l'objectif perde de sa nécessité et de sa valeur »⁷⁹⁴ ? Que Breton ne doute pas de son droit à replacer la genèse de cette sculpture au sein d'un système interprétatif purement paranoïaque dans le sens défini par Dalí. Lui contester ce droit d'un point de vue non surréaliste, c'est-à-dire en se plaçant hors de cette logique irrationnelle paraît aujourd'hui légitime mais n'a peut-être pas grand sens.

Rien dans ces pages, en effet qui ne soit dans la droite ligne d'un discours critique de Breton sur les arts plastiques dont les catégories lui viennent pour une large part de la pensée romantique. Nous avons pu le constater à travers l'« Introduction aux contes bizarres d'Achim d'Arnim » dans sa reprise du primat ontologique accordé à la subjectivité par Fichte. Cette filiation entre le surréalisme et le romantisme anglais et allemand qui le conduit à voir dans Arnim le premier théoricien de la voyance rimbaldienne, Breton la revendique :

Il s'agit de la reprise systématique d'une quête que le XIXème a fait passer par delà toutes les autres préoccupations dites poétiques à partir de Novalis et de Hölderlin pour l'Allemagne, de Blake et de Coleridge pour l'Angleterre, de Nerval et de Baudelaire pour la France et qui devait prendre un caractère véritablement sommatore peut-être avec Mallarmé, à coup sûr avec Lautréamont et Rimbaud⁷⁹⁵.

Cette généalogie le conduit, dans la lignée de Baudelaire lecteur de Poe, à valoriser l'imagination comme la faculté créatrice par excellence. C'est alors le concept d'inspiration,

⁷⁹³ *L'Amour fou*, op. cit., p. 698.

⁷⁹⁴ *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, op. cit., p. 258.

⁷⁹⁵ *Entretiens, 1913-1952, OC III*, op. cit. pp. 475-476.

comme l'a montré Dominique Combe dans son article « rhétorique de la peinture »⁷⁹⁶, qui apparaît comme le pilier de cet héritage romantique. Louer la sculpture « inspirée » de Giacometti, c'est alors admettre qu'il ne soit que l'« instrument » de cette inspiration, ni plus ni moins que Miró, il l'en prévient, ne l'est de sa peinture :

J'aimerais, je ne saurais trop y insister, que Miró n'en conçût pas un orgueil délirant et ne se fiât pas à lui seul, si grands que fussent ses dons, si fidèle que lui demeurât jusqu'à ce jour l'inspiration, si originale qu'apparût sa manière, – pour réaliser entre des éléments d'apparence immuable les conditions d'un équilibre bouleversant⁷⁹⁷.

Il faut aussi noter que Giacometti, outre qu'il fut sûrement touché par l'offrande lyrique de Breton, partageait parfaitement cette conception lorsqu'en 1933 il écrivait : « Depuis des années je n'ai réalisé que les sculptures qui se sont offertes tout achevées à mon esprit [...] »⁷⁹⁸. Même dans la « Lettre à Pierre Matisse » de 1948 sa manière de présenter l'évolution de son travail fait encore des figures – les tournures diffèrent peu de celles employées par Breton – les sujets de leur apparition ou de leur disparition, le texte semblant leur accorder une volonté autonome : « Mais voulant faire de mémoire ce que j'avais vu, à ma terreur, les sculptures devenaient de plus en plus petites [...] »⁷⁹⁹.

Quant à Breton, l'importance qu'il accorde à l'inspiration le conduit à maintenir, malgré la substitution du « modèle intérieur »⁸⁰⁰ au « modèle extérieur », une conception mimétique de l'art où la bipartition entre l'œuvre d'art et son « fantôme intérieur » ne peut se résorber. Le lyrisme de Breton apparaît en effet guidé par une conception « expressionniste »⁸⁰¹ du langage influencée par la philosophie de Benedetto Croce. Très imprégnée de Hegel, cette pensée dominante en Europe au moment où Breton écrit « proposait une véritable 'science de l'expression' sur le postulat que l'« intuition » est déjà en soi « expression » ». D'une pensée de l'art « selon la relation, toute platonicienne, de la copie au modèle »⁸⁰², une telle conception ne se sépare pas :

[...] que ce modèle soit purement psychique ne change rien à la démarche. Certes, il se démarque tout de même de la tradition aristotélicienne au sens strict, pour laquelle la mimésis est mimésis d'action, ou de la tradition horatienne qui fait de la « nature » l'objet de l'imitatio. Pourtant, l'Abbé Batteux pouvait, à une époque où, insensiblement, l'esthétique s'imposait au détriment de la rhétorique, affirmer que la poésie lyrique relevait encore de la notion d'imitation : imitation de sentiments – c'est-à-dire d'une réalité intérieure et non plus extérieure – et non d'action, mais encore imitation. De la même manière, le lyrisme pictural, ou poétique, pour Breton, reste placé sous le signe de ce « principe » de l'imitation. Autant dire que l'esthétique de Breton, à ce titre, est encore proche de la poétique

⁷⁹⁶ Dominique Combe, « Rhétorique de la peinture », *Lire le regard : André Breton et la peinture*, textes réunis par Jacqueline Chénieux-Gendron, coll. « Pleine Marge », n°2, Lachenal et Ritter, 1993, p. 134.

⁷⁹⁷ **André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 41. Cité par Dominique Combe, *idem*.**

⁷⁹⁸ Alberto Giacometti, « Je ne puis parler qu'indirectement de mes sculptures », *Écrits*, op. cit., p. 17.

⁷⁹⁹ « Lettre à Pierre Matisse », *ibid.*, p. 44. Voir partie suivante.

⁸⁰⁰ André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 4.

⁸⁰¹ Dominique Combe, *ibid.*, p. 124.

⁸⁰² *Idem*.

classique d'un Boileau [...]. Dans tous les cas, un dualisme entre l'objet artistique et l'imagination est maintenu, de sorte que l'« expression » est toujours seconde – dans le temps mais aussi dans les valeurs – par rapport à l'image. Breton s'acquitte en cela de sa dette à l'égard de la pensée de Benedetto Croce qui ne parvient jamais à combler l'écart entre l'« intuition » et l'« expression ». Même dans l'automatisme, « sans intention préconçue », quelque chose préexiste à la création, qu'il s'agit, en somme, d'« imiter », de retrouver selon une réminiscence toute platonicienne encore : une image onirique, une impression cœnesthésique [...].⁸⁰³

Cette esthétique dont Dominique Combe montre dans le passage cité les liens avec la tradition rhétorique confirme également ces liens par son pragmatisme. Elle est « centrée sur le spectateur plus que sur l'auteur »⁸⁰⁴. De ce trait les pages sur l'*Objet invisible* où s'opère un retournement par Breton du titre même de l'œuvre sont encore caractéristiques. L'ensemble du passage se focalise sur la présence ou non de l'*Objet invisible* dont il fait la pierre de touche de la réussite de cette sculpture. Ce primat du spectateur témoigne d'une « esthétique de la réception » qui anticipe sur les travaux de l'École de Constance⁸⁰⁵. Quant à la dualité entre une « intuition » – le « cristal » des « plans » – et les aléas de son « expression », elle guide des pages consacrées par Breton à *L'Objet invisible* qui ne semblent atypiques dans l'ensemble de ses écrits sur l'art que par deux points : le fait que l'« intuition » puisse être *partagée* par le poète qui sait où se trouve la « vraie » place des mains, qui paraît avoir accès aux « plans », et le caractère extraordinairement laborieux du passage de cette « intuition » à son « expression », les tâtonnements de l'« imitation ».

Ces difficultés justifient l'intrusion de Breton qui, allant jusqu'au bout de sa logique, s'immisce jusque dans le processus de création de cette sculpture, non pas seulement en la parachevant par la patine de son discours, mais en *intervenant* dans la dernière phase de sa construction, celle de l'« individualisation » de sa tête : « Il manquait ici une assurance sur la réalité, un point d'appui sur le monde des objets tangibles. Il manquait ce terme de comparaison même lointain qui brusquement confère la certitude »⁸⁰⁶.

5) L'objet trouvé et le pont de sympathie

C'est alors que s'opère par la promenade, qui occupe la suite du texte devenu récit, un retour au monde des objets visibles, à travers cette foire à la brocante où Breton cherche en compagnie de Giacometti l'objet « pervers », ce « brûlot de l'irrationnel »⁸⁰⁷ capable de déchirer la trame du quotidien. Après quelques pas perdus, l'un de ces objets délaissés parvient à les « attir[er] », c'est-à-dire à aimer leurs désirs. Il s'agit, écrit Breton, d'un « demi-masque de métal frappant de rigidité en même temps que de force d'adaptation à une nécessité de nous inconnue », peut-être un « descendant évolué du heaume, qui se

⁸⁰³ *Idem.*

⁸⁰⁴ *Ibid.*, p. 138.

⁸⁰⁵ *Idem.*

⁸⁰⁶ *Ibid.*, p. 699. Cette volonté de participer à la création de la sculpture nous semble plus décisive que l'« opération de sauvetage » évoquée par Yves Bonnefoy, *ibid.*, p. 236. La conclusion de la version de ce texte parue dans *Intervention surréaliste* – voir André Breton, OC II, p. 1715, variante *b* – incite à relativiser les doutes de Breton au sujet de Giacometti au moment où il écrit ce texte.

⁸⁰⁷ Yves Bonnefoy, *ibid.*, p. 236.

[serait] laissé aller à flirter avec le loup de velours »⁸⁰⁸. L'objet est si particulier qu'après s'être éloigné Giacometti, « pourtant très détaché en général de toute idée de possession matérielle »⁸⁰⁹, rebrousse chemin pour l'acquérir. Bientôt un choix « presque aussi électif » portera Breton vers « une grande cuiller de bois, d'exécution paysanne, [...] dont le manche, lorsqu'elle reposait sur sa partie convexe, s'élevait de la hauteur d'un petit soulier faisant corps avec elle »⁸¹⁰. C'est alors pour Breton la densité « concrète » de l'objet trouvé – il impose un « contact sensoriel anormalement prolongé »⁸¹¹ – qui comme par contrepois délivre son correspondant invisible en provoquant la disparition chez l'auteur de la trouvaille de « scrupules affectifs paralysants »⁸¹². La suite du texte nous fournit deux preuves de cette théorie par laquelle se résout « l'équation » de l'objet trouvé. Révélant certains « prolongements [...] inattendus » de sa « vie », le masque en vient à trouver sa place « dans les recherches personnelles de Giacometti ». Il s'impose comme la passerelle manquante, le lien nécessaire entre la dernière œuvre achevée de Giacometti, une *Tête*⁸¹³ déjà très appréciée par Breton puisqu'il lui en a demandé un moulage, et ce « visage demeuré à l'état d'ébauche »⁸¹⁴. Le masque permet à Giacometti de surmonter la « contradiction morale profonde » que trahit la « contradiction plastique » de sa sculpture, imposant la « fusion de [...] deux manières » : celle de la partie supérieure, traitée « très largement par plans » et celle de la partie inférieure, très « dégagée »⁸¹⁵. Attribuant le flou où se réfugie la partie supérieure à « certaines précisions toujours accablantes du souvenir », Breton songe peut-être à l'aveu de Giacometti l'été précédent, de ne pouvoir rien faire qui ne soit en relation avec Denise, et il ne fait pas de doute pour lui que cette résolution du conflit plastique aura des retentissements dans sa vie amoureuse. Dans cette résolution, le rôle du masque lui semble indéniable, à considérer la « parfaite unité organique de ce frêle et imaginaire corps de femme que nous admirons aujourd'hui »⁸¹⁶.

Breton traduit l'ensemble du processus par la métaphore chimique du « *catalyseur* », c'est-à-dire d'une « substance qui modifie la vitesse d'une réaction chimique, sans apparaître dans le bilan réactionnel »⁸¹⁷. L'objet n'est pas absorbé par la sculpture, mais déclenche la précipitation finale, celle par laquelle s'obtient l'« unité organique ». Quant à Breton, son rôle est dans la découverte du catalyseur, qui n'aurait pas pu avoir lieu si Giacometti avait été seul, c'est en effet leurs « *préoccupations communes typiques* », c'est-à-dire la hâte de l'un de voir achevée la statue de l'autre qui a permis dans la marche côte à côte leur fusion en « une seule machine à influence *amorcée* »⁸¹⁸. L'autre métaphore en est le phénomène électrique de l'éclair, comme si la décharge de la trouvaille était venue rééquilibrer la différence de potentiel électrique élevée entre les « deux niveaux de réflexion

808 André Breton, *L'Amour fou*, op. cit., p. 699.

809 *Ibid.*, pp. 699-700.

810 *Ibid.*, p. 700.

811 *Idem.*

812 *Idem.*

813 La *Tête cubiste* de 1934, « [...] reproduite dans le numéro 5 de la revue *Minotaure* ». Voir Yves Bonnefoy, *ibid.*, p. 216, ill. 197.

814 *Idem.*

815 *Ibid.*, p. 701.

816 *Idem.*

817 Grand Larousse Universel.

818 *L'Amour fou*, *idem.*

très différents »⁸¹⁹ de Breton et Giacometti. Le texte se présente donc comme une parodie de discours scientifique, un « essai de démonstration » construit à partir de l'hypothèse d'une fécondité de l'attente, et mettant à l'épreuve cette hypothèse par une expérience doublement réussie avant de dresser le bilan où apparaît la solution de l'équation. L'œuvre de Giacometti dans sa singularité n'est donc pas le but visé par le texte. Il est un point d'appui, un exemple interchangeable pris dans le mouvement d'une rhétorique qui cherche à s'assimiler le pouvoir persuasif de la parole scientifique.

L'autre moitié de l'expérience est le « cendrier-cendrillon » que nous avons évoqué, et dont il s'avère que l'objet trouvé par Breton est une réalisation qui dépasse ses espérances. Il figure en effet l'un des enseignements les plus touchants du conte qui veut que « la pantoufle merveilleuse » soit « en puissance dans la pauvre cuiller »⁸²⁰ comme le surréel tapi au cœur du réel le plus anodin, attendant pour éclore des yeux disponibles. L'objet que Breton avait « désiré contempler » s'est donc « construit hors de [lui] » pour atteindre « *très au-delà* de ce [qu'il eût] imaginé », sa « parfaite unité organique »⁸²¹. Reste pourtant que sur le rôle du masque dans l'achèvement de sa sculpture, Giacometti ne s'est jamais exprimé, ce qui fausse quelque peu l'harmonie de ce parallélisme que le texte dessine. Le véritable parallélisme, ce sont les mots mêmes de Breton qui appellent à le rétablir. Un autre objet qu'il avait « désiré contempler » s'est « construit » – « Giacometti travaillait à cette époque à la *construction* du personnage féminin »⁸²² – en dehors de lui pour dépasser ses espérances dans une « parfaite unité organique »⁸²³.

C'est bien sûr *L'Objet invisible* sur lequel Breton a projeté assez tôt – « d'emblée » – sa soif d'une matérialisation du « *désir d'aimer et d'être aimé* » pour s'imaginer en avoir insufflé l'idée à ces deux mains ouvertes. Le texte réalise à un autre niveau ce rêve de suggestion médiumnique. Car la pantoufle perdue de Cendrillon, n'est-ce pas l'expression déjà de ce double désir ? Retrouvant l'objet perdu en abyme entre les mains de la sculpture, dans cette hésitation entre le visible et l'invisible que traduisait verbalement la concurrence entre le « vair », ou « petit-gris », et son homonyme transparent, le « verre »⁸²⁴. Breton obtient donc doublement satisfaction : de manière directe par la trouvaille du « cendrier-cendrillon », mais aussi par ricochet dans son assomption entre les mains de l'effarée. La statue lui semble ainsi fixer et maintenir à la fois dans sa puissance explosive le moment de latence qui préfigure pour lui la « nuit du tournesol ». Beaucoup de choses qui le regardent davantage qu'il ne regarde vers l'autre.

Breton n'en dresse pas moins un bilan de cette expérience dont la conclusion est un éloge de la « sympathie » entre deux ou plusieurs êtres et une théorisation du hasard objectif. La « sympathie » met en effet les êtres « sur la voie de solutions qu'ils poursuivaient séparément en vain » :

Cette sympathie ne serait rien moins que de nature à faire passer dans le domaine du hasard favorable [...] des rencontres qui lorsqu'elles n'ont lieu que pour un seul ne sont pas prises en considération, sont rejetées dans l'accidentel.

⁸¹⁹ *Idem.*

⁸²⁰ *Ibid.*, p. 705.

⁸²¹ *Idem.*

⁸²² *Ibid.*, p. 698, c'est nous qui soulignons.

⁸²³ *Ibid.*, pp. 701 et 705.

⁸²⁴ Voir *ibid.*, p. 702.

Elle mettrait en jeu à notre profit une véritable finalité seconde, au sens de possibilité d'atteindre un but par la conjugaison avec notre volonté [...] d'une autre volonté humaine qui se borne à être favorable à ce que nous l'atteignons. [...] Sur le plan individuel l'amitié et l'amour, comme sur le plan social les liens créés par la communauté des souffrances et la convergence des revendications, sont seuls capables de favoriser cette combinaison brusque, éclatante de phénomènes qui appartiennent à des séries causales indépendantes. Notre chance est éparsée par le monde, qui sait, en pouvoir de s'épanouir sur tout, mais chiffonnée comme un coquelicot en bouton. Dès que nous sommes seuls à sa recherche, elle joue pour nous duper sur la triste ressemblance des feuilles de tous les arbres, elle vêt le long des routes des robes de cailloux⁸²⁵.

Difficile de ne pas être ébloui, même un poète revenu du surréalisme le concède⁸²⁶, par de si belles images. Breton met toute son ardeur à réaffirmer ces convictions qui, par-delà les heurts récurrents, maintiennent pour lui la nécessité d'une activité de groupe. Il n'est dupe qu'à demi des disparités entre sa situation et celle de son ami. Il donne alors un premier post-scriptum à ce texte où il revient sur le symbolisme de la cuiller pour lui, celui d'une « femme unique, inconnue, magnifiée et dramatisée par le sentiment de [sa] solitude ». Dans ce texte, Breton redit sa volonté de croire dans le rétablissement nécessaire de l'équilibre entre eux par une rencontre qui viendrait tirer définitivement Giacometti de cette passe difficile dans laquelle il le sait empêtré encore malgré l'achèvement de sa sculpture. Le texte s'affirme alors pour ce qu'il est : une main tendue, un encouragement, une appréhension qui choisit pour se dire les mots de l'optimisme.

Breton retrouve pour la formuler la notion de « saut vital », déjà présente dans *Les Vases communicants*⁸²⁷. C'est chez Lénine citant Plekhanov⁸²⁸ que Breton puise cette expression capable pour lui de rendre compte de la fonction du rêve dans notre rapport au réel. Loin d'être un refuge, il affronte le terrain concret de la vie par le ressort de l'action, comme y insistent les matérialistes reprenant la loi générale du devenir de Hegel⁸²⁹. Breton ne fait ici qu'élargir cette fonction du rêve à la trouvaille de l'objet pour brouiller encore un peu plus les frontières entre objectivité et subjectivité et marquer l'intrusion du rêve dans la réalité quotidienne. Dans cette perspective matérialiste, le rôle du rêve comme de la trouvaille est alors, éliminant les éléments négatifs du passé, de permettre l'action en direction du futur, voilà ce dont il voudrait persuader Giacometti.

La trouvaille de la cuiller qui, tout d'abord, ne me paraissait pas s'imposer au moment où elle se produisit, prend ainsi toute sa signification de relation entre deux êtres – rappelons que Giacometti était alors en proie à un tourment très semblable à celui que j'avais enduré quelques mois plus tôt. Elle est le pont indispensable jeté entre nous sur le temps, pont qui relie le moment où je cherchais sans espoir l'être que je devais aimer et celui où il le cherche lui-même sans espoir. Pont de la sympathie et de la compréhension totales. Elle

⁸²⁵ *Ibid.*, p. 705.

⁸²⁶ Yves Bonnefoy, *ibid.*, p. 238.

⁸²⁷ André Breton, *Les Vases communicants*, OC II, p. 135.

⁸²⁸ Voir Marguerite Bonnet et Étienne-Alain Hubert, *in* André Breton, *ibid.*, n. 1, p. 135.

⁸²⁹ Voir Marguerite Bonnet et Étienne-Alain Hubert, notice des *Vases communicants*, *op. cit.*, p. 1361.

tend à parachever pour lui ce qui, on l'a vu, reste velléitaire dans la découverte du masque, à lui donner toute confiance, à le persuader que le saut vital ne peut manquer d'être en son pouvoir comme il a été en le mien⁸³⁰.

Ces lignes fraternelles, qui sont peut-être parmi les plus belles pages d'amitié auxquelles le surréalisme ait donné naissance, devront malheureusement disparaître lorsque ce texte deviendra le chapitre III de *L'Amour fou* en 1937. Il sera alors avéré que la confiance et l'énergie que Breton cherchait à communiquer à Giacometti sur le plan amoureux se cherchaient en réalité sur un autre plan où déjà craque le pont de la « compréhension totale »...

Chapitre VIII Objet d'une attente

1) *L'Air de l'eau*, poèmes de Breton illustrés par Giacometti : un poème-objet surréaliste (1934) ?

Mais laissons pour l'instant le texte comme peut le lire Giacometti à l'été 1934, lorsque Breton lui demande d'accompagner par son témoignage l'amour dont il annonçait la venue dans sa sculpture. Le 14 août, à la mairie du IX^{ème} arrondissement, Breton s'unit donc à la « toute-puissante ordonnatrice de la Nuit du Tournesol »⁸³¹ devant le poète et l'artiste qui sont alors les plus proches de lui : Éluard et Giacometti. La mariée mise à nu devant quelques amis reconstitue ensuite pour l'objectif de Man Ray le *Déjeuner sur l'herbe* de Manet⁸³². Quatorze, c'est aussi le nombre des poèmes qu'entre la fin de juin et les mois de septembre-octobre⁸³³ Breton compose pour célébrer ce nouvel amour, « quatorze séquences » qui sont pour Marguerite Bonnet « comme les éphémérides voilées d'un épithalame »⁸³⁴. À ce point d'orgue de la partition amoureuse, Giacometti se trouve de nouveau associé, indispensable tiers de cet amour depuis son alpha jusqu'à son oméga. Troisième roue du carrosse de Cendrillon, il travaillera bientôt, est-ce par hasard, à une nouvelle sculpture intitulée *1+1=3*. Breton avait publié sa lecture de *L'Objet invisible*, l'ordre est désormais inversé, c'est à Giacometti cette fois de répondre aux poèmes de Breton, et de réaliser avec lui, à quatre mains, ce rêve d'une œuvre où les ressources de la poésie et celles de la plastique sauraient se féconder l'une l'autre⁸³⁵. La proposition n'est pas mince, et Yves Peyré soulignera qu'elle est l'une des « brûlante[s] exception[s] » concédées au « livre de dialogue » par un poète qui s'en défiait quelque peu. Seuls Miró et Lam bénéficièrent d'une telle confiance⁸³⁶.

⁸³⁰ André Breton, *L'Amour fou*, variante b., op. cit., p. 1715.

⁸³¹ *Ibid.*, p. 735.

⁸³² Voir Mark Polizzotti, op. cit., p. 463 et André Breton, *la beauté convulsive* [catalogue de l'exposition présentée au Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou du 25 avril au 26 août 1991], Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1991, p. 215.

⁸³³ Voir Marguerite Bonnet, notice de *L'Air de l'eau*, in André Breton, OC II, p. 1545.

⁸³⁴ *Ibid.*, p. 1546.

⁸³⁵ Voir André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 284

⁸³⁶ Yves Peyré, *ibid.*, p. 70.

Giacometti est rentré en Suisse peu après le mariage de Breton avec Jacqueline, et c'est désormais au couple qu'il adresse ses lettres en cette fin d'été 1934. Toujours aussi chaleureuses, elles n'en évoquent pas moins en creux l'ennui qui trop souvent l'accable à Paris :

Maloja le 10 septembre 1934 Mon très cher André, J'espère toujours recevoir de vos nouvelles, de Jacqueline et toi ; mais rien. Je pense souvent à vous, je me demande ce que vous faites, où vous êtes et je me sens loin, au deçà d'un vide, d'une espèce d'abîme qui ne laisse passer aucun signe, aucune voix. Mais je ne peux pas rester plus longtemps sans essayer de t'écrire bien que j'ai très peu de chose à dire. J'ai passé trois semaines presque toujours dans le froid, la neige, la pluie (on pouvait à peine sortir) j'ai lu pendant la plus grande partie du temps, passant d'un livre à l'autre et j'allai, je vais encore, vers le soir prendre l'apéritif au village ; (cette phrase se perd, elle n'a plus ni commencement ni fin) au petit café ou la jeune fille de l'année passée, bien que peut-être plus belle, a perdue tout charme pour moi. Je ne m'ennuie jamais (et je pense à certains jours, à beaucoup de soirées à Paris) c'est peut-être préférable d'être, au moins pour un peu de temps, dans cet autre état. [...] Je ne vois personne, oui, j'étais chez Crevel la semaine passée. Il va assez bien et il a commencé un nouveau roman. Il en était au premières pages mais il doit devenir assez volumineux, beaucoup de personnages, ecc. J'espère que cette lettre ne vous trouve pas à Paris, je préfère si elle attend chez la concierge le plus longtemps possible, ou encore mieux, si elle vient vous trouver quelque part, dans un pays qui vous plait. Si tu m'écris, même une carte, je suis très très content, ce sont tes nouvelles que j'aimerais le mieux Très affectueusement à Jacqueline et à toi ton ami Alberto G⁸³⁷.

La « sympathie » est toujours lisible dans ces lignes, et le partage sincère du bonheur du couple. Mais son ami ne l'oublie pas pour autant, puisqu'une semaine plus tard il écrit à nouveau à Breton pour le remercier de son présent et accepter avec enthousiasme la « collaboration » que celui-ci lui propose :

Très cher André, Je remercie infiniment Jacqueline et toi pour tout le contenu merveilleux de l'enveloppe bleu et de tout mon cœur pour la collaboration que tu me proposes. Tu peux penser comme je suis content si je peux réaliser les illustrations. Je lis les poèmes qui sont pour moi tout un pays nouveau plein d'images et ta proposition me passionne trop pour ne pas essayer de faire les gravures. Pardonne moi si je t'écris aujourd'hui très vite mais je suis impatient de te répondre. Je n'ai rien ici pour graver, mais je vais dessiner pour voir ce que je peux faire et dès mon retour, je pense rentrer au commencement d'octobre, il ne sera pas trop tard ? , j'espère que non, je ferai des gravures, je suis impatient de lire les poèmes qui manquent encore. Je suis tout à fait de ton idée qu'il faut suivre le plus possible le texte dans les illustrations. Comment les vois tu disposées dans le livre ? Je voudrais beaucoup le savoir, ça sera très utile pour moi si tu me le dis. et les autres idées aussi que tu dois avoir sur leurs relations avec le texte. Je suis très content de recevoir les autres poèmes et aussi le format et je t'écrirai bientôt de nouveau. Pardonne moi si je m'arrête déjà mais je vais porter tout de suite la lettre à la poste pour qu'elle parte encore aujourd'hui

⁸³⁷ Lettre d'Alberto Giacometti à André Breton du 10 septembre 1934, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, BRT.c.839.

et je dois faire vite. A bientôt et très affectueusement a Jacqueline et toi votre Alberto

C'est donc « de tout [son] cœur » que Giacometti se réjouit de la perspective d'un livre en commun, d'un cadeau de mariage pour ce couple qui semble l'avoir adopté. « Leur » Alberto prouve déjà par ces lignes, et c'est un point essentiel pour nous, quel lecteur « passionné » il est, quelle est sa réceptivité à l'image poétique. Les marques multiples de son zèle et de son impatience nous le révèlent extrêmement sensible au témoignage d'estime et d'amitié de Breton qui lui confie la réalisation de ces gravures. Ses nombreuses questions techniques montrent à quel point il est concerné par le projet et quelle est sa volonté de ne pas décevoir Breton. La lettre la plus intéressante est la suivante, celle que Giacometti écrit juste après la réception des derniers poèmes, car il y formule sa conception de l'illustration et confirme rétrospectivement ce que nous avons cru pouvoir remarquer à propos du frontispice des *Pieds dans le plat* :

Je suis très content d'avoir maintenant tous les poèmes Je les aime beaucoup et ils deviennent plus clairs, plus [...] transparents chaque fois que je les lis et chaque fois il y a des nouvelles images. Merci pour toutes les indications que tu me donne. Je suis tout à fait d'accord avec la disposition des gravures (le format naturellement !) Après avoir reçu les premiers poèmes j'avais commencé à faire des dessins sur les images qui m'avaient le plus frappé d'une manière visuelle et qui correspondaient à des passages précis de certains poèmes. Mais je ne crois pas qu'il faut s'en tenir là. Je pense plutôt qu'il faudrait trouver des images qui, même si elles correspondent plus particulièrement à un poème défini, puissent aussi être valable autant que possible pour l'ensemble et qui n'illustrent pas un passage trop [barré : « particulier »] singulier. Dans le premier cas on n'arrive qu'à limiter l'image du poème en l'arrêtant et en la sortant de l'ensemble, seulement parce plus immédiatement visuelle Maintenant en lisant dans ta lettre « ... que l'une d'elles soit aussi évocatrice que possible de la personne de Jacqueline... » je vois immédiatement Jacqueline et certaines images qui l'évoquent indépendamment des poèmes ou plus probablement des images qui sont créées par la vision de Jacqueline et par l'impression des poèmes et hier soir j'ai essayé de les dessiner. Voilà où je suis arrivé mais j'espère avoir bientôt quelque chose de plus précis et je suis très impatient d'être à Paris pour travailler sur le cuivre, je vais l'acheter dès mon arrivée. Je ne sais pas encore quand je peux partir, si cette exposition de Zurich s'ouvre au commencement d'octobre (mais il me semble le 9 !) je devrai m'y arrêter et je pourrais être à Paris 2 jours plus tard, mais quand pense-tu sortir le livre ? Après mon arrivée les gravures devraient être faites très vite, dans très peu de jours. En tout cas je reviens le plus vite possible. Je t'écrirai bientôt de nouveau ce soir je ne peux plus rien dire, il est très tard et je suis fatigué [...] ⁸³⁸. Très affectueusement a Jacqueline et à toi votre Alberto.

La sollicitation de Breton et sa demande de suivre le plus possible le texte amènent donc Giacometti à formuler sa conception de ce que doit être l'illustration d'un recueil poétique. Il apparaît déjà capable de défendre ce point de vue face aux indications de Breton. Il récuse donc l'illustration directe, et, s'il loue la puissance de suggestion visuelle des poèmes de

⁸³⁸ Lettre d'Alberto Giacometti à André Breton (septembre 1934), Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, BRT.c.841.

Breton, refuse que ses gravures viennent simplement les redoubler. Procéder de la sorte serait pour lui s'opposer au mouvement propre de l'expression poétique, « arrétant » les images et limitant leur portée. La technique de l'extraction, « sortir » une image, lui déplaît. Elle revient à morceler l'énoncé poétique là où il lui semble plus intéressant d'élaborer des images suffisamment ambiguës pour qu'elles puissent se fondre dans un ensemble qui par elles rayonnerait dans de multiples directions. Breton se souvient-il de ces discussions lorsqu'à Prague en 1935 il défend le « grand intérêt » de l'expérience qui consiste à « composer un poème dans lequel des éléments visuels trouvent place entre les mots sans jamais faire double emploi avec eux »⁸³⁹, ouvrant la voie aux « poèmes-objets » ?

L'Air de l'eau en tant que « livre de dialogue »⁸⁴⁰ n'a pas suscité l'intérêt des commentateurs. Seul Yves Peyré salue ces « quatre burins qui sont des présences passantes, traçantes (non sans affinité – la face étonnée, la main ébahie, les traits grêles – avec *L'Objet invisible*) », ce livre « de rigueur, de retenue et de simplicité » où « quelque chose de grave » se donne « (le ton des poèmes, les figures, le point d'ancrage des poèmes et de l'alliance des deux artistes dans un fait de vie à saluer) qui touche à l'expression d'un prestige talismanique »⁸⁴¹. Yves Bonnefoy en revanche voit dans ces figures « pauvres et schématiques » une preuve que Giacometti serait l'un des artistes les moins enclins à se griser d'univers de substitutions. Pourtant la collision qui se produit ici, entre ces deux trajectoires extrêmement divergentes quant à la confiance à placer dans les images, semble désigner *L'Air de l'eau* comme un moment remarquable de l'histoire du livre de dialogue. Il donne à voir comment l'amitié comme un cuivre alchimique retient un moment ensemble une eau langagière par l'amour revivifiée et le feu dévorateur du doute. Ce baiser à la faveur duquel s'unit pour Breton le monde visible au monde invisible, anneau d'Ondine, favorise une puissance o(ra)culaire retrouvée de sa parole, et place au cœur du poème les questions de *voyance* et de *vision*. Entendre Giacometti sur ce départ du jour et de la nuit de l'œil pour son crépuscule surréaliste n'est pas d'un mince intérêt.

Relisons la présentation du recueil par Marguerite Bonnet :

L'Air de l'eau apparaît [...] comme un grand poème où réflexion et automatisme s'unissent dans la glorification amoureuse, où le je, tout entier absorbé par son regard sur l'autre, la femme aimée, la retrouve partout à travers temps et espace, liée aux éléments, présente dans la légende, offerte enfin de toute sa splendeur à la fête amoureuse, sans qu'il cesse pourtant de s'interroger sur le miracle vertigineux de la rencontre et sur le moyen de la recréer indéfiniment, par-delà l'éclat poétique de l'instant, dans le quotidien de la vie vécue, afin d'assurer à la transmutation de l'existence qui est son œuvre une totale pérennité⁸⁴².

L'œil est donc bien le point de réfraction de tout le poème. C'est le regard du poète où son « je » tout entier apparaît comme « absorbé », mais aussi celui de la femme que le poème blasonne⁸⁴³. Il est la partie de son corps à laquelle « l'érotisme intense et discret »⁸⁴⁴ du poème contient le plus grand nombre d'évocations. Dans le poème fusionnent les images

⁸³⁹ André Breton, *Position politique du surréalisme*, op. cit., p. 480.

⁸⁴⁰ Nous reprenons l'expression d'Yves Peyré, op. cit.

⁸⁴¹ Yves Peyré, *ibid.*, p. 124.

⁸⁴² Marguerite Bonnet, *notice de L'Air de l'eau*, in André Breton, *OC II*, p. 1553.

⁸⁴³ Voir Marguerite Bonnet, *ibid.*, p. 1550.

⁸⁴⁴ *Idem.*

mythiques d'Ondine, des Sirènes et de la Lorelei⁸⁴⁵ et le vers « des charbons mal éteints au prunellier des haies »⁸⁴⁶ jette dans le souvenir des « dangers rétrospectifs » le pouvoir mortifère de ces yeux – « prunellier » est appelé par « prunelles » – incandescents. Le « là-bas » promis par la femme et qui « tremble bien réel à la pointe de [ses] cils »⁸⁴⁷ est un paradis retrouvé dans la puissance d'aimer « toujours pour la première fois »⁸⁴⁸. Voici conjurée cette « obsession poétique », cette « fausse intuition tyrannique » à laquelle « un ami » reproche au poète d'avoir trop cédé.

Certainement cet ami n'est pas Alberto Giacometti, que nous avons vu partager ce rêve saturnien de Breton⁸⁴⁹. Sans doute reçoit-il d'une oreille attentive ces mots qui renouent les liens entre la création et un acte d'amour vécu dans la précarité de l'instant. Il connaît lui aussi ces « yeux zinzolins de la petite babylonienne trop blanche »⁸⁵⁰, que peut-être ils ont eu l'occasion de contempler ensemble au Louvre, et dans lesquels Breton voit briller la « lumière unique de la coïncidence »⁸⁵¹ entre passé, présent et avenir. Ce regard, il le saisit de face mais blanc dans la figure de profil de la première gravure. Quant à la forme circulaire au centre de la deuxième gravure, elle évoque entre autres une pupille dilatée, devenue astre et peuplée de ses rêveries. Est-ce la pupille dilatée du poète à qui la femme réapprend à voir ?

Tout devient opaque je vois passer le carrosse de la nuit Traîné par les axolotls à souliers bleus Entrée scintillante de la voie de fait qui mène au tombeau Pavé de paupières avec leurs cils⁸⁵²

Le tombeau n'est donc pas pavé de bonnes intentions, mais de « paupières » et de « cils », comme s'il s'agissait de piétiner ces œillères pour ouvrir véritablement les yeux sur le monde de l'amour réinventé. Nous revoyons ici le « carrosse » de Cendrillon dont les « souliers » retrouvés, symboles de l'apaisement de ce « désir d'aimer et d'être aimé » lu par Breton entre les mains ouvertes de la statue de Giacometti, chaussent désormais les « axolotls »⁸⁵³ en quoi se sont mués les chevaux. Tout le poème dit la transition aveuglante, œuvre au noir et mort à soi, au terme de laquelle le poète renaît véritablement voyant, grâce à la femme médiatrice.

L'astre-pupille de la deuxième gravure est aussi le cœur du tournesol de la fameuse nuit, celui qui tournant sur son axe éveille une lumière nouvelle, « second soleil de serins sauvages »⁸⁵⁴ :

⁸⁴⁵ « Deux doigts sur l'aile d'eau du peigne ». Voir *L'Air de l'eau*, OC II, p. 397. Cette image du peigne est commune à Ondine et à la Lorelei.

⁸⁴⁶ *L'Air de l'eau*, op. cit., p. 400.

⁸⁴⁷ *Ibid.*, p. 407.

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 408.

⁸⁴⁹ Voir ci-avant.

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 402. La « petite Babylonnienne » est, d'après Jacqueline Lamba, une statuette d'albâtre provenant des environs de Babylone, rapportée en France au siècle dernier, qui se trouve au musée du Louvre. Voir OC II, p. 1557.

⁸⁵¹ *Ibid.*, p. 402.

⁸⁵² *Ibid.*, p. 395.

⁸⁵³ Salamandre des lacs mexicains.

⁸⁵⁴ *L'Air de l'eau*, op. cit., p. 407.

J'en suis quitte brusquement avec ces représentations antérieures qui menaçaient tout à l'heure de me réduire, je me sens libéré de ces liens qui me faisaient croire à l'impossibilité de me dépouiller, sur le plan affectif, de mon personnage de la veille. Que ce rideau d'ombres s'écarte et que je me laisse conduire sans crainte vers la lumière ! Tourne, sol, et toi, grande nuit, chasse de mon cœur tout ce qui n'est pas la foi en mon étoile nouvelle !⁸⁵⁵

Le mythe de la sirène fondu par syncrétisme dans celui de l'Ondine-Lorelei retrouve alors la dimension de rite initiatique qui est la sienne dans l'*Odyssée*, puisque c'est une « voie de fait » / « voix de fée » qui mène, la première orthographe suggère avec quelle violence, à ce « tombeau » des renaissances. Cette imagerie orphique est passée par le philtre de la nuit nervalienne et son tombeau peuplé de « cris de fées »⁸⁵⁶.

Le premier poème du recueil apparaît alors comme un prologue où, après avoir vu descendre le carrosse de la nuit, le poète décrit la désinhibition, l'éclatement des barrières anciennes dans cette « sensation d'une aigrette de vent aux tempes »⁸⁵⁷ qui marque la rencontre avec la « beauté convulsive » :

Et tu te diapres pour moi d'une rosée noire Tandis que les effrayantes bornes mentales À cheveux de vigne Se fendent dans le sens de la longueur Livrant passage à des aigrettes Qui regagnent le lac voisin Les barreaux du spectacle sont merveilleusement tordus⁸⁵⁸

Voici donc forcés par la médiation amoureuse les barreaux qui retenaient l'accès au surréel. Voici le poète accédant au déferlement d'aigrettes d'un spectacle ininterrompu, source jaillissante d'images éveillée par ces noces entre le visible et l'invisible, de l'homme et de l'Ondine.

Difficile de répondre avec plus de mesure et de sobriété que Giacometti à cet éveil. Rien de moins halluciné, de moins « voyant » que les gravures qu'il propose. Seule la deuxième se livre à une exubérance toute relative, mais difficile de moins s'abandonner à la tentation d'un illusionnisme d'artificier. Rien ne vient répondre aux chatoiements du signifiant chez Breton, à l'abondance des mots rares, à la ductilité des images. Une certaine rigidité au contraire chez Giacometti, une tension qui ne sait pas dire la réconciliation dans l'amour, une pauvreté qui ne se survit qu'à peine. Face à l'aisance retrouvée de Breton, Giacometti semble comme à l'arrêt devant son problème constant, celui du mouvement. Il préfère alors au mimétisme la contradiction, et au don, à la dilapidation, oppose la recherche d'une certaine économie de moyens.

Au vertige traduit chez Breton par une « sorte de vibration générale venue des métaphores » et qui « se propage à travers tout le texte, sous la poussée secrète de l'érotisme »⁸⁵⁹, Giacometti répond par une forme d'ascèse qui rend rien moins que sensible la poussée sensuelle et trahit – en dépit de ses efforts, il faut en croire ces lettres – la

⁸⁵⁵ *L'Amour fou, op. cit., p. 720.*

⁸⁵⁶ Voir Gérard de Nerval, « El desdichado », *Les Chimères, Œuvres*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p.3.

⁸⁵⁷ André Breton, *L'Amour fou, op. cit., p. 678.*

⁸⁵⁸ *L'Air de l'eau, ibid., p. 395.*

⁸⁵⁹ Marguerite Bonnet, *idem*, p. 1551.

persistance de « scrupules affectifs paralysants »⁸⁶⁰ dont ne délivre pas, malgré qu'elle en ait, la sympathie. Faute de pouvoir rendre le mouvement par son dessin, mais refusant l'arrêt plus définitif encore de l'imitation par l'illustration directe que lui demande Breton, Giacometti choisit donc la suggestion et la concentration. Il opte pour la technique si prisée par les surréalistes du collage et tente de fondre ensemble des éléments épars dans le recueil en privilégiant les formes polysémiques.

La première figure évoque la salamandre des blasons, esprit mythique du feu dont elle peut constituer le double aquatique, encore qu'il soit difficile de trouver trace de l'humidité ambiante des poèmes au bout de la pointe sèche de Giacometti. Mais les ondulations de ce corps serpentin rappellent la légende de Mélusine et sa queue de serpent, souvent associée à celle d'Ondine, ou encore à celle des sirènes à qui la tradition populaire attribue une queue de poisson, autant d'associations qui répondent au syncrétisme légendaire du texte. Il s'agit pourtant ici d'un corps entièrement animal, Giacometti contourne l'écueil de la représentation du corps féminin dans cette réponse à la demande de Breton que l'une des gravures « soit aussi évocatrice que possible de la personne de Jacqueline »⁸⁶¹. La figuration chimérique devient l'instrument d'une synthèse entre les images créées « par la vision de Jacqueline » et « l'impression des poèmes »⁸⁶². Inutile donc de chercher des rapports trop précis avec le texte, il s'agit de la fusion entre des souvenirs personnels et des souvenirs de lecture : un animal souple, élégant, au regard franc mais dont le seul contour est souligné, et l'œil laissé blanc. Y a-t-il un lien entre ce masque et le « loup blanc à perte de vue »⁸⁶³ de la page précédente qui évoque tout autant qu'une « descente de lit » un cousin du « loup de velours »⁸⁶⁴ trouvé au marché aux puces ? Constatons simplement que Giacometti, choisissant le masque pour le visage et l'animal pour le corps élude le problème de la forme humaine.

Une patte, face à nous, repose sur le trépied de ses serres dont on ne sait si elles émergent d'une réminiscence du vers jubilatoire d'un épanouissement retrouvé des corps – « L'aigle sexuel exulte et va dorer la terre encore une fois » – ou constituent un avatar formel supplémentaire de l'obsession de l'araignée chez Giacometti. L'autre patte avant évoque à la fois la feuille et la flamme. L'impression qui lui donne naissance provient-elle du « scolopendre », ou langue-de-cerf du premier poème⁸⁶⁵ ou de la fin du dixième : « Quand tu marches le cuivre de Vénus⁸⁶⁶ / Innerve la feuille glissante et sans bords / Ta grande aile liquide / Bat dans le chant des vitriers »⁸⁶⁷ ? Qu'on y voie une aile liquide ou une flamme, cette seconde patte avant semble s'opposer aux serres comme ce qui agrippe à ce qui échappe et rappelle par ce trait, comme par la frontalité de la figure, d'autres femmes de Giacometti. Mais ce rappel reste ici de l'ordre de la transposition symbolique. Quant à

⁸⁶⁰ André Breton, *L'Amour fou*, *ibid.*, p. 700.

⁸⁶¹ Voir lettre d'Alberto Giacometti à André Breton (septembre 1934), Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, BRT.c.841.

⁸⁶² *Ibid.*

⁸⁶³ André Breton, *L'Air de l'eau*, *op. cit.*, p. 396.

⁸⁶⁴ *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 699.

⁸⁶⁵ *L'Air de l'eau*, *op. cit.*, p. 396.

⁸⁶⁶ Vénus est le surnom donné par les alchimistes au cuivre « à cause de sa tendance à s'unir aux autres métaux ». Voir Marguerite Bonnet, *ibid.*, p. 1559 (n. 3, p. 404).

⁸⁶⁷ André Breton, *ibid.*, p. 404.

l'ensemble du corps de ce « serpent qui danse », d'autres passages du texte peuvent en laisser l'« impression », en particulier la fin du troisième poème :

***J'écoute siffler mélodieusement Tes bras innombrables Serpent unique dans tous les arbres*⁸⁶⁸**

Tout le poème chante la multitude et la fécondité des membres de la femme aimée, serpent aux pattes retrouvées, ayant conjuré la condamnation biblique à ramper sur son ventre. Peut-être vaut-il mieux garder en mémoire ce serpent-là, ailleurs « vers luisant »⁸⁶⁹, que de rappeler les « dangers » perçus rétrospectivement par Breton, ceux qui guettaient son amour et tentèrent de le faire échouer, pour devenir dans le recueil les « charbons mal éteints au prunellier des haies par le serpent corail⁸⁷⁰ qui peut passer pour un très mince filet de sang coagulé »⁸⁷¹.

Les autres gravures, quoique riches d'échos à l'ensemble du texte elles aussi, répondent plus directement au poème auquel elles font face. Ainsi, sur la page de droite du sixième poème, la plaque dont nous avons déjà commenté l'astre-pupille central donne assez clairement à voir les vers initiaux :

***J'ai devant moi la fée du sel Dont la robe brodée d'agneaux Descend jusqu'à la mer Et dont le voile de chute en chute irise toute la montagne Elle brille au soleil comme un lustre d'eau vive*⁸⁷²**

Ce « lustre d'eau vive » transpercé de soleil fait naître l'arc-en-ciel esquissé en haut à droite de la gravure. Ce paysage onirique, le seul paysage gravé par Giacometti pour *L'Air de l'eau*, apparaît nous l'avons souligné comme l'eau-forte la plus animée de la série. Le mouvement est suggéré en particulier par les traits qui partent des « souliers d'étoiles de neige » de la « fée du sel » et indiquent la trajectoire des deux hermines propulsées vers le ciel, en échos à deux autres vers du poème :

***Le temps se brouille miraculeusement derrière ses souliers d'étoiles de neige Tout le long d'une trace qui se perd dans les caresses de deux hermines*⁸⁷³**

Le mouvement dans le texte est aussi celui de la crêpe que peut également évoquer la forme circulaire centrale⁸⁷⁴. Cette crêpe qui sans fin se retourne représente pour les amants « le sceau aérien / De [leur] amour ». Riche d'évocations sensuelles⁸⁷⁵, elle désigne surtout l'épiphanie du surréel qui féconde chacun des sauts où elle montre ses deux faces, la face visible et la face invisible scellées à la faveur de l'amour.

La figure à longue robe nichée au creux de la montagne reste malgré tout assez ambiguë pour pouvoir évoquer le « marquis de Sade » dont le poème précédent indique qu'il a « regagné l'intérieur du volcan en éruption / D'où il était venu »⁸⁷⁶, faisant craquer la « vieille

⁸⁶⁸ *L'Air de l'eau*, op. cit., p. 397.

⁸⁶⁹ *Ibid.*, p. 403.

⁸⁷⁰ Sur le sens de cette image du corail, voir *L'Amour fou*, op. cit., p. 681.

⁸⁷¹ *L'air de l'eau*, op. cit., p. 400.

⁸⁷² *Idem.*

⁸⁷³ *Idem.*

⁸⁷⁴ N'est-elle pas encore le « grand soleil de feu d'artifice » où l'Ondine tourne nue, *ibid.*, p. 401 ?

⁸⁷⁵ Le poète en retrouve « le goût perdu » dans les « cheveux » de sa destinataire, *ibid.*, p. 400.

⁸⁷⁶ *Ibid.*, p. 399.

écorce minée ». Pour Breton, c'est le signe que les inhibitions et les frustrations nées d'une éducation religieuse si violemment attaquée par le divin marquis ont été vaincues grâce à lui, pour nous permettre d'aimer comme il incitait Giacometti à le faire dans les dernières lignes d'*Équation de l'objet trouvé*, c'est-à-dire « [c]omme le premier homme aima la première femme »⁸⁷⁷. Alors naissent les « Icebergs rayonnants des coutumes de tous les mondes à venir / Nés d'une parcelle de toi d'une parcelle inconnue et glacée qui s'envole »⁸⁷⁸, ceux qui forment la corolle de l'astre central.

Une « tour de Babel adamantine »⁸⁷⁹ – élément essentiel du blason de la « petite Babylonienne trop blanche » – pousse dans le creux de la main sur socle extrêmement simplifiée de la troisième gravure. Est-elle le symbole de ce monde rédimé, elle dont la spirale ascendante évoque « l'escalier invisible »⁸⁸⁰ du poème ? Cette figure de l'infini semble en effet répondre à l'abolition du temps dans l'absolu de l'instant que promet le poème placé en regard :

La main de Jacqueline X Que vous êtes pernicieux au fond de cette main Yeux d'outre-temps à jamais humides [...] C'en est fait du présent du passé de l'avenir Je chante la lumière unique de la coïncidence⁸⁸¹

Breton joue du double sens de « coïncidence » pour faire résonner au sein de ce point de convergence temporel toutes les réflexions sur le hasard objectif que nous avons rencontrées dans *Équation de l'objet trouvé*.

Pour le partage de ce sens tissé au moyen des haillons du réel, il faut au poète réinventer l'alphabet, commençant par la fin, et les « yeux zinzolins » inaugurent le dictionnaire de « l'alphabet secret de la toute-nécessité »⁸⁸². Les traits qui se croisent au centre de la gravure représentant la main sont une tentative d'inscription, en lieu et place des yeux désignés par le poème, de cet alphabet d'« outre-temps » auquel ils donnent naissance. Les trois lettres – XYZ – imbriquées au carrefour de ces traits traduisent la « coïncidence » chantée dans le poème par un chaos littéral que le spectateur a charge de démêler, alors que l'extrême simplification de la forme des doigts permet de tracer d'autres « Z ». Le nouvel alphabet niché au creux de cette main préside à l'invention de ce « langage unique de caresses » inspiré à Breton par lecture des *voyages* de Cook⁸⁸³.

Il est dommage de ne pas connaître la réaction de Breton face à ce qui s'avère avoir été, autant que le couronnement d'une amitié prise à l'amour, une forme d'adieu, ni quel effet lui fit cette grimace, cette figure hideuse et hirsute venue s'inviter à la dernière minute à son mariage : la dernière gravure. Breton découvre les illustrations en octobre, Giacometti quitte le groupe en février, un peu plus de quatre mois plus tard. Certainement il dut accueillir ces eaux-fortes assez favorablement pour qu'elles soient publiées en décembre. Et certes cette gravure prend au mot un passage très précis du texte :

⁸⁷⁷ *Idem.*

⁸⁷⁸ *Ibid.*, p. 398.

⁸⁷⁹ Voir Marguerite Bonnet, notice de *L'Air de l'eau*, *op. cit.*

⁸⁸⁰ André Breton, *L'Air de l'eau*, *op. cit.*, p. 397.

⁸⁸¹ *Ibid.*, p. 402.

⁸⁸² *Ibid.*, p. 402.

⁸⁸³ *Ibid.*, p. 405 et pp. 1559-1560 (n. 1, p. 405).

À ta place je me méfierais du chevalier de paille Cette espèce de Roger délivrant Angélique Leitmotiv ici des bouches de métro Disposées en enfilade dans tes cheveux C'est une charmante hallucination lilliputienne Mais le chevalier de paille le chevalier de paille Te prend en croupe et vous vous jetez dans la haute vallée de peupliers⁸⁸⁴

On peut voir encore dans cette figure d'épieu équestre un cousin du « sagittaire en fer de lance »⁸⁸⁵ du neuvième poème. Il s'agit, dans le texte, d'une plante, mais l'autre sens de « sagittaire » y est remotivé.

Malgré tout, Breton a-t-il réellement souhaité refermer son recueil sur le point d'orgue de cette brutale dissonance ? Il ne semble pas s'agir pourtant d'une provocation volontaire de la part de Giacometti. Le passé a montré qu'il savait dire à Breton son fait lorsque se présentaient des désaccords et rien ne permet de soupçonner la sincérité des lettres qu'il lui envoie en septembre ni celle de son amitié. Cette décharge soudaine d'une violence qui n'est pas absente du texte mais que l'amour conjure dans le recueil, cette surinterprétation par Giacometti d'une figure fugitive et traitée par Breton sur le mode de la dérision⁸⁸⁶ traduit surtout le reflux de hantises qui sont loin d'avoir pu se résoudre avec l'équation de l'objet trouvé. La figure sardonique montée sur un cheval effrayé, hérissé devant un spectacle écarté de la vue du spectateur, dit que le *saut vital* n'a pas été effectué par Giacometti. La violence sexuelle exprimée par cette pointe phallique rappelle celle des *Objets désagréables*, de *Pointe à l'œil* et les fantasmes de viol d'*Hier, sables mouvants*. Elle dit l'angoisse de la perte bien plus que la trouvaille, et par sa place dans la série des gravures récuse le baume dialectique.

2) « Une femme qui s'appelait 1+1=3 dont je ne me sortais pas » : corps attirants dans la réalité et vérité des formes abstraites en sculpture

Peut-être verrons-nous plus clair dans ce qu'il nous semble pouvoir lire comme une bouffée de rage et d'angoisse mêlées si nous essayons de situer le lien qu'elle peut entretenir avec l'œuvre en cours de cette fin de la « captivité babylonienne »⁸⁸⁷ de Giacometti. Regardant à nouveau le chevalier de paille, nous remarquons alors qu'il contient la dernière occurrence d'une forme qui revient obsessionnellement dans cette série. Engoncée dans une longue robe s'amincissant progressivement entre les pieds et la tête, privée de bras, la « fée du sel » apparaissait en effet sous la forme d'un long cône. Le marquis de Sade ayant regagné « l'intérieur du volcan en éruption », il nous semblait même le voir se confondre avec elle dans l'ambiguïté de cette forme volcanique. Dans la gravure suivante, les doigts anormalement élargis à leur base retrouvent cette forme conique dont la tour de Babel, avec ses quatre étages de plus en plus étroits constitue une variante.

Il faut donc replacer le chevalier de paille dans cette série, comme un dernier avatar, plus agressif, plus acéré, de ce motif du cône, avec une double réplique de plus petite dimension dans les pattes arrière de sa monture. On peut alors ouvrir la « Lettre à Pierre

⁸⁸⁴ *Ibid.*, p. 406.

⁸⁸⁵ *Ibid.*, p. 403.

⁸⁸⁶ « Cette espèce de Roger [...] ».

⁸⁸⁷ Expression rétrospective d'Alberto Giacometti. Voir Hilton Kramer, « Reappraisals. Giacometti », *Arts*, novembre 1963, p. 55.

Matisse » pour découvrir l'origine de cette obsession dans l'œuvre à laquelle travaille Giacometti au moment où Breton lui envoie « le contenu merveilleux de la boîte bleue ». Un dernier paragraphe, isolé, au terme de ce qu'il évite dans cette lettre d'appeler sa période surréaliste, évoque « [une] dernière figure, une femme qui s'appelait $1+1=3$ dont je ne me sortais pas ». Cette figure ne rentrera pas à Paris avec Giacometti, elle reste dans l'atelier de Maloja où Ernst Scheidegger la photographiera plus tard⁸⁸⁸ avant qu'elle ne disparaisse, probablement détruite.

Cette œuvre pourtant charnière, la dernière de son genre chez Giacometti, du fait peut-être de cette destruction, n'a pas requis l'attention des commentateurs, polarisée par *L'Objet invisible* et *Le Cube*. Yves Bonnefoy y voit une œuvre « en retard », une nouvelle *Femme cuillère*, « souvenir des pierres dressées de l'enfance »⁸⁸⁹. Georges Didi-Huberman lui témoigne plus d'intérêt et la compare au *Cube*, cet « objet d'un nombre impossible » dont elle serait l'« admirable jumeau », suggérant par son titre « l'opération d'un engendrement mystérieux, non arithmétique »⁸⁹⁰. Jumelle du *Cube*, cette sculpture l'est effectivement par sa persistance dans la voie d'un « troisième genre d'être, ni seulement sensible, ni seulement intelligible »⁸⁹¹. Il s'agit en effet d'une figure abstraite par sa forme comme par la mathématique déroutante de son titre, mais aussi d'une pierre dressée présentant la même cavité maternelle que le monolithe doré d'*Hier, sables mouvants*⁸⁹². Mais il s'agit également d'une « femme », dont le titre est un nom – « s'appelait »⁸⁹³ –, et qui plus est d'une femme grandeur nature (160cm), avec des yeux, des seins... Elle apparaît donc bien prise, comme le souligne Giacometti, entre les « corps qui l'attiraient dans la réalité », et les « formes abstraites qui lui semblaient vraies en sculptures »⁸⁹⁴. Étant à la fois une figure frontale et un volume, elle est pour Thierry Dufrêne l'« hermaphrodite »⁸⁹⁵ de Giacometti. Moins abstraite que le *Cube*, elle marque néanmoins un net reflux vers l'abstraction par rapport à *L'Objet invisible*. L'abstraction semble être ici le point de départ vers un tiers inclus, comme si le sculpteur s'employait à faire mûrir cette forme sans la perdre.

Si le *Cube* signifie comme le pense Georges Didi-Huberman l'impossibilité de la tête à s'extraire figurativement de son monolithe, $1+1=3$ figure alors sans nul doute l'impossibilité d'une figure entière à s'extraire figurativement du sien. Mais ce monolithe gros d'une femme elle-même enceinte, comme le suggère le titre⁸⁹⁶, ne se referme pas comme le *Cube* sur son impossibilité, n'enterre pas son deuil dans un « cristal d'absence et de mélancolie » : il éclate. Et si le *Cube*, même renié par son créateur, même « défiguré » dans son abstraction par l'incision de l'autoportrait de son créateur, fut tout de même fondu en bronze, puis exposé, ce second moment d'« anthropomorphisme abstrait » disparaît purement et simplement. Seule

⁸⁸⁸ Voir Yves Bonnefoy, *ibid.*, p. 225, ill. 208.

⁸⁸⁹ Yves Bonnefoy, *op. cit.*, p. 224.

⁸⁹⁰ Georges Didi-Huberman, *ibid.*, p. 237.

⁸⁹¹ *Idem.*

⁸⁹² Yves Bonnefoy y voit la synthèse des deux monolithes. Voir *ibid.*, p. 224.

⁸⁹³ Voir « Lettre à Pierre Matisse », *op. cit.*, p. 43.

⁸⁹⁴ *Idem.*

⁸⁹⁵ Thierry Dufrêne, *op. cit.*, p. 78.

⁸⁹⁶ *Alberto Giacometti : Sculptures, Paintings, Drawings*, Londres, Tate Gallery, 17 juillet-30 août 1965. Publié par le Arts Council of Great Britain, p. 19.

la photographie de Scheidegger atteste cette borne ultime, comme l'amer de sa propre impossibilité.

Mais revenons vers la correspondance entre Giacometti et Breton, car dès le 10 septembre, Giacometti avertit Breton qu'une nouvelle femme se prépare à émerger du plâtre, escortée d'une tête :

***Depuis quelques jours, quand il ne fait pas trop froid, je reste dans mon atelier faire du plâtre. Il en sortira peut-être une nouvelle femme, ou plutôt une qui s'est déjà présentée plusieurs fois depuis des années ; elle prenait forme, mais très vaguement, et disparaissait chaque fois de nouveaux. Aujourd'hui elle est, je crois, plus concrète, elle commence à avoir des yeux, une bouche, un nombril surtout, presque des mains, --- je la prendrai à Paris si elle vit jusqu'à là, et une autre tête aussi ; mais qui pour le moment n'est qu'une ombre*⁸⁹⁷.**

Aussi tranchante que l'on veuille *a posteriori*, à partir de *L'Objet invisible*, la rupture avec Breton, force est de constater que la dépossession du créateur, dont nous avons analysé les marques dans *Équation de l'objet trouvé*, n'a pas tant heurté Giacometti qu'il songe à la remettre en cause. Bien au contraire, Giacometti, est-ce par mimétisme, montre ici une parfaite convergence de vues avec son destinataire dans sa manière parfaitement orthodoxe du point de vue surréaliste d'accueillir une nouvelle visitation. Il fait siennes les tournures impersonnelles de Breton, sa manière d'évoquer la figure à la troisième personne, comme l'actrice véritable de son apparition dont lui-même semble le spectateur attentif. L'œuvre se présente comme un être autonome, doué de vie, une apparition surgie du passé, qui « prend forme », l'expression est commune à Breton et à Giacometti⁸⁹⁸, et réclame qu'on la relève d'entre les miettes de plâtre.

S'il y a donc une mésentente entre Breton et Giacometti dans la quête d'un objet d'amour dans laquelle Breton pouvait voir le sens de l'œuvre, c'est que pour Breton l'œuvre entoure un amour dont le foyer se situe au-dehors d'elle : elle se fait signe de l'imminence de sa venue et le prolonge dans sa célébration. En revanche, il devient de plus en plus clair que Giacometti n'attend rien d'un événement dans sa vie affective, qu'il a décidé de faire de l'œuvre d'art un acte d'amour, qu'il va porter ce foyer en son centre pour aimer à travers l'œuvre. La femme dont Breton attend la rencontre dans la vie, il a décidé de la créer de ses mains. L'objet de son amour, il va l'enfanter, et ce qui lui importe est que cette nouvelle femme ait « un nombril surtout »⁸⁹⁹.

Il y a donc une grande pertinence à voir avec Yves Bonnefoy dans les mains tendues de *L'Objet invisible* des mains qui modèlent, comme celles de Giacometti lui-même dans l'atelier où il allait lui rendre visite, ces mains « levées vers la petite masse de terre mouillée ou de plâtre dont il allait faire une figure »⁹⁰⁰. Mais rien dans les lignes de Giacometti qui vienne remettre en cause la théorie de l'inspiration héritée du romantisme par le surréalisme. C'est Cornelius-Peau d'Ours⁹⁰¹ devant son *golem* beaucoup plus qu'un élève de Bourdelle qui s'exprime ici. Quant à l'évocation de cette visiteuse du passé, elle incite à relire la réponse de Giacometti à cette enquête surréaliste sur la rencontre qui fait l'objet

⁸⁹⁷ Alberto Giacometti, lettre à André Breton du 10 septembre 1934, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, BRT.c.839.

⁸⁹⁸ Voir *L'Amour fou*, op. cit., p. 698.

⁸⁹⁹ Alberto Giacometti, lettre à André Breton du 10 septembre 1934, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, BRT.c.839.

⁹⁰⁰ Yves Bonnefoy, *ibid.*, p. 232.

⁹⁰¹ Les créatures d'Achim d'Arnim, voir ci-avant.

du chapitre 2 de *L'Amour fou* : « Pouvez-vous dire quelle a été la rencontre capitale de votre vie ? Jusqu'à quel point vous a-t-elle donné, vous donne-t-elle l'impression du fortuit ? du nécessaire ? ». Voici cette réponse, parue dans *Minotaure* en décembre 1933, elle se formait déjà dans la tête de Giacometti à peine les questions lues⁹⁰² :

Une ficelle blanche dans une flaque de goudron liquide et froid m'obsède mais simultanément je vois, une nuit d'octobre 1930, passer la démarche et le profil – une petite partie du profil la ligne concave entre le front et le nez, – de la femme, qui depuis cet instant s'est déroulée, comme un trait continu, à travers chaque espace des chambres que j'étais. Cette rencontre m'a donné et me donne, malgré la surprise et l'étonnement, l'impression du nécessaire. Il me semble que chaque rencontre qui m'a touché s'est présentée au jour, au moment même de sa nécessité.

De cette ficelle qui au cours de l'été 1933 s'appelait Denise, l'inspiratrice du *Palais à quatre heures du matin*, de ce cordon suivi de chambre en chambre à l'intérieur de soi approchons-nous de l'ombilic ?

Il y a une nécessité à tout cela, au sujet de laquelle Giacometti a dû considérer avec attention les réflexions de Breton⁹⁰³. L'œuvre est un « fantôme intérieur », c'est à lui que le théoricien du surréalisme incite à prêter l'oreille. Mais il est des fantômes rétifs, et dans les premières lignes de la lettre où Giacometti fait part à Breton de sa réception des derniers poèmes de *L'Air de l'eau* et développe sa conception de l'illustration, il ne peut cacher l'agacement qui est le sien sur un autre plan :

Je te remercie infiniment pour la lettre et les trois poèmes ; je voulais te répondre plus tôt mais j'étais dans un très mauvais état ces derniers jours à cause de la figure à laquelle je travaille du matin au soir et qui m'exaspère. Ce soir ça ne va pas beaucoup mieux, en plus il n'y a plus d'encre et une plume impossible mais je ne veux pas attendre plus longtemps pour écrire et j'espère que tu me pardonneras la lettre⁹⁰⁴.

Les gravures pour *L'Air de l'eau* se font donc dans les interstices d'un nouvel enlèvement duquel Giacometti ne fait pas mystère. La figure à laquelle il travaille semble pourtant témoigner d'un aboutissement, car la forme phallique du cône, celle qui hante son œuvre depuis de nombreuses années, comme en témoignent *Projet pour une place*⁹⁰⁵, *Objets mobiles et muets*⁹⁰⁶ ou encore *Figure devant un mur*, sa gravure pour le portfolio d'Anatole Jakovski, semble y absorber l'obsession, déjà ancienne elle aussi, du trio père-mère-enfant⁹⁰⁷. Mais la femme enceinte semble difficile à dégager du phallus trinitaire. Englué dans son lingam, Giacometti revient à la « fontaine vivante de Sivas »⁹⁰⁸ sans la laisser

⁹⁰² Voir Alberto Giacometti, lettre à André Breton du 23 août 1933, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, BRT.c.834.

⁹⁰³ Voir André Breton, *L'Amour fou*, op. cit., p. 688.

⁹⁰⁴ **Alberto Giacometti, lettre à André Breton (septembre 1934), Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, BRT.c.841.**

⁹⁰⁵ Voir en particulier *Alberto Giacometti : retour à la figuration, 1933-1947*, op. cit., pp. 30-33.

⁹⁰⁶ Alberto Giacometti, *Écrits*, op. cit., p. 2.

⁹⁰⁷ Voir par exemple Yves Bonnefoy, *ibid.*, pp. 204-205.

⁹⁰⁸ André Breton, *L'Air de l'eau*, op. cit., p. 397. « Sivas » est le dieu hindou Shiva, dont le lingam phallique est le symbole.

vraiment indemne du dépit qui l'anime. C'est avec le crayon de Picasso qu'il plante Roger sur un cheval peu académique⁹⁰⁹.

Que vient donc conjurer la figure apotropaï-comique de ce membre viril empaillé ? Il nous faudrait, pour le savoir, connaître ce devant quoi le destrier recule d'horreur, ce qui revient à se tourner vers la référence commune du texte et des gravures, *Roger délivrant Angélique*, qui est l'illustration par Ingres du chant X de *Roland furieux*. Roger, monté sur son hypogriffe, transperce de sa lance l'orque qui menaçait de mort Angélique, enlevée par les Ébudiens pour lui être donnée en pâture alors que Roland la cherche en vain⁹¹⁰. C'est donc une femme nue, menacée de mort, qui se dérobe à nos yeux dans la gravure de Giacometti, alors que Roger semble se confondre avec sa lance, et avec la mort menaçante. Or, l'histoire veut que le chevalier tombe amoureux de celle qui lui doit la vie, et qu'elle ne puisse se soustraire aux assiduités de son sauveur qu'en mettant dans sa bouche l'anneau magique capable de la rendre invisible. L'originalité du tableau d'Ingres est de ne pas dissocier la scène de combat contre l'orque de la délivrance de la jeune femme. Placé sur le même plan que la figure féminine vulnérable, Roger qui transperce l'orque de sa lance laisse lire sans ambiguïté les fantasmes de viol qui l'animent.

De cet Éros triomphant, la figure dessinée par Giacometti paraît ne retenir que la déception promise, et son « chevalier de paille », privé d'Angélique autant que d'orque, ne dirige plus vers nous que ce hideux sourire où se crispe la perte. Giacometti a passé une partie de l'été dans un glacier autour de Stampa à rassembler des moraines en compagnie de Max Ernst⁹¹¹, sur l'un de ces blocs de granit il sculpte la pierre qui sera dressée sur la tombe de son père. $1+1=3$ avoue sa parenté avec les stèles funéraires qui occupent alors l'esprit de son créateur. Elle maintient l'ambiguïté qui fait confier l'espoir de la plénitude à l'évidence de la perte et regarde encore la mort, en recueille la pensée.

Une telle hantise de la disparition de l'objet aimé est loin d'être absente du texte de Breton, il faut le souligner, et même préciser que cette hantise s'exprime en des termes explicitement visuels qui sont autant d'accroches pour Giacometti, d'ajours offerts à la rencontre de leurs préoccupations respectives. *L'Air de l'eau* apparaît en effet centré autour d'une révélation que le recueil se propose de rendre partageable :

Il y a Qu'à me pencher sur le précipice De la fusion sans espoir de ta présence et de ton absence J'ai trouvé le secret De t'aimer Toujours pour la première fois⁹¹²

Ce n'est pas le moindre des paradoxes de la relation entre André Breton et Alberto Giacometti que de trouver dans ces lignes le programme même des recherches qui occuperont Giacometti de sa rupture avec le surréalisme à sa mort. Dans cet amour « toujours pour la première fois », on peut faire résonner « l'inconnu » que sera pour lui une tête, perpétuellement tendue entre son apparition et sa disparition, ce que Breton dit encore

⁹⁰⁹ On se souvient de l'article de Bataille sur la représentation agressive du cheval dans les monnaies gauloises.

⁹¹⁰ Voir Valérie Bajou, *Monsieur Ingres*, Paris, Société Nouvelle Adam Biro, pp. 155-158, et Marguerite Bonnet, *ibid.*, p. 1560.

⁹¹¹ « Alberto et moi subissons un accès de fièvre pastique. Nous travaillons de gros et petits blocs de granit, qui proviennent du glacier de Forno. Tels quels, merveilleusement polis par le temps, la glace et les intempéries, ils ont déjà un aspect d'une beauté fantastique. À cela, la main humaine ne peut rien ajouter. Pourquoi, dans ces conditions, ne pas abandonner le gros du travail aux éléments et nous contenter d'y insérer nos secrets sous forme d'égratignures runiques... ? » ; Max Ernst, [Lettre à Carola Giedion-Wielcker, sur le travail en commun avec Giacometti à Maloja, été 1934], in Carola Giedion-Wielcker, *Plastik des XX. Jahrhunderts*, Stuttgart, Gerd Hatje, 1955, p. 242. Voir Reinhold Hohl, *Alberto Giacometti*, Lausanne, Clairefontaine, 1971, p. 252 pour la traduction.

⁹¹² **André Breton, *L'Air de l'eau*, op. cit., p. 408.**

dans ce si beau vers : « La neige de t'avoir trouvée »⁹¹³. Combien Giacometti allait-il encore prendre au pied de la lettre cet autre vers : « C'est à peine si je te connais de vue »⁹¹⁴. C'est que tout le recueil de Breton repose sur les variations de la présence féminine dans le champ de vision du poète, qu'elle le déserte tout-à-fait, ou qu'elle l'envahisse jusqu'à crever les yeux. Breton recherche alors dans ses vers le point tendu, la « déchirure fascinante »⁹¹⁵ entre la présence visible et la présence invisible de l'Ondine, le passage de l'une à l'autre que permet le dire poétique où se déchire le voile des apparences sensibles.

Le texte s'emploie à tisser un réseau de correspondances entre ces deux modes de présence qui progressent de manière parallèle :

Plus je m'approche de toi En réalité Plus la clé chante à la porte de la chambre inconnue Où tu m'apparais seule

Dans l'approche physique du connu se dénote peu à peu l'inconnu, la présence charnelle de l'autre semble éclater en un bouquet de révélations et d'images. Les yeux mêmes de l'amante semblent le point où communiquent ces deux aspects du réel, où basculer de l'un dans l'autre, à pouvoir dire : « J'étais où tu me vois »⁹¹⁶. Le passage de l'imparfait au présent marque ici la bascule du temps, depuis l'impermanence des apparences sensibles vers une forme d'atemporalité. Nous retrouvons ici la soudure des coraux au cristal contenue dans le double épithète « explosante-fixe », qui préside un peu plus loin au dédoublement du corps de l'amante en un corps surréel – vitreux comme la pantoufle retrouvée de Cendrillon – et un corps terrestre :

Avant qu'elles ne revinssent comme chaque jour à la vie changeante J'eus le temps de poser mes lèvres Sur tes cuisses de verre⁹¹⁷

Cette réconciliation du grand corps du réel à la faveur de l'amour paraît induire pour Breton une victoire sur notre être mortel qui se dit également dans l'image de la cicatrisation des blessures de la naissance :

La grande incision de l'émeraude qui donna naissance au feuillage Est cicatrisée pour toujours les scieries de neige aveuglante Et les carrières de chair bourdonnent seules au premier rayon Renversé dans ce rayon Je prends l'empreinte de la mort et de la vie À l'air liquide

L'annonce d'une nouvelle naissance exemptée d'accouchement semble pouvoir se lire dans ce « premier rayon » d'un amour où se suturent la « neige aveuglante » du corps surréel et les « carrières » charnelles.

Autre véhicule d'un passage du visible à l'invisible, le « chevalier de paille » qui impressionne si fort Giacometti en dit surtout la violence et le déchirement. Il est l'objet d'un jeu d'optique singulier puisque de « charmante hallucination lilliputienne », il enfle jusqu'à incendier tout le champ de vision devenu ce « lieu jaune ravagé » des yeux dans les yeux. Par le jeu des proportions, le fétu de paille – celui que l'on cherche dans l'œil du voisin plutôt que de voir la poutre dans le sien – explose en œil du cyclone amoureux :

913 *Ibid.*, p. 396.

914 *Ibid.*, p. 407.

915 *Ibid.*, p. 408.

916 *Ibid.*, p. 402.

917 *Idem.*

Et je les⁹¹⁸ adore quand elles se rassemblent comme un coq blanc Furieux sur le perron du château de la violence Dans la lumière devenue déchirante où il ne s'agit plus de vivre [...] Ces feuilles qui sont la monnaie de Danaé Lorsqu'il m'est donné de t'approcher à ne plus te voir D'étreindre en toi ce lieu jaune ravagé Le plus éclatant de ton œil Où les arbres volent Où les bâtiments commencent à être secoués d'une gaieté de mauvais aloi Où les jeux du cirque se poursuivent avec un luxe effréné dans la rue⁹¹⁹

Il faut voir dans ce « lieu jaune » la conjonction d'un poisson et d'un incendie, de ce qu'il y a d'insaisissable dans les profondeurs marines et de la brûlure du désir. Cette image d'un œil plongé dans l'éclat de l'autre, proche à se presser contre lui, a pu sans nul doute arrêter Giacometti. La vision est ici convulsivement sexualisée par l'image de ces feuilles rassemblées en « coq blanc » puis devenues « monnaie de Danaé », c'est-à-dire la séminale pluie d'or par laquelle Jupiter féconde la nymphe. Du blanc des yeux à sa transmutation en or : l'épouvantail de Giacometti vient donc ponctuer le moment du poème où les images les plus directement évocatrices d'une violente étreinte amoureuse se lient le plus étroitement à la problématique du regard. Mais la perspective cavalière qu'il choisit pour l'éclairer ne livre passage qu'à cette figure spectrale d'angoisse et de solitude.

Il y a là un autre déchirement où se fait jour le scepticisme de Giacometti, où refluent ses doutes. Peut-être faut-il alors se souvenir de ce qu'il opposera rétrospectivement à la haute conception de l'amour défendue par Breton : « La première femme que j'ai connue était une prostituée. Ça m'arrangeait. La notion d'"amour", ce mélange équivoque et gluant de sentiments et de gestes physiques m'avait toujours gêné. Avec elles, au moins, il était clair qu'il existait, en dehors de toute affectivité, une mécanique de l'amour. Très jeune déjà, je pensais qu'entre homme et femme il ne pouvait y avoir qu'incompatibilité, guerre, violence »⁹²⁰. Au bas d'une page de carnet de la même époque, Giacometti a dessiné une table circulaire. Du rond central au-dessous duquel est écrit « je nie le temps » partent deux lignes avec ces légendes : « je suis une ligne » ; « moi un cheval ». De part et d'autre de ces lignes nous retrouvons deux fois la forme conique du chevalier de paille et d' $1+1=3$, l'une dit : « Comme je suis loin » ! L'autre : « Je suis seul. Je voudrais te parler ». Une dernière forme s'écrie : « mais regarde mais regarde moi. Tu ne me connais pas »⁹²¹ ?

Un tel dialogue spatial est à l'œuvre dans la dernière page offerte par Breton au tiers inclus de son amour, sur le point de basculer vers le chemin de l'exclusion. L'échec de la communication se dit à travers un autoportrait de Giacometti en chevalier à la Triste Figure, traversée par un sourire sardonique, sur sa Rossinante effrayée. Une légende se laisse deviner, qui dit l'éloignement, le désir de parler, l'incompréhension. L'été précédent, Giacometti avouait à Breton être devant « un vide où le premier mot [était] à trouver ». Les ressources de ce nouveau langage, il ne semble pas les trouver dans « l'alphabet secret de la toute-nécessité » de Breton. Ses gravures disent plutôt son impuissance à aimer en langage surréaliste, alors même que tout semble lier chez lui à cette époque la nécessité de réinventer le langage à celle de réinventer l'amour. Observons par exemple, sur une autre page de carnet de cette époque, à l'expression d'un sentiment de perte et d'égarement la juxtaposition de ce simple mot d' « amour » :

⁹¹⁸ *Les feuilles des peupliers que traverse l'amante sur la monture du chevalier de paille qui l'a prise en croupe.*

⁹¹⁹ *Ibid.*, p. 406.

⁹²⁰ Voir Jean Clay, « Alberto Giacometti », *Visages de l'art moderne*, Lausanne, Rencontre, 1970, p. 149.

⁹²¹ Alberto Giacometti, *Écrits, op. cit.*, p. 181.

Le vague, quelle tristesse, maintenant revenu, quel cercle de fer, sortir, sortir, immuable, quoi dire dans cette écriture ? Elle a disparu, le vide, complet, battu par les vents, rien ne les arrête. Je me demande : où ? où aller ? Amour⁹²².

Peut-être faut-il alors penser que Giacometti a véritablement pesé ces mots de dépit que rapporte Marcel Jean, prononcés donc lors de son retour à Paris, lorsqu'il remet à Breton la série de gravures qui peut-être signifient la même chose :

À la fin de l'année 1934 nous l'entendîmes déclarer que tout ce qu'il avait fait jusque-là était de la masturbation et qu'il n'avait pour le moment d'autre objectif que d'essayer de mettre en place une tête humaine. Il commença, en conséquence, à ébaucher à longueur de journée des bustes de son frère Diego⁹²³.

Ce que Giacometti met en cause, c'est sa capacité à aimer à travers le langage que lui proposent les surréalistes, qui lui apparaît comme refermé sur soi, et non accueillant à l'autre. Cette impossibilité, il ne la vit pour l'instant que comme un enlèvement personnel, sans chercher à remettre en cause le surréalisme dans ses principes, ni à attaquer Breton, dont l'amitié lui reste précieuse, sur le plan théorique. S'il lui manque à nouveau cette « assurance sur la réalité »⁹²⁴, ce « point d'appui sur le monde des objets tangibles » que Breton pensait avoir trouvés au marché aux puces, tout vacille dès lors que ce simple « point d'appui » est en passe de devenir une direction.

C'est aussi que tout paraît bloqué dans la direction suivie depuis quelques années, celle de l'imaginaire qu'indique Breton. La consanguinité à laquelle elle voue condamne à une fausse couche, à ce pilier de stérilité que se révèle être malgré l'espoir et l'acharnement $1+1=3$, réponse en pure perte à l'équation de l'objet trouvé. Le sculpteur rongé par sa fièvre tierce aura foncé tête baissée dans un cul-de-sac : « Une dernière figure, une femme qui s'appelait $1+1=3$ dont je ne me sortais pas »⁹²⁵. Au sens figuré qui est habituellement le sien, cette expression de la « Lettre à Pierre Matisse » semble désigner l'impasse par laquelle se clôt l'expérience surréaliste, mais il nous semble que la vocation même de cette sculpture à l'engendrement laisse entendre aussi un sens plus concret : *une femme de laquelle je ne parvenais pas à m'extraire, une femme qui refusait de me donner naissance*. Le paragraphe précédent dit l'écartèlement déjà du sculpteur entre cet autre $1+1$ que sont « les corps qui m'attiraient dans la réalité » et « les formes abstraites qui me semblaient vraies en sculpture », c'est-à-dire la base du triangle isocèle de l'œuvre qui prétend les concilier : « faire ceci sans perdre cela »⁹²⁶.

Cette œuvre boîteusement hégélienne s'érige donc sur l'intuition d'une synthèse à opérer par l'œuvre d'art entre l'objectif et le subjectif. Cette intuition prend la forme d'un phallus, d'où faire surgir une femme pour s'engendrer soi-même. Giacometti s'attend à bondir tout armé de ce phallus déhiscent, du mystère de ses accouchements-gigogne. Mais le « monolithe conique maternel »⁹²⁷ ne « vit » pas jusqu'à Paris comme Giacometti en avait

⁹²² *Ibid.*, p. 163.

⁹²³ Marcel Jean, *Histoire de la peinture surréaliste*, Paris, Éd. du Seuil, 1959, p. 228.

⁹²⁴ André Breton, *L'Amour fou*, op. cit., p. 699.

⁹²⁵ Alberto Giacometti, « Lettre à Pierre Matisse », op. cit., p. 43. Sur cette sculpture voir Michael Brenson, *ibid.*, pp. 187-188.

⁹²⁶ *Idem.*

⁹²⁷ Agnès de la Beaumelle, in *Alberto Giacometti*, catalogue de l'exposition de la collection du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, au musée d'art moderne de Saint-Étienne, Éditions du Centre Pompidou et Réunion des Musées nationaux, 1999, p. 88.

évoqué la possibilité dans sa lettre à Breton⁹²⁸. Cette borne congédiée en même temps que ses autres œuvres surréalistes par Giacometti, cette dernière tentative de satisfaction solitaire ne quittera pas le Val Bregaglia. Mais la version dessinée qu'en donne Giacometti dans sa « lettre à Pierre Matisse » montre bien l'ambiguïté de sa position entre intérieur et extérieur. Elle y apparaît privée du « nombril » – visible sur la photographie de Scheidegger – sur lequel Giacometti insistait auprès de Breton⁹²⁹, mais avec des embryons de mains, alors que celles-ci ne sont que suggérées par des griffures sur le plâtre resté à Maloja. Elles avaient pourtant été annoncées à Breton : « presque des mains »⁹³⁰. Giacometti semble supprimer après coup le cordon d'une possible « descendance stylistique »⁹³¹ de cette sculpture et la pousser un peu plus sur le rebord extérieur de la période à l'extrémité de laquelle elle se dresse, c'est-à-dire celle où ce qu'il « sentait affectivement dans sa vie » a primé sur la « forme extérieure des êtres »⁹³².

3) Exclusion du groupe surréaliste : pulsion de mort et pensée de la mort

Le conflit dont plusieurs signes indiquaient qu'il couvait s'envenime de manière si rapide à partir du retour de Giacometti à Paris en octobre – dans cette période à nouveau mouvementée où son ami Tzara reproche à Breton sa participation peu défendable d'un point de vue révolutionnaire à la luxueuse revue *Minotaure* et essaie d'entraîner Char et Crevel dans la dissidence – que tout est joué début février. L'épisode de 1932 remonte aux esprits, Paul Éluard écrit à Gala : « Giacometti, lui, recommence, paraît-il, à déconner »⁹³³. L'obstination de Giacometti à chercher secours vers l'extérieur exaspère rapidement Breton qui s'exclame, Giacometti le confiera plus tard avec indignation à Simone de Beauvoir : « Une tête, tout le monde sait ce que c'est qu'une tête ! »⁹³⁴. Ce qui fait problème n'est en réalité pas tant la tête que le basculement de la *mimésis* de l'intérieur vers l'extérieur déjà au centre des débats de 1932. La tête est en effet présente dans leurs échanges depuis longtemps – Georges Didi-Huberman a pu montrer dans *Le Cube et le visage* que Giacometti n'avait en fait jamais cessé durant ces années de questionner « le rapport 'unheimlich' de la tête et de l'objet »⁹³⁵ – mais elle ne peut déplaire à Breton tant qu'elle n'est qu'une « ombre », comme c'était encore le cas en septembre⁹³⁶. C'était également le cas de la *tête* reproduite dans le numéro 5 de *Minotaure*, et qu'on pouvait croire ruisselante encore des profondeurs du psychisme humain. Breton en avait demandé un moulage à Giacometti⁹³⁷. Et si dans « Le Dialogue en 1934 », série de questions suivies de réponses données dans l'ignorance de celles-ci, Breton peut demander à Giacometti « qu'est-ce que

⁹²⁸ Voir Alberto Giacometti, lettre à André Breton du 10 septembre 1934, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, BRT.c.839.

⁹²⁹ *Idem.*

⁹³⁰ *Idem.*

⁹³¹ Expression de Georges Didi-Huberman à propos du *Cube*, voir *Le Cube et le visage*, *op. cit.*, p. ????

⁹³² Alberto Giacometti, « Lettre à Pierre Matisse », *op. cit.*, p. 41.

⁹³³ Paul Éluard, *Lettres à Gala*, *op. cit.*, « lettre 205 » (Paris, mars 1935), p. 252.

⁹³⁴ Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, Paris, Gallimard, 1960, p. 501.

⁹³⁵ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*

⁹³⁶ Voir Alberto Giacometti, lettre à André Breton du 10 septembre 1934, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, BRT.c.839.

⁹³⁷ Voir *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 700.

l'art ? », « qu'est-ce que ton atelier ? », et même « qu'est-ce que ta tête ? », c'est avec l'espoir que ses réponses inconscientes des questions posées permettront l'émergence par leur rencontre aléatoire d'un fragment de réel insoupçonné. Mais faire de cet appel nocturne un questionnement diurne et conscient, voilà qui sera jugé « esthétiquement frivole et historiquement redondant » :

Un jour, ayant oublié l'impossibilité de faire quoi que ce soit d'après nature, j'ai décidé de prendre un modèle [...], travailler huit jours, voir clair et... avoir des documents suffisants pour en disposer, c'est-à-dire pour faire des compositions et créer des œuvres⁹³⁸. Quand j'ai fait cela, les surréalistes l'ont considéré comme une activité totalement réactionnaire, traître et tout ce qu'on veut⁹³⁹.

La suite est connue, mais il en existe plusieurs versions. René Passeron raconte l'épisode de façon assez romanesque : « Giacometti est amené un soir traîtreusement par Benjamin Péret, le fidèle séide de Breton, devant le groupe réuni au complet et doit, sans délai, s'expliquer sur sa défection »⁹⁴⁰. On trouve une version plus mesurée de cette soirée sous la plume d'un témoin direct, Marcel Jean : « Le conflit avec les surréalistes, qui suivit cette volte-face, se borna à des discussions aigres-douces et à la rédaction en tout petit comité d'une 'motion de défiance', qui ne fut pas rendue publique »⁹⁴¹. Yves Bonnefoy confirme néanmoins la réalité du guet-apens :

Giacometti racontait volontiers comment il avait été exclu du groupe. Par l'intermédiaire de Tanguy, Breton, qu'il n'avait pas vu depuis un moment, et précisément parce que ce nouveau souci de la tête humaine ne plaisait pas aux surréalistes, l'avait invité à dîner, en compagnie de Péret. Repas dans un bistrot, au cours duquel Breton s'enquiert courtoisement du travail de Giacometti et lui fait exposer ses idées nouvelles. Puis proposition d'aller finir la soirée chez Georges Hugnet, qui habite à proximité. En arrivant chez celui-ci, Péret laisse passer Alberto, qui se retrouve en présence de tout le groupe et comprend le piège. D'ailleurs, Péret change immédiatement d'attitude à son égard, et l'accuse, commençant à rapporter la conversation du dîner. « Je ne me laisserai pas juger par vous », s'écrie Alberto qui s'en va⁹⁴².

Seuls cinq signataires⁹⁴³ figurent malgré tout au bas du document qui donne congé à Alberto Giacometti dans un épisode qui ressemble fort à un règlement de compte entre les deux protagonistes du marché aux puces. Giacometti pourra dire après-coup qu'il est parti de son plein gré : « J'ai dit : pas la peine. Je m'en vais. Et comme ils n'ont pas réussi à se mettre d'accord sur un motif, il n'y a pas eu d'excommunication publique. Mais j'ai perdu tous mes amis, ainsi que l'attention des marchands »⁹⁴⁴. Les échanges épistolaires de cette époque conservés par Breton et déposés à la bibliothèque littéraire Jacques Doucet sont à nouveau

⁹³⁸ Alberto Giacometti, « Entretien avec Pierre Schneider », *op. cit.*, p. 264.

⁹³⁹ Voir Jean-Marie Drot, *Alberto Giacometti, film télévisé, 35mm., 45 min., Paris, ORTF, 19 novembre 1963. Série Les Heures chaudes de Montparnasse IX. Montage modifié : Paris, ORTF, 1966.*

⁹⁴⁰ René Passeron, *Histoire de la peinture surréaliste*, Paris, Librairie générale, 1968, p. 85.

⁹⁴¹ Marcel Jean, *ibid.*, p. 229.

⁹⁴² Yves Bonnefoy, *ibid.*, p. 555.

⁹⁴³ Texte rédigé par Péret et signé par Breton, Hugnet, Marcel Jean et Tanguy. Voir *André Breton, La Beauté convulsive, op. cit.*, p. 220.

⁹⁴⁴ Jean Clay, *ibid.*, p. 159.

précieux pour avoir une idée plus juste de l'ambiguïté de la situation. Il semble manifeste que Giacometti ait alors épuisé les charmes de la recherche en groupe⁹⁴⁵ pour laquelle Breton s'efforçait de le retenir et qu'une période de repli et de travail solitaire ait été ressentie par lui comme une nécessité. Il paraît donc avoir tout fait pour provoquer une réaction qu'il redoutait néanmoins car elle le privait de ses amis et notamment de Breton. Il semble que la réaction de ce dernier ait été à la mesure des espoirs que nous l'avons vu fonder dans sa relation avec Giacometti. Il sait qu'il lui sera difficile de retrouver une sensibilité si proche de la sienne et qu'en excluant Giacometti il s'opère de ces mains qu'il avait cru pouvoir investir du modelage de ses visions et qui déjà peut-être avaient commencé à le dérouter au moment de *L'Air de l'eau*. C'est donc Breton, dans l'emportement de sa déception, qui transforme en rupture cette prise de distance alors que Giacometti, bien que capable de défendre avec obstination ses orientations nouvelles, se refuse à s'y résigner :

Mon cher André je suis très triste si les discussions de l'autre soir entraînent une rupture entre nous. C'est la dernière chose à laquelle je m'attendais ; [Je trouve ?] l'absence d'un plan humain entre toi et moi, dans laquelle les discussions se sont passées, atroce, c'était je pense à cause de moi. (Des questions soulevées chez Hugnet qui pourraient [avoir (barré)] trouver, je le sais, très vite, une solution, prenaient des proportions absurdes. Je m'exprimais très mal et tout était faussé). Il y a beaucoup de questions qui se posent en ce moment pour moi, aucune contre toi et je n'ai rien à te cacher. Ma position d'aujourd'hui envers toi est absolument autre qu'au moment de Misère de la Poésie. Je garde pour toi toute ma très grande amitié et admiration et je serai toujours prêt à te voir quand tu voudra. Très affectueusement, Alberto Giacometti⁹⁴⁶

Une grande distance, donc, entre cette amertume devant une incompréhension mutuelle et la caricature qu'on en lit généralement. Il est vrai que Giacometti a contribué pour une grande part dans ses déclarations d'après-guerre à la surévaluation de cette rupture, alors que ses réflexions, la fécondité de ses nouvelles recherches et l'épreuve de la guerre auront rendu irrémédiable le divorce entre le surréalisme et lui. Ce n'en est pas moins lui qui insiste en 1935 pour maintenir un contact entre lui et le groupe :

Mon cher André, Je demande à faire le dessin sur le bulletin, j'espère que tu l'acceptera encore. La seule solution que je ne veux pas c'est la rupture. Pardonne moi d'être resté si longtemps chez toi hier soir. Très affectueusement à Jacqueline et à toi. Alberto G⁹⁴⁷.

Le bulletin dont il est question dans ce pneumatique est un prospectus pour des conférences projetées en juin 1935, et qui furent annulées, il en contenait le programme⁹⁴⁸. Dans un

⁹⁴⁵ Voir James Lord, *Un Portrait par Giacometti* (1965), trad. P. Leyris, Paris, Gallimard, 1991, p. 101 : « Je détestais le sentiment de compétition, l'impression qu'un artiste travaillait contre un autre et même exploitait des idées qui ne lui appartenaient pas originellement. J'ai été heureux quand j'ai commencé à travailler dans un isolement complet ».

⁹⁴⁶ *Lettre d'Alberto Giacometti à André Breton, non datée (probablement le 15 février 1935, puisque la soirée chez Hugnet eut lieu le 14), Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, BRT.C.842.*

⁹⁴⁷ *Carte pneumatique d'Alberto Giacometti à André Breton, 19 février 1935, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, BRT.c.843.*

⁹⁴⁸ Voir Marcel Jean, *ibid.*, p. 229, et André Breton, *la beauté convulsive*, *op. cit.*, p. 222 pour la reproduction.

autre pneumatique du 21 février⁹⁴⁹ Giacometti remercie Jacqueline de lui avoir écrit et dit son projet de passer les voir. Les discussions continuent donc un moment sans trouver la solution espérée. L'abjuration attendue sûrement par les surréalistes devant la menace d'une rupture n'est pas venue. C'est sous la plume d'Aragon que l'on trouvera bientôt le prochain commentaire sur l'une de ses œuvres, écrivant, nous l'avons vu, à propos des « *deux opprimés* » que l'on peut voir en mai 1935 à l'exposition « La Peinture au tournant » qu'ils « ne représentent qu'insuffisamment ce chercheur, qui déclare aujourd'hui que toute son œuvre ancienne était une fuite de la réalité [et] qui parle avec dédain du mysticisme qui s'était glissé dans son œuvre [...] »⁹⁵⁰.

Pourtant, même l'espoir de cette solution passé, Giacometti et les surréalistes ont continué à se voir de loin en loin. Il existe un *Portrait d'André Breton*, un dessin de 1936⁹⁵¹, et deux autres de Paul Éluard⁹⁵², au crayon, l'un vers 1935 et l'autre en 1937. Yves Bonnefoy souligne même la parenté étrange entre l'*Autoportrait* de 1937 et le visage d'André Breton⁹⁵³. André Breton ne sait donc pas tant ce qu'est une tête qu'il ne laisse interroger une nouvelle fois la sienne après la fameuse sentence. Giacometti, quant à lui, n'oublie pas tant son « très cher André » que son souvenir ne puisse happer ses traits jusqu'à confondre leurs deux figures lorsqu'un retour sur soi et sur son œuvre lui fait abandonner un instant l'altérité du modèle. Quant à Paul Éluard, si aucun commentaire enthousiaste ne lui a jamais échappé sur les productions surréalistes de Giacometti – il jugeait même, en septembre 1933, pour le n°3 de *Minotaure*, la reproduction de sculptures involontaires « *indispensable* pour combattre l'emmerdement des autres sculptures »⁹⁵⁴ – et s'il n'a jamais proposé à Giacometti d'illustrer ses poèmes avant-guerre, le catalogue de la vente du 27 juin 1938 à Roland Penrose n'en montre pas moins qu'il a conservé jusque là son portrait de 1933⁹⁵⁵ et surtout une « Tête (sculpture) »⁹⁵⁶ qui a de fortes chances d'être postérieure à l'éloignement de Giacometti⁹⁵⁷. L'évolution d'Éluard a pu, il est vrai, dans les années suivantes, le rapprocher de Giacometti, mais sans que leur relation atteigne le degré d'intimité qui lie celui-ci à Aragon. Le lien n'en est pas moins durable et lorsqu'en 1956 Paul Éluard conçoit avec l'imprimeur Louis broder l'anthologie intitulée *Un poème dans chaque livre*, Giacometti réalise pour lui une gravure face au premier poème du recueil *Facile* de 1935, soit précisément l'année où il a quitté le groupe. Est-ce là une manière de lui indiquer que leurs préoccupations ne différaient pas tant, puisque le choix de ce poème pour Giacometti est dû sans aucun doute au dernier mot du dernier vers : « Tu es la

⁹⁴⁹ Carte pneumatique d'Alberto Giacometti à André Breton, 19 février 1935, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, BRT.c.843.

⁹⁵⁰ Louis Aragon, *Chroniques*. Cité par Thierry Dufrêne, *ibid.*, p. 90.

⁹⁵¹ Voir *Alberto Giacometti*, (Réunion des Musées Nationaux, 1969), Paris, Orangerie des Tuileries, 24 octobre 1969-12 janvier 1970, n° 220.

⁹⁵² *Ibid.*, n° 230, et James Lord, *Dessins de Giacometti*, Paris, 1971, n° 25, p. 73 ou encore *Alberto Giacometti, retour à la figuration, 1933-1947, op. cit.*, p. 8.

⁹⁵³ Voir James Lord, *ibid.*, n° 26, p. 75 et Yves Bonnefoy, *ibid.*, ch. VI, n. 29, p. 542.

⁹⁵⁴ Paul Éluard, « Lettre 180 (Paris, début septembre 1933) », *Lettres à Gala, op. cit.*, p. 222.

⁹⁵⁵ Voir *Album Éluard*, Iconographie réunie et commentée par Roger-Jean Ségalat, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1968, p. 276.

⁹⁵⁶ Voir Jean-Claude Gateau, *Paul Éluard et la peinture surréaliste (1910-1939)*, Genève, Librairie Droz, 1982, pp. 359-360.

⁹⁵⁷ Une lettre envoyée par Crevel, Éluard et Nusch depuis un hôtel de Haute-Savoie contient un dessin de Crevel qui les représente tous trois avec cette légende : « Les 3 n'ont qu'un seul cœur pour y mettre Pac ». Voir René Crevel, *Mais si la mort n'était qu'un mot, op. cit.*, pp. 22-23.

ressemblance ». Offrir ce poème pour que Giacometti puisse y répondre par une vue de son atelier avec un ensemble de bouteilles en 1956 semble alors une manière de rediriger vers cet atelier d'Alberto Giacometti le dernier vers du poème pour une forme de reconnaissance à l'heure où la « ressemblance » est devenue le mot d'ordre récurrent de l'artiste⁹⁵⁸.

Breton garde surtout un œil, nous allons le voir, sur ces recherches de la vanité desquelles il n'a préjugé de façon si tranchée qu'en apparence. Giacometti continue à avoir sa place dans les expositions surréalistes, comme celle de Tenerife en 1935. En mai 1936, Giacometti participe à l'exposition surréaliste d'objets chez Charles Ratton ainsi qu'à l'exposition « Peintres et sculpteurs 'abstraites' » chez Pierre Loeb, aux côtés de Hartung, Arp, Héliou, Kandinsky et Sophie Taeuber-Arp. Ses œuvres se trouvent également la même année au musée d'Art moderne de New York pour une exposition sur l'art fantastique et surréaliste et une autre sur l'art abstrait et cubiste. Paradoxalement, pendant la période 1935-1940, c'est à partir du retrait de Giacometti de la scène artistique que son œuvre connaît une carrière internationale : « il participera aux principales expositions consacrées au surréalisme et au mouvement de l'abstraction construite en Grande-Bretagne et aux États-Unis, et son œuvre surréaliste est connue jusqu'au Japon »⁹⁵⁹. Lors de l'Exposition internationale du surréalisme en 1938 à Paris, la présence de *L'Objet invisible* est souhaitée par Breton, et accordée par Giacometti. Mais il y participe au titre d'« ancien sculpteur surréaliste », puisque c'est ainsi que sobrement il est présenté dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* rédigé par Breton et Éluard pour le catalogue de l'exposition⁹⁶⁰. La violence de certains règlements de compte surréalistes lui est épargnée, on lui reproche seulement, comme l'indique Yves Bonnefoy, le fait d'avoir « cessé d'être »⁹⁶¹.

Il faudra même à Breton se replonger un moment dans la partition pour quatre mains en vue de sa publication au sein de *L'Amour fou* en 1937. André Lamarre a pu souligner en effet ce que le chapitre III de ce livre devait à l'esthétique du collage, étant celui qui comporte le plus grand nombre de « pièces d'origines diverses » : « références aux proses antérieures de Breton, aux jeux surréalistes, publications en revues, citations, etc. »⁹⁶². Aux deux illustrations s'ajoutent quatre notes et un « curieux système de mise en abyme chronologique »⁹⁶³. Le premier post-scriptum de 1934⁹⁶⁴ rejetait en effet déjà le texte dans le passé, dans du « déjà-écrit », le deuxième post-scriptum de 1936⁹⁶⁵ redouble la cristallisation du texte, le repoussant dans du « déjà-publié », et André Lamarre peut à bon droit parler d'un texte « hanté » par ses fantômes où se perfectionne la « technique de l'ente » déjà employée dans *Nadja*⁹⁶⁶. Sa structure fait alors de ce « livre-collage » un « calque de l'activité plastique » dans un « *anch'io sono pittore* » où se dévoile, par la

⁹⁵⁸ Voir Paul Éluard, poème liminaire de *Facile* [1935], *Œuvres complètes*, t. 1, textes établis et annotés par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 459. Voir également *Un poème dans chaque livre*, Paris, Louis Broder, 1956 [le poème est numéroté XII et accompagné d'une eau-forte d'Alberto Giacometti].

⁹⁵⁹ Véronique Wiesinger, *Giacometti, la figure au défi*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard », 2007, p. 48.

⁹⁶⁰ André Breton, Paul Éluard, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, in André Breton, OC II, p. 813.

⁹⁶¹ Yves Bonnefoy, *ibid.*, p. 542.

⁹⁶² Voir André Lamarre, *ibid.*, p. 126.

⁹⁶³ *Idem.*

⁹⁶⁴ André Breton, *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 706.

⁹⁶⁵ *ibid.*, p. 708.

⁹⁶⁶ Voir André Lamarre, *ibid.*, p. 127.

négligence de la différence entre Giacometti et lui, le rêve de Breton d'une « occupation de la totalité du champ artistique »⁹⁶⁷. Nous avons déjà évoqué cette part de sculpturophagie du texte de Breton tout en donnant des éléments susceptibles de venir nuancer cet aspect. Ce qui nous intéresse davantage ici, ce sont les retouches de Breton à l'heure où son invocation propitiatoire d'un « pont de la sympathie et de la compréhension totales »⁹⁶⁸ s'est vue substituer l'amer commentaire gravé quelques années plus tôt par Giacometti sur l'un de ses paysages-passages sculptés : « Mais les ponts sont pourris »⁹⁶⁹.

Il faudrait pour être exact ajouter que Breton élague peut-être autant qu'il ente. Son geste est en effet ambigu puisqu'il choisit de confirmer par la publication, malgré le démenti des faits, le texte d'« Équation de l'objet trouvé ». Loin d'enterrer son amitié avec Alberto Giacometti, il lui offre d'exister en volume et nous avons souligné qu'il est le premier à le faire. Mais de ce volume il retranche les lignes les plus chaleureuses, celles qui évoquaient la « sensibilité sans égale » du sculpteur, ainsi que la fraternelle envolée finale : l'espoir d'un « saut vital » pour Giacometti a fait long feu. Dans le deuxième post-scriptum rédigé pour cette publication, Breton s'emploie alors à rééquilibrer cette équation dont le départ de Giacometti compromet gravement la valeur de vérité. Il le fait en ajoutant un X qui la complexifie mais lui paraît rendre compte de l'inversion du « saut vital » en ce qu'il estime être un saut de la mort. Ce texte peut alors être considéré comme son seul véritable commentaire, un commentaire en creux, du départ de Giacometti.

Breton se garde en effet d'en expliciter les raisons, mais si son interprétation de la cuiller lui paraît avoir résisté au temps, sa relecture du texte « deux ans après » lui montre l'insuffisance de son interprétation du masque. Il va donc lui substituer une autre interprétation, effectuant le glissement au cours d'une première remarque : « 1° il est à remarquer qu'en dépit de sa singularité *je n'en convoite pas la possession* mais que j'éprouve un certain plaisir à ce que Giacometti se l'approprie et que je me hâte de justifier de sa part cette acquisition »⁹⁷⁰. Voilà donc la symétrie apparente rompue : Breton écarte d'un geste furtif le rêve d'une trouvaille également féconde pour deux êtres que lie l'amitié et recentre nettement sur lui l'ensemble de son système interprétatif. L'évocation du rôle du masque dans la construction de la tête de la sculpture comme d'une explication bricolée à la hâte dit assez le lest lâché sur ce sujet en deux ans. Elle n'est plus qu'un mensonge par lequel on se masque à soi-même les réalités plus profondes que viennent éclairer les deux autres ajouts.

Il s'agit d'abord d'une lettre « très troublante » de Joë Bousquet reçue après la publication en revue d'« Équation de l'objet trouvé », où celui-ci

reconnaît formellement le masque pour un de ceux qu'il eut à distribuer à sa compagnie en Argonne, un soir de boue de la guerre, à la veille de l'attaque où un grand nombre de ses hommes devaient trouver la mort et lui-même être atteint à la colonne vertébrale de la balle qui l'immobiliserait⁹⁷¹.

⁹⁶⁷ Voir André Lamarre, *ibid.*, pp. 131-132.

⁹⁶⁸ André Breton, « Équation de l'objet trouvé », voir *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 1715.

⁹⁶⁹ Cette sculpture est *La Vie continue*, de 1932, dans laquelle Giacometti voit une « espèce de paysage-tête couchée », voir « Lettre à Pierre Matisse », *op. cit.*, p. 42. Voir pour la reproduction Yves Bonnefoy, *ibid.*, p. 538, ill. 554.

⁹⁷⁰ André Breton, *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 708.

⁹⁷¹ *Idem.*

L'objet « *symptomatiquement* »⁹⁷² perdu, qu'est cette lettre révèle à Breton avec une insistance « tragique » le « rôle maléfique » du masque d'abord occulté par lui : un objet « lourd, égarant, *d'un autre temps* et qui dut être abandonné à la suite de cette expérience »⁹⁷³. Est-ce d'un tel objet que Breton attendait qu'il libère son ami des « scrupules affectifs » qui le « paraly[saient] »⁹⁷⁴ ? Devenu objet « sans valeur, à jeter »⁹⁷⁵ comme ceux où s'exaspéraient les « difficultés »⁹⁷⁶ de Giacometti en 1931, il devient prémonitoire *a posteriori* de ce que Breton sait qu'il advint un an plus tôt. Son aspect suranné – « *d'un autre temps* » – mis en valeur par l'italique paraît même un coup de griffe assez évident aux préoccupations réactionnaires de son propriétaire actuel, brebis « égar[ée] » par ce masque néfaste et devenue taboue à son contact. Par là se justifie alors la décision d'écarter Giacometti du groupe pour prémunir celui-ci de toute contamination, comme s'il devait à la manière du masque être « abandonné » à la suite de sa participation à l'« expérience » surréaliste.

À travers le masque semble donc se dessiner comme un rituel du bouc émissaire où symboliquement Giacometti se voit charger de cette part de négativité qui menace Breton dans sa vie intime et le groupe dans sa survie. Ruisselant encore de la négativité bataillienne lorsqu'il rejoint le groupe en 1930, alors que la figure du secrétaire général de *Documents* devenait elle-même ce repoussoir contre lequel ressouder le groupe après le *Second cadavre*, Giacometti semble en 1935 se voir rendu à cette part maudite originelle. Mais Bataille, s'il pouvait sembler fédérer autour de lui une troupe de renégats, n'avait jamais appartenu au groupe ni constitué avec Breton « une seule machine à influence *amorcée* »⁹⁷⁷ dans la ferveur d'une amitié qui donne toute son amertume à ce rituel du *pharmakos* où le masque remplace son possesseur.

La troisième remarque ajoutée par Breton aborde la question intime au hasard d'une dernière « rencontre » qui vient fournir la solution nouvelle à l'équation ébranlée par le départ de Giacometti. Deux personnes s'étaient en effet penchées sur le masque peu avant les deux protagonistes de cette fameuse journée du marché aux puces, et les avaient vus sans qu'elles fussent vues : « l'une de ces personnes, disparue pour [Breton] depuis des années, n'est autre que celle à qui s'adressent les dernières pages de *Nadja* et qui est désignée par la lettre X dans *Les Vases communicants*, l'autre était son ami »⁹⁷⁸. Tout un pan oublié de l'équation primordiale, celle qui avait semblé se résoudre dans « main de Jacqueline X »⁹⁷⁹ au creux de laquelle était inscrit « l'alphabet secret de la toute-nécessité »⁹⁸⁰, se révèle désormais dans un retour du refoulé dont le chevalier de paille pourrait alors apparaître rétrospectivement à Breton comme le strident avertisseur. La partie immergée de l'X découvre « l'instinct de mort » – le masque qui le figure est l'axe de

⁹⁷² *Idem.*

⁹⁷³ *Idem.*

⁹⁷⁴ Voir *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 700.

⁹⁷⁵ Alberto Giacometti, « Lettre à Pierre Matisse », *op. cit.*, p. 41.

⁹⁷⁶ *Ibid.*, p. 38.

⁹⁷⁷ André Breton, *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 701.

⁹⁷⁸ *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 708. La personne désignée par la lettre X est Suzanne Muzard, sur cette passion de Breton, voir notice de *Nadja*, OC I, pp. 1507-1508.

⁹⁷⁹ *L'Air de l'eau*, *op. cit.*, p. 402.

⁹⁸⁰ *Idem.*

cette rencontre ignorée – sur lequel Breton avait refusé d'ouvrir les yeux, l'écartant de son équation :

Ma gêne, peut-être antérieurement la sienne devant le masque [...] l'étrange figure (en forme d'X mi-sombre mi-clair) que forme cette rencontre ignorée de moi mais non d'elle, rencontre axée si précisément sur un tel objet, me donnent à penser qu'à cet instant il précipite en lui l'« instinct de mort » longtemps dominant pour moi par suite de la perte d'un être aimé, par opposition à l'instinct sexuel qui, quelques pas plus loin, allait trouver à se satisfaire dans la découverte de la cuiller⁹⁸¹.

L'X de l'inconnu devient alors X des regards croisés dans ce texte où l'on retrouve à nouveau la dissémination de cette lettre qui dans *L'Air de l'eau* se propageait à tout le recueil depuis le creuset initial des « yeux zinzolins » : « exclamation », « deux », « ceux », « expérience », « examinions », « axée », « sexuel », « exaltés »⁹⁸².

Mais dans ce post-scriptum on croise désormais les regards comme on croise le fer, puisque l'ensemble du passage est placé sous l'égide de cette « exclamation [...] énigmatique » de Freud dans les *Essais de psychanalyse*, aussi obsédante que certains vers pour Breton : « D'Éros et de la lutte contre Éros »⁹⁸³ ! Exit donc la trouvaille réalisée en commun, Breton seul est désormais à la croisée de ces chemins, puisque les deux objets ne sont plus qu'une ruse des deux instincts, l'instinct de mort et l'instinct sexuel, le « déguisement ultra-matériel » qu'ils prirent afin de « [l']éprouver, de mesurer sur [lui] leur force coup sur coup »⁹⁸⁴. Voilà Giacometti abandonné aux séductions du masque tentateur alors que seul Breton franchit le « saut vital » qui lui permet de « recommencer à aimer »⁹⁸⁵. La restitution de cette « lettre volée », si évidente *a posteriori*, dessine donc désormais deux pôles : à l'X blanc au cœur de la main de Jacqueline s'oppose désormais un X noir centré sur le masque. Si l'aspect « mi-sombre mi-clair » de l'X lui vient dans un premier temps de ce que les observateurs de la scène du marché aux puces étaient cachés, il apparaît nettement que Breton entreprend par ce post-scriptum de donner à l'ensemble du chapitre la forme globale d'un vaste X « mi-sombre mi-clair » où l'amour croise la mort, où la pulsion érotique croise la pulsion inverse.

Du texte de 1934 à son épilogue de 1936 la trouvaille du masque perd donc le rôle de « catalyseur » vital qu'elle partageait avec celle de la cuiller pour n'hériter que d'un phénomène résiduel : le précipité de mort où s'amalgament les impuretés de l'alchimie amoureuse. « Précipitant en lui » les pulsions néfastes, le masque fixe ces forces négatives qui empêchaient Breton d'aimer à nouveau et permet la trouvaille de la cuiller. Le texte tourne sur son axe, puisqu'en 1934, Breton notait que le désir « n'entraîne la trouvaille à deux [...] qu'autant qu'il est axé sur des préoccupations communes typiques »⁹⁸⁶, alors qu'en 1936 la rencontre cachée, « axée si précisément » sur le masque porte à lui conférer ce rôle dans la précipitation de l'« instinct de mort »⁹⁸⁷. D'un versant à l'autre de la volte-

⁹⁸¹ *L'Amour fou, op. cit., pp. 708-709.*

⁹⁸² *Idem.*

⁹⁸³ *Ibid.*, p. 708.

⁹⁸⁴ *Ibid.*, p. 709.

⁹⁸⁵ *Idem.*

⁹⁸⁶ *Ibid.*, p. 701.

⁹⁸⁷ *Ibid.*, p. 709.

face de Giacometti, le dénominateur commun est passé à la trappe et c'est le sens même de l'X qui a changé. L'inconnu multiplicateur des possibles de l'existence à la faveur de la *sympathie* est devenu la croix tirée sur le passif d'une amitié passée par pertes et profits. Plus question de Giacometti, le texte se recentre sur le moi, sorti vainqueur des épreuves préparées « coup sur coup » par les deux instincts.

Mais alors que penser désormais dans la perspective initiale d'un texte d'amitié, du « plaisir »⁹⁸⁸ éprouvé à l'idée que Giacometti fasse l'acquisition d'un tel masque ? Ce texte où Breton cherche à se remettre de la blessure narcissique infligée par la défection de Giacometti se construit en effet sur un arrière-fond peu charitable. L'ami que l'on prétendait aider à bondir au-dessus du « peu profond ruisseau » devient lui-même le pont que l'on incendie derrière soi. Le frère en surréalisme se mue en mouton noir chargé de délester Breton du poids du négatif. Le voici encombré d'un masque « lourd, égarant », et lui-même « abandonné après cette expérience ». Bien peu d'empressement donc, à relever le compagnon d'armes tombé pour avoir intercepté la balle qui lui était destinée, et plus de rancœur, semble-t-il, que de compassion. Breton abandonne aux séductions du négatif Giacometti envoûté par ce masque et empêtré dans sa peinture « d'un autre temps ».

Mais vouant son ancien ami à l'affrontement de la mort et au travail du négatif, Breton lui délègue peut-être surtout ce qui se manifeste clairement par ce texte comme un impensé du surréalisme. Il nous faut alors revenir au sens de *L'Objet invisible*, cette sculpture où Yves Bonnefoy voit une Madonne aux deux mains ouvertes sur l'absence d'un enfant, mais une Madonne dont le socle sera réutilisé par Giacometti dans un projet de tombeau : une « Vierge du fond des nuits » qui « se dresse sur une tombe »⁹⁸⁹. C'est alors peut-être un crâne, par exemple la *Tête cubiste* parue dans *Minotaure* qu'il convient de lui placer entre les mains. L'enfant tenu par la Vierge est en effet « en puissance le Christ mort » de certaines de ses évocations de la Vierge comme la *Pietà Rondanini* de Michel-Ange⁹⁹⁰ : « Vide et plein, existence et néant, ne sont pas exclusifs l'un de l'autre, il les faut même parfois ensemble pour signifier le mystère de telle vie et la contradiction de telle autre »⁹⁹¹. La vérité de l'œuvre semble donc à chercher selon lui dans ce « fils absent et présent qui donnerait sens au fantasme »⁹⁹². Ce sens, Bonnefoy le relie aux contradictions de la figure maternelle pour Giacometti, à l'action délétère des interdits moraux qui viennent grever cette vie que pourtant elle transmet :

De son inconscient la figure qui spontanément et fatalement ne cesse pas de surgir, c'est celle de cette mère qui aurait pu assurer à l'enfant qu'il fut sa présence au monde, pour le partage, dans l'unité, après lui avoir donné tout d'abord la vie simplement biologique ; mais qui ne fut qu'abstraction, pensée du bien et du mal, institution et enseignement d'un monde qui n'est qu'image ; et qui, de ce fait, l'a gardé au-dehors de la communion possible, l'a anéanti, l'a mis vivant au tombeau [...]⁹⁹³.

⁹⁸⁸ *Ibid.*, p. 708.

⁹⁸⁹ Yves Bonnefoy, *ibid.*, p. 230.

⁹⁹⁰ *Ibid.*, p. 231.

⁹⁹¹ *Idem.*

⁹⁹² *Idem.*

⁹⁹³ *Ibid.*, p. 232.

La remarque de Breton sur la disparition de l'objet avec l'abaissement des bras montre donc que cet objet, la « présence-absence au cœur de cette œuvre » n'apparaît « que pour autant qu'il a été élevé », la statue manifeste donc « la prise de conscience de ce mystère : qu'une mère puisse à la fois élever un enfant et l'anéantir »⁹⁹⁴.

Mais ce que disent aussi ces mains dans leur geste que Bonnefoy rapproche très justement de celui de Giacometti tel qu'il a pu le voir dans son atelier, c'est une soif de modeler où se lit le besoin d'un art qui dise non au néant et atteste « la plénitude manquante »⁹⁹⁵. Ce n'est pas alors la « pulsion de mort » que disent ensemble pour Giacometti ce masque et le geste de la statue, mais la « pensée de la mort », ce qui, souligne Bonnefoy, est tout autre chose :

Giacometti sait la mort, il sait depuis Madonna di Campiglio que la menace de celle-ci se nomme non-sens, solitude, il sait donc que ce qui importe, c'est de rétablir avec l'Autre ce lien de sens, de partage que son enfance a senti se rompre – et il a demandé au masque d'inscrire cette dimension de la mort dans sa grande évocation de l'être féminin, avec lequel pour lui la partie se joue. Alors, que changer maintenant à ce memento mori ? Que lui demander d'autre que ces yeux vides, ces mains où un enfant manque ? Cette tête et ces mains peuvent bien présider à son destin qui se cherche⁹⁹⁶.

Le post-scriptum de 1936 montre que Breton s'est employé à dénier une telle profondeur aux préoccupations nouvelles de Giacometti. Il récuse toute réinterprétation de la sculpture. Attribuant leurs divergences ultérieures à une influence maléfique du masque, il semble se contenter de cette explication magique et ne porte pas le débat sur le plan théorique. C'est d'une certaine manière la Conférence de Prague, nous allons le voir, qui aura assumé indirectement cette fonction dans ces règlements de comptes inhabituels. Breton semble ainsi dans cette version définitive d'« Équation de l'objet trouvé » moins soucieux de la cohérence globale de son texte que d'accomplir le rituel par lequel liquider le rêve d'une création à quatre mains, reportant son échec sur une forme de suicide artistique perpétré par Giacometti sous l'influence du masque.

4) Dépassement de l'objet surréaliste

⁹⁹⁴ *Idem.*

⁹⁹⁵ *Idem.*

⁹⁹⁶ *Ibid.*, p. 240. Dans cette même perspective Bonnefoy – *ibid.*, p. 238 – critique fortement l'analyse de la trouvaille du « cendrier Cendrillon » par Breton, derrière laquelle lui semble se dissimuler « un fond de misogynie » : « Dans un cendrier, ce n'est pas le feu que l'on dépose – on l'aura consommé avant, et seul ou dans la conversation d'autres hommes – mais la cendre : ce qui renvoie Cendrillon, dont on conserve l'image, à ses marmites noircies. Dialectique d'ailleurs connue, dont Mallarmé fit la théorie, qui fut plus conséquent ou lucide que son disciple attardé. « Toute l'âme résumée » dans l'écriture, le « clair baiser de feu » ne sera que pour celle-ci, quant au « vil » réel, c'est la cendre qui va l'ensevelir entre l'ardente braise et les beaux ronds lumineux de la fumée blonde. Aimer autrement, aimer ici en ce monde ne ferait que jeter dans la procréation et la mort. Et la vraie naissance pour Mallarmé mais aussi bien pour Breton est « iduméenne », c'est l'œuvre, laquelle naît de l'homme seul, et dans l'amitié d'autres hommes également des rêveurs. La cuillère de bois n'a pas signifié l'Autre retrouvé, mais que continue et même se développe le rêve qui le refuse. Elle n'est pas la preuve que le groupe surréaliste est ce qui permet d'en finir avec le « peu de réalité », elle révèle plutôt qu'on n'y veut que la sorte de relations chimériques, avec de supposés proches, qui permet d'en différer le problème ».

Mais ce deuil eut-il été nécessaire si Breton avait lui-même été capable de l'écoute parfaite attendue de Giacometti, et s'il n'avait pas calqué l'inquiétude présumée chez ce dernier sur la sienne propre ? Car ce que Giacometti lui confiait dans ses lettres de l'été 1933, c'était une douleur affectant la simple vision et non l'urgence d'une quête de voyance, comme le traduit son impuissance à répliquer à l'efflorescence de *L'Air de l'eau*, calant sur un épouvantail. Qu'il se souvienne seulement de cette lettre où Giacometti se disait « irrité d'être obligé de regarder ou de voir au moins, ciel, nuages, herbes, pierres, etc. », préférant « sortir la nuit, on est juste entouré d'un profil noir sur le ciel »⁹⁹⁷. Qu'y a-t-il dès lors d'étonnant à le voir s'arrêter devant ce que Breton décrit lui-même comme des « œillères »⁹⁹⁸. Giacometti éprouve du plaisir à « essay[er] » ce que tous deux considèrent d'emblée comme un « descendant très évolué du heaume »⁹⁹⁹ ou un « masque [...] d'escrime au sabre »¹⁰⁰⁰. Les « lamelles horizontales » dont ces « œillères » sont striées permettent une « visibilité parfaite »¹⁰⁰¹ tout en protégeant efficacement les yeux. Que le sculpteur de *Pointe à l'œil* ait tenu à s'équiper d'un tel attirail au moment où la statue qu'il peine à terminer l'appelle à reprendre le combat, le réflexe est révélateur. Ne lui souvient-il pas alors de cet autre chevalier, non plus de paille, qu'il passa tant de jours, enfant, à copier de Dürer¹⁰⁰² ? Que le graveur dont il imita à l'époque la signature soit présent à son esprit en cette année 1934, le *Cube* nous l'a prouvé. N'est-ce pas *Le Chevalier, la Mort et le Diable* qui lui revient au marché aux puces ? Son regard est fixé sur un « objet gardé invisible »¹⁰⁰³ malgré les plaisirs tentateurs agités par le démon, malgré la mort qui, un sablier à la main, chevauche à ses côtés. Lorsqu'à son tour il s'empare d'un heaume, dans un geste de précaution tourné bien plus vers la « pensée de la mort » désignée par Yves Bonnefoy que vers la « pulsion de mort » pointée par Breton, peut-être a-t-il cette figure en tête.

Si Giacometti n'a jamais commenté directement le texte de Breton, il a tout de même fourni cette indication qui lui est un pied-de-nez, déclarant que c'est son insatisfaction devant certaines parties de cette sculpture qui a réactivé son besoin de quelques jalons extérieurs :

Cette statue que Breton préférait à tout bouleversé à nouveau dans ma vie. J'étais satisfait des mains et de la tête de cette sculpture parce qu'elles correspondaient exactement à mon idée. Mais les jambes, le torse et les seins, je n'en étais pas content du tout. Ils me paraissaient trop académiques, conventionnels. Et cela m'a donné envie de travailler à nouveau d'après nature¹⁰⁰⁴.

En quoi le caractère « académique » ou « conventionnel » de ces parties de la sculpture pouvait-il nuire, davantage que les « scrupules affectifs » soupçonnés par Breton, à l'expression d'une « idée » ? Il y a là une contradiction soulignée par Yves Bonnefoy, qui y voit la confirmation de l'intuition, alors que la sculpture peinait à « s'éveiller du cristal de

⁹⁹⁷ Lettre d'Alberto Giacometti à André Breton du 8 août 1933, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, BRT.c.832.

⁹⁹⁸ André Breton, *L'Amour fou*, op. cit., p. 699.

⁹⁹⁹ *Idem*.

¹⁰⁰⁰ *Ibid.*, p. 700.

¹⁰⁰¹ *Ibid.*, p. 699.

¹⁰⁰² Voir Yves Bonnefoy, *ibid.*, p. 108.

¹⁰⁰³ *Ibid.*, p. 109.

¹⁰⁰⁴ Cité par Yves Bonnefoy, *ibid.*, p. 238.

ses plans »¹⁰⁰⁵, des « formes neuves » que sa recherche devait prendre. Pour répondre à l'injonction de ces mains qui disent « à la fois la mort et le fait de l'Autre », il lui fallait essayer d'établir, « au plan de l'art aussi bien, ce rapport plein qui déjoue la solitude » :

Voir, littéralement ; et totalement, c'est-à-dire au-delà des simplifications que permettent les conventions, qui produisent l'académisme. L'injonction même de la statue demande à Giacometti de renoncer aux stéréotypes qui lui avaient été nécessaires pour achever de lui donner forme, au moment où la signification avait à se faire figure. Cette apparition qui n'était qu'idée va « maintenant » disparaître, va se faire le vide au sein duquel les mains de l'artiste auront à travailler à la saisie impossible mais nécessaire d'un plein, celui de l'aspect d'un être, celui d'un corps – jambes, torses, les seins – au sommet duquel, retardé mais enfin perçu, paraîtra un authentique visage, une « tête humaine ». « L'idée » mettait fin au temps des « idées », refermait la parenthèse surréaliste¹⁰⁰⁶.

Dans les *Mains tenant le vide* de Giacometti, Bonnefoy lit donc la promesse d'un affrontement, d'un avenir : « Maintenant, le vide » ! Nous aurons à revenir sur la troisième voix de cette relation triangulaire, si riche du point de vue de la « relation de la poésie et des arts »¹⁰⁰⁷, pour comprendre d'où parle l'auteur de la monographie que nous venons de citer. Il y a ici une lecture de Giacometti par Breton lu lui-même par Yves Bonnefoy dont il nous faudra débrouiller les fils.

Soulignons simplement pour l'instant cet axe majeur de notre sujet auquel nous touchons. Souvenons-nous de cette lettre de l'été 1933 où Giacometti confiait à son ami être « au milieu d'un inconnu complet où le premier mot [était] à trouver »¹⁰⁰⁸. *L'Objet invisible* n'est pas ce premier mot, mais nul doute que ses mains s'ouvrent sur le silence d'où il surgira, et qui l'appelle. Mais surtout il y a là conscience prise peu à peu que le langage surréaliste ne convient pas pour exprimer cet inconnu dont il a l'intuition, et qui s'avère rétif à leurs cristaux aux longs cortèges de conventions. Les « idées » n'épuisent pas le réel, elles le figent et l'asphyxient, il y a toujours un « reste » qu'il faut prendre en charge, comme le disait à sa manière le résultat surabondant de sa dernière addition surréaliste : $1+1=3$. C'est lorsque l'épuisement du langage surréaliste paraît le vouer à la stérilité et à l'enfermement en soi que Giacometti se tourne à nouveau vers l'extérieur. Il ne s'agit alors que d'un secours temporaire cherché pour sortir de l'impasse. Ces recherches n'avaient pour lui au départ aucun caractère durable, et n'étaient pas un reniement du surréalisme, puisqu'il ne s'agissait que de faire des « compositions » peut-être encore à partir de plans cristallins :

Et puis le désir de faire des compositions avec des figures. Pour cela il me fallait faire (vite, je croyais ; en passant) une ou deux études d'après nature, juste assez pour comprendre la construction d'une tête, de toute une figure, et, en 1935, je pris un modèle. Cette étude devait me prendre (je pensais) une quinzaine de jours, et puis je voulais réaliser mes compositions¹⁰⁰⁹.

Giacometti n'a donc été attiré hors du surréalisme que peu à peu, par la réaction de Breton d'abord, et puis surtout parce que cette nouvelle manière de travailler a bouleversé son

¹⁰⁰⁵ André Breton, *L'Amour fou*, op. cit., p. 699.

¹⁰⁰⁶ Yves Bonnefoy, *ibid.*, p. 241.

¹⁰⁰⁷ Yves Bonnefoy, *ibid.*, p. 226.

¹⁰⁰⁸ Alberto Giacometti, lettre à André Breton du 11 août 1933, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, BRT.c.833.

¹⁰⁰⁹ Alberto Giacometti, « Lettre à Pierre Matisse », op. cit., p. 43.

rapport à l'œuvre d'art, et l'a entraîné beaucoup plus loin qu'il n'avait prévu, vers la table rase de laquelle seule pouvait jaillir un nouveau langage. C'est à mesure qu'il s'abîmait dans ces nouvelles recherches – « rien n'était tel que je l'imaginai »¹⁰¹⁰ – que Giacometti a atteint le point de non-retour qui lui a fait tourner définitivement le dos au surréalisme et alimenter par ses déclarations parfois très dures à l'égard de son œuvre passée le mythe d'une rupture plus brutale qu'elle ne fut.

Le texte le plus explicite concernant l'importance de l'« idée » dans le mode de création de Giacometti surréaliste reste le texte écrit pour accompagner la reproduction dans *Minotaure* du *Palais à 4 heures du matin* :

Je ne puis parler qu'indirectement de mes sculptures et espérer dire que partiellement ce qui les a motivées. Depuis des années je n'ai réalisé que les sculptures qui se sont offertes tout achevées à mon esprit, je me suis borné à les reproduire dans l'espace sans y rien changer, sans me demander ce qu'elles pouvaient signifier (il suffit que j'entreprenne d'en modifier une partie ou que j'aie à chercher une dimension pour que je sois complètement perdu et que l'objet se détruise). Rien ne m'est jamais apparu sous la forme de tableau, je vois rarement sous la forme de dessin. Les tentatives, auxquelles je me suis livré quelquefois, de réalisation consciente d'un tableau ou même d'une sculpture ont toujours échoué¹⁰¹¹.

Il y a dans ce texte séparation radicale entre l'œil interne – « je vois » – et l'œil externe, conscient mais aveugle, impuissant. Les « idées » surréalistes sont donc des idées irrationnelles, surgies de l'inconscient, que Giacometti désigne plus volontiers comme des visions, ou des apparitions – « apparu ». Il s'agit de les reproduire dans une *mimésis* qui ne questionne pas la transparence du langage chargé de les porter au jour. Sur cette confiance s'est construit le surréalisme. La désignation par Giacometti d'un inconnu « où le premier mot est à trouver » et l'insatisfaction du caractère conventionnel de certaines parties de *L'Objet invisible* montre la débâcle progressive, chez Giacometti, de cette confiance.

Elle est déjà sensible dans la première version du texte donné à *Minotaure*, que l'on trouve dans le cahier *Aube* où elle prenait la forme d'une lettre à André Breton, à replacer dans la série de l'été 1933, puisque la revue paraît en décembre de cette même année. Ce texte introduit un lien de cause à effet problématique entre l'échec des réalisations conscientes et le repli vers une neutralité d'artisan répondant aux commandes de l'inconscient. Il dit l'oscillation entre deux formes de langage, l'un conscient, l'autre inconscient, et fait apparaître celui auquel il se trouve cantonné comme une nécessité qui malgré tout n'apaise pas des déceptions récurrentes, ce qui peut-être le dissuade d'envoyer finalement la lettre à Breton :

Mon très cher André Très souvent je pense à toi [barré : « et je me sens ici très seul »], tu me manque beaucoup et [barré : « je commence à penser »] et souvent je voudrais être à Paris. Je t'ai écrit les deux dernières lettres dans un désarroi complet et dans de très mauvaises conditions. Ces tableaux que je voulais faire me rendait tout petit, ficelé, sentimental et absent. Après deux jours ils m'étaient complètement étrangé, ils m'ennuyai et je ne m'en suis plus occupé : je ne puis reelement faire que les choses qui se sont formé sans que moi consciemment

¹⁰¹⁰ *Idem.*

¹⁰¹¹ « Je ne puis parler qu'indirectement de mes sculptures », *Écrits, op. cit.*, p. 17.

fasse le moindre effort pour les développer et en faire quelque choses, c'est aussi les seules que je fais a un certain moment sans ennui et comme une nécessité, et ça aussi seulement quand je les vois aussi clairement que si elles existerait réellement¹⁰¹².

Cette frustration d'un langage direct, récusant les mystères de l'inspiration pour chercher un semblant de prise sur son objet, Giacometti a beau lui tourner le dos, feindre de l'ignorer, de ne plus « s'en occuper », elle fait régulièrement retour durant sa période surréaliste, et si Giacometti a pu dire qu'il « savait, quoi qu'[il] fasse, quoi qu'[il] veuille, qu'[il serait] obligé, un jour, de [s]'asseoir devant le modèle, sur un tabouret, et d'essayer de copier ce qu'[il] voit »¹⁰¹³, la réalité est plus mêlée, et cette lettre nous montre que sa période surréaliste fut également émaillée de telles tentatives infructueuses. L'« ennui » qu'il décrit et qui épargne l'autre part de son activité désigne une torture, un tourment plutôt qu'un manque d'intérêt, il y entre de cette haine des choses et de soi que l'étymologie désigne. Les ennuis rencontrés également dans la réalisation de *L'Objet invisible* et d' $1+1=3$ montrent combien dans la réalisation de ces deux « femmes » se mêlent déjà les deux soucis. Or les « difficultés » du premier mode de création tiennent à une impossible altérité. Ce qui rend Giacometti « tout petit, ficelé, sentimental et absent », c'est l'impossibilité de sortir de soi qui renvoie l'artiste à sa gangue de solitude, et l'ébauche à une étrangeté qui ne cesse, malgré l'aveuglement volontaire, d'inquiéter, jusqu'à ce que la « nécessité » s'inverse. Mais s'inversant elle bouleverse le rapport au temps qui avait été celui de l'œuvre d'art pour Giacometti dans sa période surréaliste. Car c'est précisément dans le figement de ses œuvres surréalistes au moment où commence le travail qui doit les faire apparaître que Giacometti verra la principale faiblesse de son œuvre de cette époque, retrouvant la question de l'objet.

La différence très nette que Giacometti établira entre les deux *mimésis* – celle du « fantôme intérieur », seule possible aux yeux de Breton, et celle du modèle extérieur à laquelle il retourne désormais – concerne le travail même de la sculpture. Dans le premier cas, ce travail ferme le processus de création, alors qu'il l'ouvre dans l'autre. Inversant les polarités qui se dégagent de ce brouillon de lettre, Giacometti pourra alors opposer rétrospectivement ces deux *mimésis* en considérant la première comme ennuyeuse, et l'autre comme passionnante. Dans la période surréaliste, tout reposait sur la force de percussion, de déstabilisation du réel, d'une image brute surgie des profondeurs de l'inconscient. Attenter à la pureté cristalline de cette image est inadmissible pour Breton. Il l'a rappelé avec force dans sa définition de la « beauté convulsive », où il s'oppose « de la manière la plus catégorique, la plus constante, à tout ce qui tente, esthétiquement comme moralement, de fonder la beauté formelle sur un travail de perfectionnement volontaire auquel il appartiendrait à l'homme de se livrer »¹⁰¹⁴. Travailler les images inspirées par l'inconscient ne peut aboutir qu'à les corrompre et à les dévaluer, tout en témoignant d'une coupable ambition artistique.

Prenant au pied de la lettre ce refus, Giacometti en viendra plus tard à considérer ses productions surréalistes comme des objets, à peine différents des autres objets : « Pendant dix ans, je n'ai plus fait que reconstituer. Je ne commençais une sculpture qu'une fois que je la voyais assez clairement pour la réaliser. Le jour où je la faisais, je la construisais en

¹⁰¹² Photocopies du carnet « Aube » conservé au Cabinet d'art graphique sous le numéro d'inventaire AM. 1975-95, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, LRS Ms 220.

¹⁰¹³ « Entretien avec Pierre Schneider », *op. cit.*, p. 264.

¹⁰¹⁴ André Breton, *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 17.

un temps minime, le temps de réaliser. Ce n'était plus tellement des sculptures que des objets »¹⁰¹⁵. L'ancrage surréaliste dans les profondeurs du sujet n'aboutit paradoxalement qu'à produire des objets, mais dès lors qu'on vise des sujets, c'est-à-dire des œuvres d'art réellement vivantes, comme Giacometti a confié à Breton qu'il le voulait désormais¹⁰¹⁶, il faut s'enfoncer à nouveau dans le monde objectif. Dans la période surréaliste, la création était à sens unique, il s'agissait d'une projection de l'intérieur vers l'extérieur. Maintenant se pose la question d'un éventuel retour rétroactif de l'extérieur vers l'intérieur. En fait ce retour existe également dans l'affectivité d'un sujet immergé dans le monde, il n'est pas absent du processus de maturation de l'œuvre, il n'est absent que de sa réalisation, ce qui rend cette partie du travail à la fois facile et ennuyeuse, au sens cette fois très commun du terme, pour Giacometti.

La question essentielle est donc la dissociation dans la période surréaliste entre le travail concret de réalisation d'une œuvre et l'« idée », c'est-à-dire le travail intérieur de maturation d'une image. L'« objet », dans son acception péjorative pour Giacometti, c'est l'œuvre d'art pensée à l'avance, et qui ne ménage aucune marge d'ouverture dans le processus de réalisation : elle est déjà « achevée », c'est-à-dire morte, au moment de sa venue au monde. Ces œuvres ont leur vie propre, n'oublions pas l'effet violent, agaçant, attirant, le magnétisme véritable de ses *aimants* surréalistes. Giacometti ne rend compte ici que d'une perception subjective de l'intérêt de son travail de sculpteur. Or, ce qui a été bouleversé dans le retour au travail d'après modèle, c'est cette dissociation entre la clarification d'une image mentale et le travail concret sur la matière chargée de reproduire cette image dont l'instant de figement s'est déplacé. Il est à noter que Giacometti partagera par la suite son travail entre des œuvres réalisées de mémoire et d'autres réalisées d'après modèle sur des sujets restreints, mais qu'il n'abandonnera pas définitivement les images venues « tout achevées à son esprit », puisque *Le Chien, le Nez*, ou encore *L'homme qui chavire* furent réalisées en peu de temps, et une fois pour toutes comme le *Palais à quatre heures du matin*, c'est pourquoi la ligne de partage essentielle de son œuvre est celle que souligne David Sylvester :

La distinction entre son travail de mémoire et son travail d'après nature a moins d'importance que la distinction entre le travail dans lequel la cristallisation d'une image précède son exécution et le travail dans lequel l'image se cristallise au cours de son exécution¹⁰¹⁷.

Le coup d'arrêt porté à la mobilité de l'image mentale par le monde extérieur peut donc devenir à partir de 1934 horizon de départ. C'est l'affolement des significations dans ce contact que rend sensible, par son ébahissement, *l'Objet invisible*. Dans un coup de frein brutal, la projection mentale se voit dépasser et violemment tirer vers l'avant par la charge d'inconnu qu'elle devait porter au jour. Par ce tête à queue, l'œuvre d'art qui était ce processus au cours duquel l'inconnu émergeait à la connaissance devient cet autre processus où le connu s'ouvre à l'inconnissance.

L'acte de réalisation surréaliste est tourné vers un inconnu arrière, le retour au travail d'après modèle le replonge vers l'avant. Ce que Giacometti nomme désormais « objet », c'est le règne d'un inconnu arrière, ou passé, qui fige une image intérieure dès lors qu'elle passe outre le crâne. Il y oppose désormais, dans l'aspiration de l'inconnu avant, la mise

¹⁰¹⁵ « Entretien avec Pierre Schneider », *op. cit.*, p. 263.

¹⁰¹⁶ Voir « si elle vit jusque là » : Alberto Giacometti, lettre à André Breton du 10 septembre 1934, Bibliothèque littéraire

Jacques Doucet, BRT.c.839.

¹⁰¹⁷ David Sylvester, *ibid.*, p. 121.

en mouvement d'une image extérieure. « Objet » signifiera alors pour lui art *régressif*, tourné vers le souvenir d'une abstraction, d'une idée, c'est-à-dire d'une image qui peut être considérée comme « achevée » avant toute intervention des *main*s de l'artiste. Par la hantise du corps disloqué durant toute la période qui s'achève, Giacometti aura peut-être aussi cherché à exprimer la frustration née de la conscience d'une *main prise*, comme le dit l'un de ces pièges, mais d'une *main prise à l'idée*, prise au plâtre de l'idée.

Giacometti confie donc à Breton beaucoup plus qu'il ne semble quand il lui annonce que sa nouvelle figure a « presque des mains », et il n'est pas anodin qu'il bute et renonce sur ce presque. Il n'est pas non plus surprenant qu'il ait dû refuser à Breton, malgré toute son admiration, d'être ses mains, car c'est de l'impossibilité de dissocier le processus de création d'une image et le travail concret de ces mains que précisément repartent ses nouvelles recherches. Peut-être même Breton n'a-t-il fait qu'accélérer les choses en lui révélant involontairement le peu de poids de ces mains qui pouvaient aussi bien travailler sur commande et « modeler » sans les altérer les images cristallisées chez un autre, Giacometti déclarera en effet plus tard, éclairant peut-être son peu de zèle pour le « cendrier-Cendrillon » :

C'est presque un ennui de faire [le travail matériel de réalisation d'une sculpture]. On voudrait voir [la sculpture]. On l'a dans l'imagination. On a besoin de la voir réalisée ; mais la réalisation même est agaçante. Si on pouvait la faire faire par un autre, on serait très satisfait¹⁰¹⁸.

Giacometti s'ennuie donc assez à réaliser ses propres sculptures sans chercher à devenir le menuisier de Breton. Les productions surréalistes emboutissaient donc le réel à reculons, et Marcel Jean fut bien inspiré d'appeler « volte-face » ce qui correspond pour Giacometti à l'acte de se retourner, passer de la régression recherchée, de la plongée dans la connaissance de soi qui aura été un moment nécessaire de son évolution, vers l'espoir d'une progression.

Et c'est en dernier recours ce qui distinguera pour lui les œuvres passées, ces « objets », des œuvres nouvelles qu'il entrevoit : l'espoir d'un *progrès*¹⁰¹⁹ possible, d'une ouverture. Ce critère restera déterminant jusqu'à la fin de sa vie pour distinguer une œuvre d'art d'un objet : dans l'objet il n'est pas de *progrès* possible. Giacometti n'ayant jamais créé d'« objet surréaliste » proprement dit, il refusait d'abandonner les « moyens propres de la sculpture »¹⁰²⁰, il est assez paradoxal de l'entendre plus tard refuser le nom de « sculptures » à ses œuvres de cette époque précisément pour les qualifier d'« objets ». Il est manifeste qu'il radicalise ainsi malicieusement son propos dans un pied de nez aux surréalistes. Il n'en relance pas moins la question de l'objet par cette nouvelle définition qui pointe le déplacement décisif, déclarant à André Parinaud à propos de ses « essais de construction » poussés jusqu'à l'abstraction : « Ce fut la dernière démarche avant d'atteindre 'le mur' ! la fabrication de volumes qui n'étaient que des objets. Or l'objet n'est pas une sculpture ! Il n'y avait aucun progrès possible ». Et il détaille ainsi sa prise de conscience :

J'avais accepté pour vivre de faire des objets utilitaires anonymes pour un décorateur de l'époque, Jean-Michel Franck. C'était de loin le meilleur décorateur de l'époque et je l'aimais beaucoup. J'avais donc accepté de faire des objets

¹⁰¹⁸ « Entretien avec Georges Charbonnier », *op. cit.*, p. 242.

¹⁰¹⁹ Ce « progrès » est interne au processus créateur, il doit être distingué de l'idée d'un progrès dans l'histoire de l'art, que rejette Giacometti. Voir chapitre XV.

¹⁰²⁰ Voir Salvador Dalí, « Objets surréalistes », *op. cit.*, p. 16.

anonymes. À l'époque, c'était plutôt mal vu. C'était considéré comme une espèce de déchéance. J'ai cependant essayé de faire le mieux possible des vases par exemple, et je me suis rendu compte que je travaillais un vase exactement comme les sculptures et qu'il n'y avait aucune différence entre ce que j'appelais une sculpture et ce qui était un objet, un vase ! Or, dans mes intentions, la sculpture était autre chose que l'objet. C'était donc un échec. J'étais passé à côté du mystère, mon travail n'était pas une création, il n'était pas différent de celui du menuisier qui construit une table¹⁰²¹ !

Là encore, Giacometti prend un plaisir à peine dissimulé à renvoyer les objets d'art de Jean-Michel Franck et les œuvres surréalistes dos à dos alors que précisément sa compromission avec le monde bourgeois de la décoration fut un des motifs invoqués pour l'exclure du groupe. Il suffit de relire le texte qui accompagne le *Palais à 4 heures du matin* pour comprendre que le mystère est loin d'être absent de son œuvre surréaliste, mais que ce qui lui importe désormais, c'est le mystère contemporain du processus de création, et non celui des images suscitées par son inconscient. Dans la période surréaliste, l'espace d'ignorance était en arrière de soi, la volte-face effectuée à partir de 1934 le précipite à l'avant, mais vers un avant qui renvoie à son tour au plus loin de la profondeur arrière, vers ce « qui n'est pas tourné vers nous »¹⁰²², permettant l'approche d'un inconnu total. La nouvelle technique n'éteint pas le mystère de l'œuvre surréaliste, elle l'augmente d'une dimension.

Mais surtout dans ce déplacement se produit une mutation essentielle : l'inconnu est porté au cœur du langage. Dans la période surréaliste, les sculptures étaient traduites en espace depuis l'inconscient sans raison de douter du rapport entre ce qui était à dire et des moyens pour le dire. Le langage de l'inconscient n'était pas questionnable, il imposait une transparence parfaite entre l'image mentale et l'image en espace. Tout change dès lors qu'une image « achevée », bricolée dans les profondeurs du corps et de l'esprit à partir de « restes visuels »¹⁰²³ devient une image en train de se constituer, une image que l'on peut interroger. Les images de l'inconscient sont comme taboues : on n'y touche pas, on les expulse. La question du *comment* n'intervient qu'assez grossièrement. La coïncidence nouvelle entre le travail des mains et l'élaboration de l'image replace au centre la question du *comment*. C'est dans l'abîme ouvert par ce bouleversement qu'est à chercher la fascination exercée par Alberto Giacometti sur les écrivains et particulièrement, ce n'est pas un hasard, les poètes auxquels il a été donné par la suite de le voir à l'œuvre.

L'œuvre-objet circonscrit en effet l'espace d'un savoir, l'inconnu n'y figure plus que sous forme de trace, moribond pour Giacometti dès lors que venu à terme il s'apparente au connu. Il est là encore extrêmement paradoxal d'assimiler le déferlement de l'irrationnel dans la vie quotidienne au triomphe d'une forme de savoir. Il s'agit pourtant encore du point de vue du créateur, car pour le spectateur, l'exhibition du fonctionnement de l'imaginaire garde sa part d'inconnu. Mais il y a tout de même là une critique d'envergure adressée au surréalisme, qui est de souligner que l'imagination « para-onirique » peut loger confortablement dans le moule d'un langage académique ou conventionnel¹⁰²⁴. Il y a une énorme part de savoir que nous avons digérée et qui ressort intacte dans les renvois de l'inconscient. L'image interne

¹⁰²¹ « *Entretien avec André Parinaud* », *op. cit.*, p. 272.

¹⁰²² Titre du recueil d'André du Bouchet consacré à Alberto Giacometti.

¹⁰²³ Sur la reprise de la théorie freudienne des « restes visuels » par Breton, voir Marguerite Bonnet, notice de *Positions politiques du surréalisme*, *op. cit.*, p. 1572.

¹⁰²⁴ Voir Yves Bonnefoy, *ibid.*, pp. 239-240.

n'accepte pas la question : « qu'est-ce que voir » ? Elle refuse qu'on interroge la gangue de savoir dans laquelle apparaît prise la vision qu'elle impose :

Il n'y a peut-être pas une taille, mais deux. Si je fais une sculpture. Si je vois ma sculpture d'avance – toute faite – ce qui se produit dans la sculpture moderne chez presque tout le monde, ce qui s'est produit pour moi pendant une année – l'objet se forme dans l'imagination et peu à peu on le voit dans sa matière, dans ses dimensions. La taille dépend alors de la nécessité affective de l'objet. La réalisation n'est plus qu'un travail matériel qui ne présente, pour moi en tout cas, aucune difficulté. [...] L'essentiel, pour cela, c'est de faire des objets en faisant une esquisse en plâtre, de les faire exécuter par un menuisier, en les retouchant, et de les voir, tout faits, comme une projection... La seule satisfaction, c'est alors de pouvoir réaliser matériellement une chose telle qu'on l'imaginait. Par contre, si au lieu de vouloir réaliser une chose purement intérieure, une vision intérieure et affective qui est déjà en réalité, malgré soi, absorbée, et transformée en sculpture, si je veux essayer de réaliser une chose qui m'est extérieure, disons une femme, disons une femme, d'après nature, alors là la question de la taille se présente tout à fait autrement, parce que je ne sais pas ce que je vais faire. La chose que je vois, je la vois, je la ressens, mais j'ignore complètement par quels moyens je pourrai la réaliser¹⁰²⁵.

« Réaliser », durant la période surréaliste, c'est pondre l'œuf de l'imaginaire sans le casser, et lui faire rejoindre le monde extérieur pour une meilleure connaissance de soi. La prise de conscience est différée, n'intervient qu'au terme du processus. En revanche, à partir de 1934, le travail technique de « réalisation » va devenir concomitant de l'opération psychique par laquelle on prend conscience de ce qu'on voit, et par laquelle aussi on prend conscience que l'on voit.

L'accroissement du domaine de la conscience reste malgré tout l'enjeu principal, aussi Giacometti pouvait-il déclarer dans les années cinquante à David Sylvester que « la conception qui sous-tendait son travail d'alors et son œuvre surréaliste était la même, seuls les moyens d'expression avaient changé »¹⁰²⁶. Mais les conséquences de ce changement sont décisives. De plus, cette prise de conscience devient encore plus problématique lorsqu'il s'agit du vivant. La distance posée par Giacometti entre l'œuvre d'art et l'objet se retrouve entre la tête vivante et la tête morte, et il pourra dire à propos de la mort de T. : « je regardais cette tête devenue objet, petite boîte, mesurable, insignifiante »¹⁰²⁷. La direction prise par son œuvre fera Giacometti s'en tenir à une totale redéfinition de l'objet : l'objet est ce qui reste quand la vie s'est retirée. « En quelques heures, confie-t-il à Jean Clay, Van M. était devenu un objet, rien »¹⁰²⁸. L'objet, c'est donc pour finir le lieu d'un savoir constitué, objectif. L'objet imaginaire, c'est alors, après lui avoir permis d'accéder au visible, ce qu'il faut désormais faire éclater, ce qu'il faut perdre à nouveau, rafraîchir d'invisible, pour qu'enfin il fraîche.

¹⁰²⁵ « Entretien avec Georges Charbonnier, *ibid.*, p. 242.

¹⁰²⁶ David Sylvester, *ibid.*, p. 152.

¹⁰²⁷ « Le rêve, le Sphinx et la mort de T. », *op. cit.*, p. 29.

¹⁰²⁸ Jean Clay, *ibid.*, p. 152.

Dans *L'Air de l'eau*, le corps de la femme n'apparaissait qu'entouré d'une « nuée d'interprétations » dans une « chasse à la miellée »¹⁰²⁹ où l'objet du discours risquait de s'enfouir toujours plus, tout comme ses propres œuvres étaient menacées de ne devenir qu'un prétexte à l'exercice d'un pouvoir interprétatif et classificatoire dont nous avons vu les différentes étapes. Giacometti construit sa nouvelle recherche sur le refus d'un discours qui entoure, emmaillote et étouffe son objet au profit d'un langage qui puisse l'exprimer. C'est donc vers une définition nouvelle que va évoluer la question de l'objet : l'objet part de l'inconnu pour le figer en savoir ; l'œuvre d'art telle qu'il la veut désormais part d'un savoir pour le restituer à l'inconnu. L'objet se referme sur la connaissance, l'œuvre d'art ouvre un espace d'ignorance : « un inconnu complet où le premier mot est à trouver »¹⁰³⁰. Pourtant Giacometti ne laisse pas derrière soi cette menace que l'œuvre d'art ne se fige en objet : un examen plus attentif de l'œuvre ultérieure nous montrera qu'elle se construit toute entière à partir du dialogue entre l'objet qu'elle hante et la réalité qui l'attire. C'est alors de l'approfondissement critique de la « double nature de l'œuvre d'art » que naît une grande partie de l'intérêt de cette œuvre, comme le souligne David Sylvester :

Notre expérience de l'œuvre reconstitue la relation entre le sculpteur, la sculpture et le modèle. En tant qu'objet, la sculpture est à notre portée tout comme elle était à la portée du sculpteur [...] mais la sculpture en tant que figure humaine est séparée de la sculpture en tant qu'objet, elle n'est pas à notre portée. Elle est détachable de l'objet. On dirait que la figure s'éloigne quand nous nous rapprochons de l'objet jusqu'à ce qu'elle se dissolve finalement dans le bronze ou le plâtre et qu'il ne reste plus que l'objet. L'œuvre de Giacometti rend patente la double nature de l'œuvre d'art : objet et image – un objet dur et solide, plat, froid, une image douce, pleine, chaude¹⁰³¹.

5) Tête-antitête-synthèse : l'exclusion de l'objet extérieur et la théorie des « restes visuels »

Il va s'agir maintenant de mesurer l'écartement entre ce qui peut finalement apparaître comme *deux* objets en tension : « la sculpture en tant qu'objet » et « la sculpture en tant que figure humaine », c'est-à-dire l'objet hors de portée qui est objet *invisible*, titre de la grande sculpture de 1934 qui pour cette raison fascinera les poètes. Objet « invisible », ou objet « d'une attente », pour lequel la notion de *mimésis* n'est alors plus pertinente, puisqu'on n'imité qu'un savoir arrêté, une apparence, alors que l'effort d'ouverture vers l'inconnu de tout objet implique l'imitation de l'apparaître et donc un bouleversement radical de la *mimésis*, qui, s'il faut conserver ce terme, devra devenir *mimésis* de l'apparaître.

Tout prend donc sens dans un nouvel aspect de la question de l'objet, au moment où la décision de Giacometti de reprendre le « cantique idiot des 'trois pommes' »¹⁰³² le

¹⁰²⁹ André Breton, *L'Air de l'eau*, *op. cit.*, p. 408.

¹⁰³⁰ Alberto Giacometti, lettre d'Alberto Giacometti à André Breton du 11 août 1933, BRT.c.833.

¹⁰³¹ David Sylvester, *ibid.*, p. 31. *Réflexion à rapprocher du récit à Jean Clay – ibid.*, p. 167 – du moment où il a commencé à percevoir les têtes dans l'espace qui les entoure : « Ce n'était plus une tête vivante, mais un objet que je regardais comme n'importe quel autre objet, mais non, autrement, non pas comme n'importe quel objet, mais comme quelque chose de vif et mort simultanément ».

¹⁰³² André Breton, « Avis au lecteur pour 'La Femme 100 têtes' de Max Ernst », *Point du jour*, *op. cit.*, p. 306.

conduit à enfreindre l'interdit jeté par le chef de file des surréalistes sur la représentation du monde extérieur, exprimé de manière décisive dans *Situation surréaliste de l'objet* : « Exclure (relativement) l'objet extérieur comme tel et ne considérer la nature que dans son rapport avec le monde intérieur de la conscience »¹⁰³³. Mais il nous faut, avant de conclure ce chapitre, confronter ces dernières avancées sur la question de l'objet avec la théorie que Breton développe au cours des années où Giacometti fréquente le groupe. La conférence prononcée par Breton à Prague le 29 mars 1935, « Situation surréaliste de l'objet. Situation de l'objet surréaliste », est éclairante : écrite au plus fort de la querelle avec Giacometti, elle constitue une manière de réponse théorique à leurs débats, avant la réponse magique que nous avons évoquée.

Breton commence par y réaffirmer la hiérarchie entre les arts établie par Hegel, laquelle, plaçant la sculpture et l'architecture en dernière position, avait suscité l'indignation de Giacometti en 1932¹⁰³⁴. L'hégémonie de la poésie, « seul 'art universel' susceptible de produire dans son domaine propre tous les modes de représentation qui appartiennent aux autres arts », y est réaffirmée, mais contrebalancée par sa propension contradictoire à rechercher « la précision des formes sensibles »¹⁰³⁵. De manière révélatrice, la poésie pour Breton n'a pas de corps. Le langage n'est pas une matière puisque cette poésie apparaît pure, « affranchie [...] de tout contact avec la matière pesante »¹⁰³⁶, ce qui lui permet de s'étendre sur tous les autres arts. Or, c'est justement ce contact qui manque alors, nous l'avons vu, à Giacometti, et toute son attitude de l'époque peut être considérée comme une remise en cause profonde de la hiérarchie des arts qui innerve la pensée de Breton et du parasitisme de la poésie. Car Breton note que les différents arts ont franchi « une grande partie des degrés qui [les] séparaient, comme mode d'expression, de la poésie »¹⁰³⁷, et en sont venus à « partager son objet le plus vaste » qui est de « révéler à la conscience les puissances de la vie spirituelle »¹⁰³⁸, citant pour la sculpture l'exemple de Giacometti¹⁰³⁹. Quant à la peinture, « libérée du souci de reproduire essentiellement des formes prises dans le monde extérieur », elle « tire à son tour parti du seul élément extérieur dont aucun art ne saurait se passer, à savoir de la représentation intérieure, de l'image présente à l'esprit »¹⁰⁴⁰.

Le geste de Giacometti va donc à l'encontre de toute l'évolution des arts telle qu'elle se dessine pour Breton d'après Hegel. Renonçant, même temporairement, à cette « représentation intérieure » qui primait pour lui jusque dans ses lettres de septembre 1934¹⁰⁴¹, il se coupe du sens même d'un devenir artistique que dans ces circonstances Breton réaffirme avec force. Il rappelle alors le rôle que Giacometti y tint pour laisser entendre que le qualificatif de « réactionnaire » n'est, pour qualifier ses nouvelles

¹⁰³³ André Breton, « Situation surréaliste de l'objet. Situation de l'objet surréaliste », *Position politique du surréalisme*, op. cit., p. 477.

¹⁰³⁴ Alberto Giacometti, Lettre à André Breton, dossier BNF « Affaire Aragon ».

¹⁰³⁵ André Breton, « Situation surréaliste de l'objet. Situation de l'objet surréaliste », *Position politique du surréalisme*, op. cit., p. 477.

¹⁰³⁶ *Idem*.

¹⁰³⁷ *Ibid.*, p. 478.

¹⁰³⁸ *Ibid.*, p. 477.

¹⁰³⁹ *Ibid.*, p. 478.

¹⁰⁴⁰ *Ibid.*, p. 477.

¹⁰⁴¹ Voir Alberto Giacometti, lettre à André Breton du 10 septembre 1934, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, BRT.c.839.

recherches, pas usurpé. Mais nous venons de voir, à l'inverse, qu'aucun « progrès » n'apparaîtra plus possible en sculpture à Giacometti si l'image s'est figée dans l'esprit avant son contact avec la matière.

Breton relativise par la suite la suprématie de la poésie en rappelant que si les autres arts s'alignent sur sa démarche, elle fait également son chemin vers eux en s'efforçant « de remédier à ce qui constitue son insuffisance relative par rapport à chacun d'eux ». Elle cherche à trouver les moyens de compenser son désavantage par rapport à la peinture et à la sculpture quant à « l'expression de la réalité sensible » et « la précision des formes extérieures », ce pour quoi il avait tant espéré dans la relation qui l'unissait à Giacometti. Mais Giacometti va désormais à contre-courant de toutes les conditions qui permettent la poésie d'après Breton reprenant Hegel pour lequel il fallait :

1° que le sujet ne fût conçu ni sous la forme de la pensée rationnelle ou spéculative, ni sous celle du sentiment paralysant le langage, ni avec la précision des objets sensibles ; 2° qu'il se dépouillât, en entrant dans l'imagination, des particularités et des accidents qui en détruisent l'unité et du caractère de dépendance relative de ses parties ; 3° que l'imagination restât libre et façonnât tout ce qu'elle conçoit comme un monde indépendant¹⁰⁴².

Giacometti a beau protester devant Breton, répondant sûrement à une attaque, qu'il en est en 1935 tout autrement qu'au moment de *Misère de la poésie*¹⁰⁴³, Breton rappelle significativement le mois suivant ce qu'il disait alors : le sujet en poésie a depuis un siècle « cessé de pouvoir être posé *a priori* ». Reprenant un modèle, Giacometti a violé cet interdit et enfreint la première et la troisième des conditions qui permettent la poésie. Il conteste la vanité dont l'invention de la photographie a frappé son geste du point de vue de Breton, obligeant les peintres à « battre en retraite » pour se retrancher « derrière *la nécessité d'exprimer visuellement la perception interne* »¹⁰⁴⁴. Ce refus de battre en retraite et de renoncer à l'« extravagant souci de divinisation de l'objet extérieur »¹⁰⁴⁵ semble au premier abord une insulte à Breton qui n'entrevoit pas d'autre dialectique que celle tentée par le surréalisme. Breton a répondu à l'objection majeure de l'idéalisme, et du soupçon que la réalité du monde extérieur soit devenue pour les surréalistes « sujette à caution » par le recours à la théorie freudienne des « restes visuels ». Ce dernier, même s'il dévalorise la pensée par images par rapport aux « traces verbales » provenant de « perceptions acoustiques », précise : « Loin de nous l'idée de rabaisser [...] l'importance des restes mnémiques d'ordre optique ou de nier que des processus intellectuels ne puissent devenir conscients grâce au retour de restes visuels »¹⁰⁴⁶. Breton rappelle donc que les « créations apparemment les plus libres des peintres surréalistes ne peuvent naturellement venir au jour que moyennant le retour par eux à des 'restes visuels' provenant de la perception externe »¹⁰⁴⁷. Breton ne réalise pas alors la charge *d'a priori* dont il admet l'inconscient grevé par cet aveu, ni le retour favorable possible vers l'inconscient du nettoyage critique du regard entrepris alors par Giacometti car fort de ce point d'appui, il conclut :

¹⁰⁴² André Breton, *ibid.*, p. 481.

¹⁰⁴³ Voir Lettre d'Alberto Giacometti à André Breton (février 1935), Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, BRT.C.842.

¹⁰⁴⁴ « Situation surréaliste de l'objet. Situation de l'objet surréaliste », *op. cit.*, p. 490.

¹⁰⁴⁵ *Ibid.*, p. 489.

¹⁰⁴⁶ Voir « Situation surréaliste de l'objet. Situation de l'objet surréaliste », *op. cit.*, n. 1, p. 491. Voir également Voir Sigmund Freud, « Le Moi et le ça », *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1995.

¹⁰⁴⁷ « Situation surréaliste de l'objet. Situation de l'objet surréaliste », *op. cit.*, p. 491.

Nous disons que l'art d'imitation (de lieux, de scènes, d'objets extérieurs) a fait son temps et que le problème artistique consiste aujourd'hui à amener la représentation mentale à une précision de plus en plus objective, par l'exercice volontaire de l'imagination et de la mémoire (étant entendu que seule la perception externe a permis l'acquisition involontaire des matériaux dont la représentation mentale est appelée à se servir). Le plus grand bénéfice qu'à ce jour le surréalisme ait tiré de cette sorte d'opération est d'avoir réussi à concilier dialectiquement ces deux termes violemment contradictoires pour l'homme adulte : perception, représentation ; d'avoir jeté un pont sur l'abîme qui les séparait. La peinture et la construction surréalistes ont dès maintenant permis, autour d'éléments subjectifs, l'organisation de perceptions à tendance objective¹⁰⁴⁸.

Mais l'objectif d'une conciliation dialectique de ces deux termes, Giacometti l'abandonne-t-il véritablement dans son changement de méthode ? Et la subjectivité n'est-elle pas beaucoup plus sûrement présente dans son œuvre ultérieure que le monde objectif dans les pâles « restes visuels » empruntés à la théorie freudienne ? C'est encore d'une telle synthèse que Giacometti apparaît préoccupé lorsque vers 1944 il note : « Création d'une synthèse entre le monde extérieur et soi, soi et le monde extérieur recréés dans un troisième objet qui [est] la synthèse »¹⁰⁴⁹. Cette synthèse tentée de manière infructueuse avec $1+1=3$, il n'y a pas renoncé au moment où il se fourbit de nouvelles armes. Car Giacometti ne retrouve pas l'objet extérieur avec la naïveté que Breton lui a, dans l'emportement de sa déception, prêtée. Il ne le laisse émerger de nouveau que ruisselant encore des tréfonds où il a été plongé. Et une grande partie de la spécificité de son œuvre ultérieure est due à l'importance qu'au sein même de son retour au sujet extérieur il accorde encore au pôle interne, jusqu'à devenir le sculpteur de « l'apparence située »¹⁰⁵⁰.

En outre, Dominique Combe a très bien montré comment Breton avait posé le problème de l'art « en termes pragmatiques » et que l'esthétique développée dans *Le Surréalisme et la peinture* était à prendre au sens étymologique, car « l'effet de l'œuvre sur le spectateur » y était « privilégié »¹⁰⁵¹. Soulignant la proximité entre les deux premières pages du *Surréalisme et la peinture* et les derniers ouvrages de Merleau-Ponty, notamment *L'Œil et l'esprit*, parti de l'interrogation suscitée par la peinture de Cézanne, il conclut :

La recherche de la « vision primitive » où « l'œil existe à l'état sauvage », l'interrogation sur la notion de « réel » et sur la relation sujet-objet correspondant indéniablement à une sorte d'« époché », de suspension du regard quotidien où l'habitude nous prive de la faculté de « voir » en nous imposant de « reconnaître ». De cette « époché » témoignerait en outre la thématique et le style de ce passage¹⁰⁵², qui évoque irrésistiblement la première Méditation de Descartes. Les Méditations cartésiennes de Husserl ne sont pas loin non plus. La réflexion sur la puissance iconique de la peinture, sur la « puissance d'illusion »,

¹⁰⁴⁸ *Ibid.*, p. 496.

¹⁰⁴⁹ Alberto Giacometti, *Écrits*, op. cit., p. 182.

¹⁰⁵⁰ Voir Jean-Paul Sartre, « La Recherche de l'absolu », *Situations III*, Paris, Gallimard, 1949.

¹⁰⁵¹ Dominique Combe, *ibid.*, p. 138.

¹⁰⁵² Voir *Le surréalisme et la peinture*, op. cit., pp. 1-2.

sur la technique du trompe-l'œil chez Dalí, par exemple, peut évoquer certaines analyses du Sartre « phénoménologue » de *L'imagination*, publié en 1936 et, surtout, de *L'Imaginaire*, publié en 1940¹⁰⁵³.

L'obsession de réaliser une tête qui puisse sembler vivante poussera également Giacometti à réfléchir lui-même sur la « puissance d'illusion » de la peinture et de la sculpture. Il prend conscience des leurre dans lesquelles se prennent les perceptions de notre « regard quotidien » et aboutit à ce que beaucoup désigneront comme la densité de « présence » produite par ses œuvres. Giacometti aura alors retenu là encore beaucoup plus de Breton qu'il ne peut sembler au premier abord. Lui aussi va renouveler notre faculté de « voir » en remettant en question ce que nous croyons « reconnaître » dans le monde extérieur, mais que cette « époque » prenne pour objet le monde extérieur change la donne de manière radicale.

Cette rémanence de l'expérience surréaliste, des questions d'optique sur lesquelles très tôt – nous l'avons vu à propos d'Arnim – Giacometti avait pu porter attention aux réflexions de Breton n'a pas échappé à ce dernier. Il va se défaire assez vite de l'idée que ces nouvelles recherches tournent radicalement le dos aux anciennes. En effet, dès 1941 sa vision a changé, et dans *Genèse et perspective artistiques du surréalisme* il peut noter que l'objet extérieur qui a traversé « en se niant de plus en plus dans son aspect les deux grandes crises du cubisme et du futurisme » peut désormais, avec Giacometti entre autres, « renaître de ses cendres » en faisant appel, « sous la sauvegarde d'un retour constant aux principes – art égyptien, du cycle perso-assyro-babylonien, art cycladique – à tous les moyens de la magie poétique moderne »¹⁰⁵⁴. Breton précise encore :

Avec Giacometti – et c'est un moment pathétique comme celui où dans les vieux romans les personnages descendent de leur cadre, – les figures nouvelles issues de la tête et du cœur de l'homme, quoique avec d'infinis scrupules, mettent pied à terre et, dans la matérialisation de la lumière fervente qui baigne Henri d'Offerdingen ou Aurélia, affrontent victorieusement l'épreuve de la réalité.

Certes, il y a encore ici un déni manifeste du recours au modèle extérieur. Breton semble encore parler de *L'Objet invisible*, figure qui semble se détacher de son cadre, et dont le geste témoigne des « infinis scrupules » évoqués par Breton. Les tentations réactionnaires générées par l'influence néfaste du masque « lourd, égarant » et « d'un autre temps »¹⁰⁵⁵ deviennent en 1941 la marque d'une plongée vivifiante dans les « principes ». Le mot « retour » est prononcé, mais, dépouillé de son caractère péjoratif, il fait signe vers des passions communes, comme la Babylone de *L'Air de l'eau*.

La prééminence accordée à la « perception interne » n'est pas remise en cause dans cette phrase qui évoque les œuvres des années 1933-34 davantage que l'œuvre en cours, mais le ton est pacifié. Et surtout ce passage nous semble témoigner – est-ce à la suite de nouvelles discussions avec Giacometti ? – d'une prise de conscience de la part de Breton que la « volte-face » de Giacometti devait davantage à l'influence commune du Romantisme Allemand qu'à un académisme de mauvais aloi. Alors que dans l'atelier de Giacometti une sculpture de son modèle Isabel, surnommée *L'Égyptienne*, fait entendre comme un écho différé à leur lecture passionnée d'Arnim et son *Isabelle d'Égypte* en 1933, Breton retrouve

¹⁰⁵³ Dominique Combe, *ibid.*, p. 139.

¹⁰⁵⁴ « Genèse et perspective du surréalisme », *Le Surréalisme et la peinture*, *op. cit.*, p. 72.

¹⁰⁵⁵ *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 708.

l'atmosphère même de ces contes et les mots d'avant la rupture – la sculpture « inspirée »¹⁰⁵⁶ d'alors devient appel à la « magie poétique » – pour évoquer ses recherches. S'il reste dans la perspective qui est la sienne dans la conférence de Prague, et qui est celle d'une descente de la « tête » aux « pied[s] », de l'imagination à sa « matérialisation » ou « épreuve de la réalité », et refuse donc le tête à queue opéré par Giacometti qui place désormais le modèle extérieur avant le « modèle intérieur »¹⁰⁵⁷, il n'en admet pas moins que du « vieux » et des « principes » peuvent naître du « moderne » et des « figures nouvelles ». Choissant de donner à son évocation du travail de Giacometti le cadre d'un « conte bizarre », Breton nous semble avoir l'intuition du poids du rêve de *golem* dans cette orientation nouvelle donnée à ses recherches. Lorsqu'il met en avant Novalis et Nerval, c'est la part de son influence restée la plus vive par-delà leurs divergences, ce rêve qu'il a vu naître dans leurs lectures communes pendant ces instants décisifs de l'été 1933, dans la ferveur du dialogue d'alors, qu'il cherche à désigner. Et la référence à Nerval n'est pas si déplacée qu'on ne la retrouve dans l'un des premiers textes consacrés à Giacometti après-guerre¹⁰⁵⁸.

Breton-ton-taine ! (épilogue)

La tournée d'inspection que Breton entame à son retour d'Amérique lui permettra d'affirmer de manière encore plus nette sa prise de conscience du caractère beaucoup plus dialectique que rétrograde des travaux de Giacometti depuis sa prise de distance avec le surréalisme, et le mot de « synthèse » est cette fois prononcé : « Au terme de ses nouvelles recherches, j'ai vérifié avec enthousiasme qu'en sculpture Giacometti était parvenu à faire la synthèse de ses préoccupations antérieures, de laquelle m'a toujours paru dépendre la création du style de notre époque »¹⁰⁵⁹. Le regain d'enthousiasme de Breton pour une œuvre qui connaît sa seconde floraison donne lieu à l'ultime rebondissement de leurs relations sur lequel une lettre conservée à la Bibliothèque Jacques Doucet permet de faire la lumière. Il apparaît en effet qu'après avoir voulu rompre en 1935, Breton s'emploie à réintégrer subrepticement l'œuvre de Giacometti dans un mouvement surréaliste qu'il veut faire renaître après-guerre. Ayant pris conscience du lien des œuvres nouvelles de Giacometti avec ses « préoccupations antérieures » surréalistes, c'est désormais ce qui l'en a détaché qu'il perd de vue ! La préparation de l'exposition *Le surréalisme en 1947* qui s'ouvre le 7 juillet à la galerie Maeght est l'occasion, à l'heure des querelles entre Breton et le nouvel ami de Giacometti Jean-Paul Sartre, d'une manœuvre subtile contre laquelle le sculpteur réagit avec indignation :

Cher ami Il me faut revenir sur mon attitude a propos de l'exposition Surrealiste A la fin de notre discussion a Flore tu avais refusé sur mon refus de l'alveole pour ma sculpture ma proposition de participer a la rétrospective de l'exposition. Avant hier au restaurant tu acceptais cette même proposition, mais comment pouvais tu l'accepter puisque comme tu le déclarai un moment après il n'y avait plus de rétrospective ? Au milieu de la discussion je n'ai pas preté d'attention

¹⁰⁵⁶ André Breton, *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, op. cit., p. 258.

¹⁰⁵⁷ *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 4.

¹⁰⁵⁸ Voir Michel Leiris, PA, p. 26.

¹⁰⁵⁹ André Breton, « Interview de Jean Duché, *Le Littéraire*, 5 octobre 1946 », *Entretiens 1913-1952*, op. cit., p. 592.

à cette déclaration, déjà tu m'avais demandé de collaborer au catalogue. Malgré moi je ressentais immédiatement une hostilité et un manque de volonté pour cette proposition. Je sentais que ma collaboration au catalogue changeait le caractère de ma participation à l'exposition. Par là je devenais solidaire de toute l'exposition, et du groupe surréaliste aujourd'hui, et cela je ne le suis pas. Malgré que je vous ai dit mon impossibilité de faire une gravure (le manque de temps réel correspond forcément à un manque de volonté, tu l'as dit toi-même) vous avez insisté, vous avez pressé, et tu as continué avec un ton plus autoritaire encore hier au téléphone. Je déteste ces méthodes dont je n'ai plus l'habitude, si je veux faire quelque chose je veux le faire librement et pas sous pression et parce qu'on insiste, je ne veux pas avoir la main forcée. Je propose une chose vous voulez m'en imposer une autre qui fausserait tout-à-fait ma position. Et ce n'est pas parce que je subis un moment une pression que je dois m'y mentir si ceci me met dans une position absurde ou fautive. Et il serait absurde de me présenter aujourd'hui comme solidaire du groupe surréaliste. S'il n'y a pas de rétrospective et il n'y en a plus ma participation à l'exposition devient que je veuille ou non impossible (oui je t'ai parlé hier d'une sculpture que je veux faire et que je ferais mais sa présence à l'exposition isolée des autres choses que j'ai fait et que je n'ai encore jamais exposées ne ferait que fausser mon activité et serait comme ma participation au catalogue le signe d'une solidarité avec le groupe surréaliste que je n'ai pas malgré ma sympathie sur beaucoup de points pour celui-ci) Je ne regrette pas d'avoir hésité d'avoir accepté, d'avoir refusé d'avoir été en doute, c'était pour moi le seul moyen de sentir ce que je dois faire et je pense que tu auras tort de m'en vouloir. P.S. vous accepteriez aujourd'hui une gravure représentant une tête, un portrait et c'est justement parce que je faisais des têtes, des portraits que vous m'avez une fois (ceci se passait chez Hugnet) exclu du groupe ; tout ceci n'est pas possible)¹⁰⁶⁰

Voilà donc un aspect moins connu de l'épisode de la tête qui nous montre la volonté de Breton de réintégrer contre son gré Giacometti au groupe surréaliste en 1947, non pas comme témoin d'une autre époque, mais comme membre à part entière. S'il ne nie pas la « sympathie » qui le lie alors au groupe sur « beaucoup de points », Giacometti refuse malgré tout que celui-ci tire tout le bénéfice des recherches effectuées en solitaire alors que se préparent les grandes expositions qui feront sa renommée. Giacometti ne veut pas que l'exposition où il montrerait pour la première fois ses sculptures nouvelles soit une exposition surréaliste. Plus profondément, nous avons pu voir que la métamorphose du processus créateur chez Giacometti et sa vision nouvelle et tranchée de la question de l'objet l'avaient conduit à un point de non-retour vis-à-vis du surréalisme après-guerre, situation dont il avait une assez nette conscience dès 1947 pour refuser franchement toute tentative de réabsorption. On peut même se demander si une partie de la vigueur de ses déclarations ultérieures à l'encontre de ses productions surréalistes n'est pas due à une réaction devant la perspective de se voir réintégrer contre son gré dans l'orbite ancienne, malgré la sympathie qu'il garde pour Breton à la droite duquel on le voit siéger encore sur une photographie de 1953¹⁰⁶¹. Une fois sa singularité reconnue, Giacometti laissera à nouveau

¹⁰⁶⁰ Lettre d'Alberto Giacometti à André Breton (1947), Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, BRT.c.844.

¹⁰⁶¹ Photographie d'une réunion au café de la Place Blanche en mars 1953 prise par Jacques Cordonnier, voir André Breton, *la beauté convulsive*, op. cit., p. 411.

exposer *L'Objet invisible* dans une exposition surréaliste historique (galerie Charpentier en 1960)¹⁰⁶². En outre, Giacometti est peut-être d'autant plus méfiant face à toute tentative de récupération par Breton que ses sculptures de 1947-1950 doivent encore beaucoup au surréalisme : « elles sont le plus souvent la traduction de visions ou de rêves, et reprennent des thèmes de ses sculptures du début des années 1930, comme la cage, la roue, le plateau ou le fragment humain ; le hasard joue également un grand rôle dans ses compositions. Giacometti accepte par ailleurs de faire de nouvelles versions d'œuvres de sa période surréaliste pour l'exposition chez Pierre Matisse, comme la *Boule suspendue* »¹⁰⁶³.

L'agitation nouvelle de la question surréaliste en 1947 est l'occasion d'un dessin où, pour Jean Marcenac, Giacometti fait sourdre d'une bulle quatre ombres du passé, quatre têtes prises dans les lacis d'un trait appuyé¹⁰⁶⁴ : Éluard, Breton, Aragon et, en retrait, Tzara.

C'est la dernière fois dans le dessin de 1947 où les quatre écrivains sont rassemblés qu'aura été interrogé par Giacometti le visage de l'auteur d'*Équation de l'objet trouvé*, mort par un dernier hasard la même année que lui, vingt ans plus tard. Quelques mois après ce dessin la rédaction de la lettre qui doit présenter la liste de ses œuvres à Pierre Matisse pour la grande exposition de New-York provoque une bouffée de nostalgie qui nous donne à penser que Giacometti ne regardait pas cette époque sans parfois une certaine tendresse. Citons pour finir cette page d'automatisme humoreux qui sait ménager dans le bouillon des préoccupations immédiates quelques ouvertures drolatiques vers Breton pattes de velours dans les intermittences du feu et le rire de Tzara dans les minuits lointains :

Liste. Liste de quoi ? liste de merde, l'époque Surréaliste est bien lointaine et les sculptures de cette époque de fil de fer, de tête de bois et Breton ton taine au petit pied petit pied de velours tout doux oui mais feux ! Quel feu ! Quelles flammes ! ha ! a la hache Trudaine et Danton 57 non queu pas de queu oui quenon de Tripolitaine et le général dans le sable du nez du dessert du petit Saint François de cette rue tordue que noir qui pisse, mais qui déjà pissait noir aujourd'hui, ah oui en Grèce un malade autrefois dans un livre que je lisais à midi au Saint du dessert sablé dans le vin comme Annette fourrure de Comme il brille le beau trottoir aux saucisses des minuits lointains quand Tzara riait il glisse vite sur quoi qui dit lit fourré des fourrures d'Annette aux pieds lisses et doux si que la pluie tombe A l'araignée qui grimpe Dehors ! dehors qu'il dit, dehors ! Or [cul] or or [oh] tout cuit dans le tombeau¹⁰⁶⁵

¹⁰⁶² Voir Reinhold Hohl, *ibid.*, n. 61, p. 304.

¹⁰⁶³ Véronique Wiesinger, *Giacometti, la figure au défi*, op. cit., p. 59.

¹⁰⁶⁴ Voir Album Éluard, op. cit., p. 270 ou Alberto Giacometti, *retour à la figuration, 1933-1947*, op. cit., p. 78.

¹⁰⁶⁵ **Alberto Giacometti, *Écrits*, op. cit., p. 195.**

Beau comme la rencontre, sur un charnier de plâtre, du *Chef d'œuvre inconnu* et de *La Phénoménologie de la perception*

Introduction

Au terme de notre traversée du surréalisme, après avoir désigné quelques passerelles entre Breton et Merleau-Ponty, il nous a paru qu'il n'y avait pas un gouffre entre la reviviscence du goût de Giacometti pour le Romantisme Allemand au contact de Breton et la convergence ultérieure de ses recherches avec celles de la phénoménologie. Nous verrons que l'intériorisation du mythe du Golem, le rêve de créer un être vivant, trace des liens évidents avec une critique acérée du regard. Les prochains chapitres chercheront à éclairer cette conciliation inattendue. Rien ne sera moins perdu de vue que l'exigence surréaliste d'élargir le domaine de la conscience, mais dans d'autres directions. Il va en effet s'agir désormais de partir à la recherche des attaches de la fascination exercée par Giacometti sur les écrivains dès l'immédiat après-guerre, en essayant de montrer l'étroit tissage entre la résurrection d'un mythe hérité de toute une tradition de la littérature sur l'art et une exigence d'artiste poussée dans ses extrêmes limites.

Nous verrons que Giacometti a passé la guerre reclus dans une chambre d'hôtel à démolir de grands blocs de plâtre pour aboutir à des figurines si minuscules que le plus souvent un coup de canif de trop les faisait disparaître. Il en émerge non plus comme celui qui, à la fin de l'époque surréaliste, voulait faire quelques études d'après modèle avant de reprendre ses compositions, mais comme l'artiste d'une obsession unique : celle de faire des *têtes vivantes*¹⁰⁶⁶. Une telle soif de ce qui très vite sera nommé « absolu » fait signe, outre le Golem déjà évoqué, vers Pygmalion en sculpture, et en peinture vers le Frenhofer de Balzac, héros du livre de chevet de Giacometti pendant la période de la guerre.

Mais Giacometti a-t-il attiré l'attention de tant d'écrivains pour leur avoir donné à voir la réincarnation de Frenhofer, et une « recherche de l'absolu » qui leur rendait contemporain l'un des grands *topoi* de la littérature sur l'art, l'ambition démiurgique de recréer la vie ? Et son art lui est-il alors monté à la tête au point qu'il ait *vraiment* cru qu'un jour l'une de ses statues pourrait s'animer et, comme le dit Breton, « mettre pied à terre »¹⁰⁶⁷ ? Peut-être Giacometti a-t-il donné lui-même le chiffre de son mystère lorsqu'il se demande en 1965 s'il est « un comédien, un filou » ou « un garçon très scrupuleux »¹⁰⁶⁸. Et, vu sous un certain angle, il n'apparaît effectivement que comme un garçon « très scrupuleux », et un artiste plutôt conventionnel, puisqu'il n'a cherché, modestement, qu'à produire une image

¹⁰⁶⁶ Jean Clay, *ibid.*, p. 155.

¹⁰⁶⁷ André Breton, « Genèse et perspective du surréalisme », *Le Surréalisme et la peinture*, *op. cit.*, p. 72.

¹⁰⁶⁸ Alberto Giacometti, « Notes sur les copies », *Écrits*, *op. cit.*, p. 97.

ce qu'il voyait. Il a simplement désiré comme tant d'artistes avant lui produire par les moyens de l'art un objet qui donne la sensation la plus proche possible de celle ressentie devant l'objet réel. Il ne faut pas alors accorder davantage qu'un sens métaphorique à l'expression « têtes vivantes » mais reconnaître qu'il avait en art des objectifs « plutôt traditionnels », au grand dam de Breton, des objectifs qui ne suffisent pas à faire d'un artiste un possédé. Mais sous un autre angle, on peut s'étonner que son effort se soit à ce point concentré sur un objet précis, la *tête humaine*, et qu'il l'ait poursuivi avec une insistance obsessionnelle qui peut s'apparenter aussi à une forme d'orgueil, comme il le reconnaissait parfois. Pourtant cette obsession se trouve grevée chez Giacometti, et c'est là le point essentiel qui leste d'un poids *réel* la métaphore des « têtes vivantes », par une rencontre traumatisante avec la mort. Car cet être qu'il veut recréer, avec une détermination qui connaît un tournant décisif, nous l'avons vu, au cours de cette année 1933 où meurt son père, c'est l'être le plus proche, sa femme, sa mère, son frère. De telle sorte qu'on peut dire que ce qu'il a voulu alors, ce qu'il tente, deux poètes, André du Bouchet et Yves Bonnefoy, l'ont magnifiquement compris, c'est la résurrection. Et cette inquiétude ajoute une dimension supplémentaire à l'obsession des « têtes vivantes » qu'il est alors aussi erroné de percevoir dans un sens purement métaphorique qu'en la prenant au pied de la lettre : cette dimension est celle de la « hantise »¹⁰⁶⁹. De la même manière que Giacometti cherche à créer « des simulacres » ayant de « vrais pouvoir »¹⁰⁷⁰, il peut alors vouloir *vraiment* ce que pourtant il sait être impossible. Cette découverte qu'il sait à la fois « dérisoire » et hors d'atteinte compte importe donc pour lui à ce point que d'elle puissent dépendre « le sens de sa vie » et le « destin de l'Art », comme le note Jacques Dupin en 1978 :

Même à l'époque où il paraît s'écarter de sa recherche exclusive¹⁰⁷¹, il la poursuit encore. Il y a brûlé ses yeux et sa vie. Il y a consacré toutes ses forces jusqu'à leur épuisement, en un combat de chaque instant, comme si d'une découverte, qu'il jugeait en même temps dérisoire et impossible, dépendaient le sens de sa vie, et le destin de l'Art¹⁰⁷².

Giacometti a poursuivi ce but impossible, absolu – la vie – tout en sachant pertinemment depuis le début qu'il était inaccessible, mais en le poursuivant avec la force de détermination de celui pour qui la réussite est une nécessité vitale¹⁰⁷³, car son obsession trouve sa source dans un traumatisme violent. Il faut alors distinguer deux moments : un premier moment où l'échec inévitable est vécu douloureusement et revêt une dimension tragique. Alors, le désespoir chargé d'angoisse qui accueille cet échec donne prise aux lectures pessimistes de l'œuvre qui mettent l'accent sur le vide qui sépare les êtres. Mais on peut

¹⁰⁶⁹ André du Bouchet, brouillons inédits de *Qui n'est pas tourné vers nous*.

¹⁰⁷⁰ Jean-Paul Sartre, « Les Peintures de Giacometti », *Situations IV*, Paris, Gallimard, 1964, p. 363.

¹⁰⁷¹ ***Entre 1925 et 1935.***

¹⁰⁷² **Jacques Dupin, « La Réalité impossible », TPA, p. 85.**

¹⁰⁷³ Dans ses « Notes Giacometti » [*Alberto Giacometti : œuvre gravé*, Paris, Maeght, 2001, p. 31], cette remarque de Philippe Jaccottet : « Pourquoi ce saisissement ? C'est qu'on entre là, chaque fois, dans un monde extraordinairement cohérent et singulier, au foyer duquel on devine aussitôt, sans avoir à y réfléchir, une nécessité vitale, dramatiquement vitale, la tension presque maniaque d'une recherche de sens ; et cela, le dos résolument tourné aux facilités de toutes les modes. Un acharnement, non par souci d'art, mais parce que derrière, il y a la mort ». Annette Giacometti est la nièce du père de Philippe Jaccottet. Dans la demeure du poète dialoguent une épreuve d'essai de la lithographie *Montagne à Stampa* et une reproduction de l'*Orion aveugle* de Poussin. Ce texte salue son « vieil ami » récemment disparu lorsqu'il écrit ce texte, André du Bouchet. L'œuvre de Giacometti lui apparaît comme cet « espace commun que, chacun à sa façon, [André du Bouchet et lui ont] habité de leur mieux ».

repérer un deuxième moment où sans cesser de tenir fermement le cap de l'absolu (de la figure vivante), Giacometti prend conscience des progrès relatifs, relativement énormes, qui découlent de cet échec. Son attention se reporte alors de manière critique sur le pourquoi de ces ratages dans un retour réflexif sur le sens de la représentation de la réalité en art qui a les plus fécondes répercussions sur le travail des écrivains. Ces progrès relatifs deviennent alors la source d'une véritable jubilation pour celui qui chaque jour se découvre un peu plus la profondeur du monde extérieur, des êtres. Toute l'inquiétude du créateur se trouve transfigurée dans un regard qui ne s'abîme dans le vide que pour y rencontrer ce qui relie les êtres en profondeur, dans l'illimité. C'est alors que la vie lui arrache cette dernière exclamation : « oh, merveille ! »¹⁰⁷⁴ Sur cet aspect de l'œuvre nous insisterons dans la dernière partie, car il lui est encore trop peu fait droit dans le regard porté généralement sur l'œuvre d'Alberto Giacometti.

Il est difficile de poser des limites arbitraires entre ces deux façons d'envisager un échec inéluctable et les deux tendances, jusqu'au bout, s'interpénètrent, comme le montre très bien la monographie d'Yves Bonnefoy dans son analyse contrastée des derniers bustes d'Annette et des derniers portraits de Caroline¹⁰⁷⁵. Mais de là apparaissent caractéristiques *Le Rêve, le Sphinx et la mort de T.* et les sculptures à forte valeur d'exorcisme de 1946¹⁰⁷⁶, et de la seconde *Paris sans fin*, le recueil de lithographies des dernières années, « un des sommets de l'art occidental » (Bonnefoy)¹⁰⁷⁷. Dans les dernières années la hantise de la mort semble toutefois dépassée, alors même que Giacometti se concentre toujours plus sur le regard, ou plutôt elle a été « tournée » et n'existe plus « que comme le sentiment qu'à l'occasion nous pouvons avoir de l'ossature du crâne sous notre visage »¹⁰⁷⁸, pour reprendre les mots du poète qui a le mieux perçu cet aspect éblouissant de l'œuvre. Il est très nettement perceptible qu'un cap a été franchi pour Giacometti dans son appréhension de la réalité lorsqu'il déclare en 1965 qu'il a cessé de copier des œuvres d'art car la distance entre elles et n'importe quel objet du monde est devenue trop grande¹⁰⁷⁹. Les mots d'« aventure » et d'« inconnu » sont alors couramment associés à l'idée d'échec devenue positive dans les entretiens¹⁰⁸⁰. Exalté à l'annonce de son cancer¹⁰⁸¹, Giacometti se sait « immortel »¹⁰⁸², comme tout *vivant*, c'est-à-dire parcelle de « l'être inachevé en cours »¹⁰⁸³.

Mais revenons pour l'heure à Frenhofer, à ce roman lu pendant la guerre au milieu d'un « charnier de plâtre », pour examiner la « recherche de l'absolu » d'Alberto Giacometti et ce qu'elle doit à la tradition littéraire et aux mythes artistiques.

¹⁰⁷⁴ Note manuscrite parue dans *L'Éphémère*, n°1, 1967.

¹⁰⁷⁵ Voir Yves Bonnefoy, BO, pp. 452-514.

¹⁰⁷⁶ *Le Nez, ou Tête sur tige*.

¹⁰⁷⁷ Yves Bonnefoy, *ibid.*, chapitre X.

¹⁰⁷⁸ André du Bouchet, brouillons de *Qui n'est pas tourné vers nous*.

¹⁰⁷⁹ Alberto Giacometti, « Notes sur les copies », *op. cit.*, p. 98.

¹⁰⁸⁰ Voir « Entretien avec André Parinaud », *op. cit.*, pp. 278-279.

¹⁰⁸¹ Voir Louis Aragon, « Grandeur nature », *op. cit.*, p. 223 : « Mais il se déclarait très fier d'avoir un cancer : c'est une expérience qui n'est pas donnée à tout le monde [...] ».

¹⁰⁸² Alberto Giacometti, tapuscrit conservé à la Bibliothèque Jacques Doucet sous le titre « Textes divers » (la plupart de ces textes sont publiés dans les *Écrits*, *op. cit.*) LRS Ms 221.

¹⁰⁸³ André du Bouchet, QPTVN, p. 33.

Chapitre IX La recherche de l'absolu

Introduction

Précisons, avant de commencer, le sens que nous allons donner au mot « absolu ». L'absolu, pour Giacometti, est d'abord un absolu artistique : il consiste à créer une tête sculptée qui soit aussi vraie qu'une tête vivante, une illusion aussi réelle que la réalité. L'absolu qu'implique l'art figuratif, c'est donc la vie, il s'agit de recréer la vie par des moyens artistiques, et cette vie a son siège, pour Frenhofer, nous allons le voir, dans la *chair* (l'incarnat) et pour Giacometti dans le *regard*.

Pour Balthazar Claës, héros du roman de Balzac intitulé *la Recherche de l'absolu* qui donne son titre à l'article de Sartre en 1948, l'absolu se définit comme « la raison suprême de tous les effets de la nature », un « principe commun à toutes les productions de la nature »¹⁰⁸⁴ qu'il s'agit d'isoler pour obtenir la clef de l'unité du vivant.

Pour Sartre, dans l'article en question, l'absolu, c'est l'homme : conscience, volonté, liberté. L'homme est en effet la « source *absolue* de ses mouvements »¹⁰⁸⁵. Quérir l'absolu, c'est donc abolir la radicale distinction entre l'homme et les choses (la matière) : « faire un homme avec de la pierre sans le pétrifier »¹⁰⁸⁶. L'absolu est donc entendu peu ou prou de la même manière que pour Giacometti : il s'agit toujours de faire une sculpture qui donne l'impression la plus proche possible de celle ressentie en face du modèle, ce qui revient à « inscrire l'absolu »¹⁰⁸⁷ (l'homme) « dans la relativité pure »¹⁰⁸⁸ (la matière). Mais la clef de la réussite de Giacometti est de trouver *l'unité* qui caractérise en premier lieu la figure humaine, ce qui justifie le rapprochement avec l'alchimiste Claës.

Pourtant, de Frenhofer à Giacometti vu par Sartre, une séparation radicale : le premier veut vraiment la vie, l'impossible, et se suicide de ne pas l'avoir obtenue, le second ne veut que l'impression de la vie, et pour Sartre Giacometti a « gagné », quoiqu'il en ait. Il gagne, en outre, non par l'évacuation du relatif, mais par la voie d'une relativité assumée dans laquelle le geste artistique s'affirme absolu d'être le fruit d'une volonté, d'une liberté, humaines.

Mais pour Yves Bonnefoy, qui aurait pu intituler sa monographie *La Recherche de l'absolu* si Balzac et Sartre n'avaient pas déjà pris ce titre, la quête d'absolu dépasse le plan de l'art, pour gagner celui de la vie qui, depuis les surréalistes, nous l'avons vu, est le but véritable que l'art est seulement un moyen de rejoindre, à un plan sur lequel personne ne peut « gagner ». L'absolu n'est plus alors la chose produite (l'œuvre d'art), mais ce qui crée : le « principe de toutes les productions de la nature » de Claës¹⁰⁸⁹. Trouver l'absolu, c'est donc trouver non pas l'unité en sculpture, mais l'Un au sens plotinien. Le trouver par le chemin de l'art, c'est alors capter la *présence* – c'est-à-dire le fait qu'une chose soit là, avec le nombre infini de ses qualités sensibles, alors qu'elle pourrait aussi bien ne pas être – au sein d'une *représentation*, donc là encore abolir l'écart entre l'œuvre d'art et la vie.

¹⁰⁸⁴ Honoré de Balzac, *La Recherche de l'absolu* [1834], édition établie par Nadine Satiat, Paris, Flammarion, 1993, pp. 124-125.

¹⁰⁸⁵ Jean-Paul Sartre, « La recherche de l'absolu », *Situations III*, Paris, Gallimard, 1949, p. 290.

¹⁰⁸⁶ *Ibid.*, p. 293.

¹⁰⁸⁷ *Ibid.*, p. 290.

¹⁰⁸⁸ *Idem.*

¹⁰⁸⁹ Honoré de Balzac, *idem.*

Ces définitions préalables étant posées, revenons dans un premier temps à la traversée par Giacometti de la guerre.

I) Le Chef d'œuvre inconnu

1) Traversée de la guerre : boîtes d'allumettes et charniers de plâtre

Cellules : Artaud, Genet, Giacometti. Dehors s'effondre, autour de quelques lieux du dénuement voués à l'écoute patiente des répercussions profondes. Répliques dans l'âtre acoustique des exigüités recluses. On a beau savoir que jusqu'en décembre 1941 dans l'atelier de la rue Hyppolite Maindron puis jusqu'à la fin de la guerre dans une modeste chambre d'hôtel de Genève Giacometti cherchait à vaincre l'éparpillement infini de la matière pour trouver l'unité de la figure humaine, on mettra longtemps à se rendre compte de ce qui réellement se passait dans ces lieux livrés au vertige de la démolition. Les raisons plastiques, pour cohérentes qu'elles soient, ont bien du mal à épuiser cette rage. Un coup d'œil vers Michaux peut nous permettre d'envisager ce que put être alors l'atelier : à travers l'épreuve de l'espace, un espace livré aux épreuves, aux exorcismes.

Les lecteurs de *Cahiers d'art* ont pu en décembre 1946¹⁰⁹⁰ se demander s'ils avaient la berlue, avant de penser que l'auteur des « figurines » qu'ils avaient sous les yeux possédait un solide sens de l'humour. Il s'agissait des premières photographies de l'atelier d'Alberto Giacometti depuis l'avant-guerre, et la légende indiquait : « Hauteur sans le socle : environ 2 cm ». Simone de Beauvoir, demandant en 1940 à son amie Lise qui lui avait présenté Giacometti ce qu'elle pensait de ses œuvres, avait reçu cette réponse amusée et « mystifié[e] » : « Je ne sais pas : c'est tellement petit ! »¹⁰⁹¹. L'histoire veut que Giacometti qui s'est acharné durant tout son séjour à Genève sur ces énigmatiques productions soit monté dans le train qui le ramenait à Paris avec l'ensemble de son travail rangé dans une boîte d'allumettes :

Alberto était un peu nerveux. Il n'a jamais aimé beaucoup les voyages. C'était pour lui une véritable expédition de prendre le train. Je lui demandais comment il s'était organisé pour faire transporter ses sculptures. Il me répondit : 'Mais je les ai avec moi'. Elles étaient contenues dans une boîte d'allumettes d'un format un peu plus grand que les boîtes ordinaires¹⁰⁹².

Le rapport de la boîte à l'allumette ne rejoue pas seulement celui du socle à la figure, il dit aussi l'imminence du feu qui doit embraser ces réductions, la réserve d'incarnat dans l'obole de phosphore dont se nimbe leur tête comme provision pour le chemin qui mène des objets-têtes mortes aux têtes vivantes. Jean Genet, qu'Alberto ne connaît pas encore, montre dans son œuvre le lien qui peut se tisser autour d'une telle boîte-cercueil entre un rituel funéraire et la dramaturgie de la boîte d'allumettes¹⁰⁹³. Peu après la libération, celui-ci

¹⁰⁹⁰ *Cahiers d'art*, 1945-46, pp. 253-268.

¹⁰⁹¹ Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, Paris, Gallimard, 1960, p. 560.

¹⁰⁹² **Albert Skira, « Giacometti à Labyrinthe », Paris, Les Lettres françaises, n° 1115, 20 janvier 1966, pp. 11-12.**

¹⁰⁹³ Sur les allumettes dans l'ensemble de l'œuvre, depuis le « très fragile palais d'allumettes du Palais à quatre heures du matin jusqu'aux « allumettes de loin en loin là par terre comme des bateaux de guerre sur la mer grise », voir Yves Bonnefoy (*ibid.*, p. 48), qui leur consacre un très beau paragraphe. Il voit dans celles-ci l'« armada » de Giacometti, « en guerre contre la mort dans les brumes de l'absolu », mais qui « n'en disent que plus leur fragilité essentielle, qui métaphorise à merveille le caractère illusoire de ses projets de 'changer la vie', de 'réinventer l'amour', d'unir âme et corps dans une seule pratique ».

écrit le livre cannibale où l'enfant trouvé dévore symboliquement et s'incorpore les qualités d'un cher disparu, feu le résistant communiste Jean Decarnin, son jeune amant mort pour la France. Le narrateur de *Pompes funèbres* décrit la foule massée autour du cadavre :

Et quand la foule fut au bord du cercueil, penchée sur lui, elle vit un visage très mince, pâle, un peu vert, le visage même de la mort sans doute, mais si banal dans sa fixité que je me demande pourquoi la Mort, les stars de cinéma, les virtuoses en voyage, les reines en exil, les rois bannis ont un corps, un visage, des mains. Leur fascination vient d'autre chose que d'un charme humain, et, sans tromper l'enthousiasme des paysannes qui voulaient l'apercevoir à la portière de son wagon, Sarah aurait pu apparaître sous la forme d'une petite boîte d'allumettes suédoises¹⁰⁹⁴.

Pendant la cérémonie, mettant machinalement la main dans la poche de sa veste, le narrateur rencontre à nouveau la petite boîte d'allumettes :

Elle était vide. Au lieu de la jeter, par inadvertance je l'avais remise dans ma poche. – C'est une petite boîte d'allumettes que j'ai dans ma poche. Il était assez naturel que me revînt à ce moment la comparaison, qu'un jour, avait faite un gars en prison, me parlant des colis permis aux prisonniers : – T'as droit à un colis par semaine. Qu'ça soye un cercueil ou une boîte d'allumettes, c'est pareil, c'est un colis. Sans doute. Une boîte d'allumettes ou un cercueil c'est pareil, me dis-je. J'ai un petit cercueil dans ma poche¹⁰⁹⁵.

Du deuil intime, mené contre le deuil officiel autour de cette petite boîte, la suite du passage nous livre la description :

Dans ma poche, la boîte d'allumettes, le cercueil minuscule, de plus en plus imposait sa présence, m'obsédait : – Le cercueil de Jean pourrait n'être pas plus grand. Je portais son cercueil dans ma poche. Il n'était pas nécessaire que cette bière, aux proportions réduites, fût vraie. Sur ce petit objet le cercueil des funérailles solennelles avait imposé sa puissance. J'accomplissais dans ma poche, sur la boîte caressée par ma main, une cérémonie funèbre en réduction, aussi efficace et raisonnable que ces messes que l'on dit pour l'âme des trépassés derrière l'autel, dans une chapelle reculée, sur un faux cercueil drapé de noir. Ma boîte était sacrée. Elle ne contenait pas une parcelle du corps de Jean, elle contenait Jean tout entier. Ses ossements avaient la taille des allumettes, des cailloux emprisonnés dans les sifflets. C'était quelque chose comme ces poupées de cire enveloppées de linges, sur quoi les envoûteurs font leurs enchantements. Toute la gravité de la cérémonie était amassée dans ma poche où venait d'avoir lieu le transfert¹⁰⁹⁶.

Dresser dans *Cahiers d'art* de minuscules figurines sur leur tombeau miniature est un cérémonial grave encore qu'imperceptible sur les conséquences duquel ils sont encore peu nombreux, dans ce monde en miettes livré à l'emprise de la mort, à pouvoir tableur.

¹⁰⁹⁴ Jean Genet, *Pompes funèbres*, Œuvres complètes, t. III, Paris, Gallimard, 1953, p. 20.

¹⁰⁹⁵ *Ibid.*, p. 25.

¹⁰⁹⁶ *Ibid.*, p. 26.

Un texte reste de cette période, qui est particulièrement précieux puisque son auteur est le seul à pousser pour des lecteurs les portes de l'atelier avant les grandes expositions qui feront la renommée de Giacometti. Le 24 septembre 1947, les lecteurs d'*Action* peuvent lire sous la plume de Georges Limbour, ami de Bataille qui, il faut le souligner, a connu Giacometti au moment de *Documents* :

Quand on pénètre dans le petit atelier de Giacometti, on ne sait d'abord comment avancer : on craint de renverser ces êtres élancés et fragiles (du moins le croit-on), dressés sur le plancher, ou de culbuter soi-même sur un énorme tas de plâtras adossé au mur et croulant sous une table jusqu'à la soulever par en-dessous. De ce côté, l'atelier de Giacometti ressemble plus à un champ de démolition qu'à un chantier de construction. Démolition de quels palais, de quels rêves ? Tout ce plâtre a d'abord été statues ; mais Alberto, insatisfait de ses œuvres, les démolit, les décharne, les ampute, les refait... C'est donc un émouvant charnier de plâtre qui témoigne du patient et grandiose acharnement d'Alberto Giacometti¹⁰⁹⁷.

L'atelier en 1947 offre donc au visiteur l'image du champ de ruines au milieu duquel beaucoup vivent encore, et même l'image macabre et enchantée d'un « blanc cimetière »¹⁰⁹⁸. Mais Limbour sait jouer de l'étymologie pour nous indiquer que ce « charnier » n'est que le résidu d'un « acharnement ». Les chasseurs acharnaient en effet leurs chiens ou leurs oiseaux de chasse, c'est-à-dire qu'ils leur donnaient le goût de la chair avant de les lancer à la poursuite du gibier. L'impossible d'un plâtre mort nous dit qu'avant d'être un bourreau de travail, Giacometti est surtout un aivide de chair fraîche, d'un sang possible en sculpture. Et s'il attend encore de pouvoir réussir des chairs vivantes, il est déjà capable de chairs mortes douées d'un pouvoir véritable : ce frisson d'émotion des chairs vives à leur vue qui fait parler d'« émouvants charniers ». Georges Limbour, devant ces « petites statuette, de la taille d'une épingle et très effilées [...] chacune posée sur son socle de la taille d'une grosse boîte d'allumettes »¹⁰⁹⁹ et quelques-unes, plus récentes, « de haute taille »¹¹⁰⁰, sait donc faire pressentir la raison d'être de ces décharnements entêtés, et qui se trouve dans la patience d'une quête :

Giacometti ne chercherait pas si longtemps s'il n'avait à pénétrer un secret qui échappera toujours à notre analyse prosaïque. Ces êtres, et bien d'autres, il ne les estime pas encore au point. Mais leur certitude de survivre rayonne en eux : eux n'iront plus au charnier. Le nom de Giacometti est-il très répandu ? Je ne sais. Mais cet homme qui marche vient au-devant de vous pour vous le faire connaître : il n'a plus beaucoup de chemin à parcourir¹¹⁰¹.

Quelques mois plus tard Jean-Paul Sartre aura mis sur cette quête le moins discret des noms : la recherche de l'absolu.

2) Têtes vivantes

¹⁰⁹⁷ Georges Limbour, « Le charnier de plâtre d'Alberto Giacometti », *Action*, 24 septembre 1947, repris dans *Dans le secret des ateliers*, Paris, L'élocoquent, 1986, p. 39.

¹⁰⁹⁸ *Ibid.*, p. 40.

¹⁰⁹⁹ *Ibid.*, p. 39.

¹¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 40.

¹¹⁰¹ *Ibid.*, p. 40-41.

Cette quête qui nous reporte vers le cortège mythologique de l'un des grands topoï de la littérature sur l'art, Giacometti lui aura donné un saisissant ancrage biographique, expliquant à Jean Clay le lien que son obsession d'insuffler la vie aux figures produites par ses mains pouvait avoir avec une confrontation précoce et traumatisante à la mort. Revenons sur cet épisode de l'agonie de Van M. auquel nous avons déjà fait allusion pour examiner le sens que Giacometti, et Jean Clay à sa suite, lui attribuent :

Voyageant en Italie, il se lie par hasard dans le train de Paestum à Pompéi à un vieil Hollandais, Van M., bibliothécaire à La Haye, qui circule en tenant un pot de fleur sur ses genoux. Quelque temps après son retour à Stampa, un camarade envoie à Giacometti, à tout hasard, une petite annonce de journal par laquelle Van M. cherche à prendre contact avec le jeune homme qu'il a rencontré dans le train. – J'ai pensé qu'il avait perdu quelque chose, j'ai écrit. Il me proposait de l'accompagner pour un nouveau voyage. Il me trouvait sympathique. Il était vieux et seul. J'avais très envie d'aller à Venise. J'étais pauvre. Il payait. Avant de partir, j'ai volé mille francs suisses dans le tiroir de mon père : « si ça finit mal, s'il devient pressant, je rentrerai de mon côté ». On a traversé un col à cheval, dans le Tyrol, il a pris froid. Le matin suivant, de douleur, il se tapait la tête contre le mur. Il avait des calculs dans les reins. On lui a fait des piqûres... J'ai passé la journée assis à son chevet, lisant, je me souviens, une étude de Maupassant sur Flaubert. Il pleuvait. De temps en temps, il disait quelques mots : « Demain, ça ira mieux... » Vers la fin de l'après-midi, j'ai eu l'impression que son nez allongeait. Il respirait mal. Les joues se creusaient. J'ai eu très peur : « Il va passer ». Le médecin est venu : « – Fini. Le cœur a lâché. Ce soir, il sera mort... » Ce fut pour moi comme un abominable guet-apens, la négation de tout ce que je pouvais croire sur la mort. La mort, je l'avais toujours imaginée comme une aventure solennelle... Ce n'était donc que cela, nul, dérisoire, absurde... En quelques heures, Van M. était devenu un objet, rien. Mais alors, la mort devenait possible à chaque instant, pour moi, pour les autres... C'était comme un avertissement. Il y avait eu tant de hasards : la rencontre, le train, l'annonce. Comme si tout cela avait été préparé pour que j'assiste à cette fin misérable. Ma vie a bel et bien basculé d'un seul coup, ce jour-là. Les enfants ont une telle assurance... On se croit là pour toujours. [...] Tout est devenu fragile pour moi à vingt ans. Depuis, je n'ai jamais pu dormir sans une lampe, ni coucher sans penser que je n'allais peut-être pas me réveiller. Cette histoire m'a trotté dans la tête. Une telle précarité... Qu'un homme passe comme un chien... Sur le moment j'ai voulu m'enfuir au plus vite. Mais l'affaire était louche : il avait une tache rouge sur la poitrine. J'ai dû rester toute la journée sous la garde d'un carabinier. Lorsque j'ai pu enfin partir, je suis quand même allé à Venise. Deux jours à boire du café, à courir les filles. J'ai claqué mes mille francs et je suis rentré. Ce drame, plus j'y pense, c'est à cause de lui que j'ai toujours vécu dans le provisoire, que je n'ai cessé d'avoir horreur de toute possession. S'installer, acheter une maison, s'aménager une jolie existence, alors qu'il y a cette menace toujours... Non ! Je préfère vivre dans les hôtels, les cafés, les lieux de passages.

Et lorsque Jean Clay lui demande si sa démarche artistique fut influencée par cette tragédie : « Cela a certainement contribué à me donner le besoin de faire des têtes vivantes, telles que je cherche à les réaliser ». Le critique peut alors conclure :

« Têtes vivantes » : voilà le mot clé de cette inspiration singulière qui mobilise Giacometti depuis quarante ans. On croirait que les chocs répétés de sa vie l'ont conduit à vouloir obliger la vie à rester dans les têtes qu'il peint ou qu'il sculpte, qu'il ambitionne une sorte de réalisme total, fantastique, absurde, et qu'il veut fixer dans le bronze ou la toile des êtres vivants. [...]. Certes, Giacometti sait bien que cette ambition démiurgique, hoffmannienne est irréalisable. Mais il la poursuit depuis quarante ans avec l'obstination d'un fou. Car ce projet est le seul moyen d'échapper à une absurdité plus grande : celle que constitue la misérable et fatale vérité de l'homme : la mort. À l'absurde de la condition humaine, il répond par un autre absurde : il prétend sans espoir, mais sans relâche, créer un être humain véritable et, puisque l'homme vivant est tôt ou tard la proie de la mort, faire de ses bronzes morts les réceptacles de la vie¹¹⁰².

Ce texte donne son expression canonique à la quête de Giacometti et nous livre la teneur du « secret » que pressentait Limbour. Or cette quête, avant de s'en faire relai, la littérature en est pour une part la source. Il nous faut alors faire le lien entre elle et la profondeur de l'impact que nous avons cru pouvoir déceler dans la lecture d'Arnim sous l'impulsion de Breton. De cette lecture nous n'avons pas prétendu faire un point de départ, l'épisode que nous venons d'évoquer nous indique plutôt quels traumatismes elle pouvait réveiller à l'heure de la mort de son père et du mariage de sa cousine Bianca. Des Romantiques allemands, Giacometti était familier depuis l'adolescence, et il faut replacer la lecture d'Arnim dans un héritage littéraire plus vaste au sein duquel émerge, une fois Cézanne revenu au rang de référence majeure, le modèle du Frenhofer de Balzac.

On sait l'importance de cette figure pour le maître d'Aix, telle que Rilke nous en a par exemple laissé le témoignage d'après Gasquet :

[Cézanne] se leva de table en entendant [son visiteur] évoquer Frenhofer, le peintre que Balzac, avec une prescience inouïe de l'évolution à venir, a imaginé dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* [...] et qui, pour avoir découvert qu'il n'y a pas de contours, rien que des passages vibrants, succombe devant l'impossible tâche... Entendant cela, le vieillard se lève de table, [...] et, muet d'émotion, se désigne lui-même, lui-même du doigt, à plusieurs reprises, quelque douleur qu'il ait pu en éprouver. [...] Balzac avait pressenti qu'un artiste peut soudain être confronté avec quelque chose de démesuré dont il ne peut venir à bout¹¹⁰³.

Revenu à la compréhension de « la construction d'une tête », Giacometti ne fait que poursuivre par des moyens nouveaux le but que nous avons vu renaître à l'été 1933 de créer une *figure vivante*. Il retrouve alors les hantises de Cézanne revivant la quête à laquelle Balzac avait su donner dans *Le Chef d'œuvre inconnu* une si troublante expression. Lorsqu'il entreprend de réévaluer *Le Cube* de 1934 à la lumière, notamment, du travail sur la figure humaine tenté par Bataille avec *Documents*, Georges Didi-Huberman bute sur ces références et ressent la nécessité de dégager cette œuvre de la gangue mythologique dans

¹¹⁰² Jean Clay, *ibid.*, pp. 151-155.

¹¹⁰³ Rainer Maria Rilke, *Lettres sur Cézanne*, trad. Philippe Jaccottet, Paris, Éditions du Seuil, 1991, p. 41.

laquelle elle lui apparaît prise. De l'entretien de 1962 avec André Parinaud¹¹⁰⁴ où Giacometti « enterre » cette œuvre comme n'étant « *pas de la sculpture* », Georges Didi-Huberman précise qu'il

y rejoue, comme trop souvent, ce topos de la littérature artistique en quoi nous reconnaissons les « quêtes passionnées », les « échecs sublimes » et les « miracles » dont tant d'artistes, réels ou mythiques, furent crédités, depuis le Grec Apelle jusqu'au Frenhofer de Balzac, depuis Léonard jusqu'à Cézanne, de qui Giacometti voulait clairement prolonger, réincarner, la légendaire inquiétude¹¹⁰⁵.

Nous avons déjà vu durant la période surréaliste qu'en dépit de toutes les évidences le mot « réalité » marquait par son omniprésence et les enjeux dont il était le lieu le plus symbolique toute la période de la participation de Giacometti aux activités du groupe. Dans ce nouveau moment charnière de notre corpus, le mot de « réalité » associé à celui de « présence » doit faire l'objet d'un examen critique pour envisager, comme Georges Didi-Huberman y invite, le substrat de « mythologie théorique » sur lequel ils reposent :

[...] présence et réalité définissent en effet cette « recherche de l'absolu » engagée par un artiste que ses contemporains voyaient, émerveillés, comme un héros métaphysique, le « créateur » archétypal, l'aventurier de l'existence toujours exposé – tel le Frenhofer de Balzac – au risque de l'échec ; bref, l'homme des origines et des fins ultimes de l'art. Alors nous comprenons que les mots réalité et présence aient pu venir sous la plume des exégètes de Giacometti comme une espèce de tautologie, un argument circulaire, l'énoncé d'évidence, voire la définition de sa qualité la plus générale et la plus permanente¹¹⁰⁶.

C'est dans cette accession de Giacometti au statut de « héros métaphysique » que nous avons à chercher une partie de la fascination qu'il a pu exercer sur les écrivains qui lui étaient contemporains, à moins de provoquer la réaction inverse, agacée, comme c'est le cas avec Francis Ponge : « Et ce n'est pas l'article de Sartre (*La Recherche de l'Absolu*) qui aidera Giacometti et son homme, à mourir et à renaître... »¹¹⁰⁷. Car si Giacometti part à la poursuite des têtes, c'est comme condition préalable pour avoir le reste, comme il le confie à James Lord : « Si je pouvais seulement faire une tête, une seule tête, juste une fois, alors peut-être que j'aurais une chance de faire le reste... »¹¹⁰⁸. Or « avoir le reste », c'est, comme le souligne Georges Didi-Huberman, entrevoir la possibilité d'« *avoir l'être* ». Mais ce désir de la possession de l'être

constitue en soi le paradoxe – et l'impossibilité – d'une « recherche de l'absolu » digne des meilleurs contes philosophiques de Balzac. Car l'être jamais ne se laisse avoir, et Giacometti lui-même était le premier à en convenir : nous n'avons, de l'être, que les restes. Et l'artiste n'« aura » jamais, d'une tête, que ce qui en elle participe à cette fonction même du reste – ce qui, une fois de plus, met à

¹¹⁰⁴ Voir Alberto Giacometti, *Écrits*, op. cit., p. 272.

¹¹⁰⁵ Georges Didi-Huberman, *Le Cube et le visage*, op. cit., pp. 13-14.

¹¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 24-25

¹¹⁰⁷ Francis Ponge, JS, p. 617.

¹¹⁰⁸ James Lord, *Un Portrait par Giacometti*, op. cit., p. 20.

mal l'idéalisme d'une « présence » tout entière « restituée », comme on le dit si souvent des œuvres de Giacometti¹¹⁰⁹.

Ces « clefs interprétatives » qu'une approche critique pourra permettre d'« approfondir » nous viennent donc « peu ou prou de l'artiste lui-même, qui sut si bien les transmettre, les suggérer à tous ses grands exégètes qui furent aussi bien souvent, on le sait, ses plus grands amis »¹¹¹⁰. Mais lequel d'entre eux a vraiment cru que la présence pouvait être « tout entière » restituée au sein d'une œuvre d'art ? Même Yves Bonnefoy¹¹¹¹, qui a fait de cette notion la clef de voûte de son analyse, insiste bien plutôt sur une dialectique incessante entre présence et « absence »¹¹¹². Nous voici alors confrontés à un effet de boomerang par lequel Giacometti restitue à la littérature ce qu'il y a puisé avec une telle force et une telle conviction que la source s'en trouve presque occultée, c'est pourquoi nous proposons dans ce chapitre d'examiner les sources littéraires et mythologiques de la recherche de Giacometti telle qu'il l'a vécue et telle que la donnent à voir les écrivains pour mieux comprendre ce qui le rattache à cette tradition, mais également ce qui l'en distingue. Pourtant nous pensons que le travail critique réclamé par Georges Didi-Huberman sur ces « clefs interprétatives » de l'œuvre, nous tenterons de le montrer dans le chapitre suivant, a d'abord été effectué par Giacometti lui-même, et les répercussions de cette autre part de son travail sur les écrivains sont aussi grandes que l'impression produite par sa poursuite obstinée d'une obsession. Aucun des textes de notre corpus ne nous paraît en dernier recours prêter complètement le flanc à la critique de Georges Didi-Huberman car c'est peut-être d'abord sa conscience des insuffisances du langage pour mener à son terme une quête de présence qui a nourri la fécondité du travail d'Alberto Giacometti pour leurs recherches propres ; ces mots de « présence » et de « réalité » pourront alors revêtir pour chacun d'eux des sens très différents.

3) Frenhofer

Pourtant c'est bien Balzac qu'il retrouve et qui devient, durant sa période genevoise, son livre de chevet, ce Balzac dont peut-être il s'est déjà entretenu avec Sartre, rencontré en 1941 avant de quitter Paris, puisque son autre lecture favorite est Faulkner¹¹¹³. Hendel Teicher rapporte combien les deux écrivains revenaient souvent dans les discussions fréquentes entre Giacometti et Charles Ducloz : « Témoin en est le *Chef d'œuvre inconnu* (1832) qui est devenu son « livre de poche » et dont il a souligné des phrases et rehaussé les pages de dessins ». Son compatriote Albert Skira - l'éditeur de *Minotaure* retrouvé à Genève et qui y publie désormais *Labyrinthe* où paraîtront des textes importants de Giacometti dont *Le Rêve, le Sphinx et la mort de T.* - avait publié *Le Chef d'œuvre inconnu* en 1944 dans la « Petite collection Balzac » de *Labyrinthe* et demandé à l'occasion à quelques artistes dont Giacometti de les illustrer¹¹¹⁴. En 1946, à l'heure où Giacometti travaille à des sculptures qui pour la plupart ont leur origine dans Rodin¹¹¹⁵, l'*Hommage à Balzac* qu'il dessine en 1946

¹¹⁰⁹ Georges Didi-Huberman, *ibid.*, p. 83.

¹¹¹⁰ *Ibid.*, p. 23.

¹¹¹¹ Comme le reconnaît Georges Didi-Huberman lui-même, *ibid.*, p. 25.

¹¹¹² Yves Bonnefoy, BO, p. 243.

¹¹¹³ Hendel Teicher, « Du *Minotaure* au *Labyrinthe* », *Alberto Giacometti – Retour à la figuration, 1933-1947, op. cit.*, p. 22.

¹¹¹⁴ *Idem*, n. 37 et 38. Voir encore p. 10 : « Evocation d'Honoré Balzac reproduite dans *Labyrinthe* », n°21, juillet-août 1946, p. 14, Genève. Et p. 11 : « Hommage à Balzac, 1946, crayon ».

¹¹¹⁵ Voir Yves Bonnefoy, *ibid.*, p. 335.

témoigne de préoccupations profondes nées d'une lecture attentive de l'œuvre dont l'article de Hendel Teicher nous donne en exemple l'un des passages, « soulignés de sa main au crayon », qui pouvaient attirer l'attention de Giacometti :

***La Forme est un Protée bien plus insaisissable et plus fertile en replis que le Protée de la fable, ce n'est qu'après de longs combats qu'on peut la contraindre à se montrer sous son véritable aspect [...] Voilà dix ans, jeune homme, que je travaille ; mais que sont dix petites années quand il s'agit de lutter avec la nature*¹¹¹⁶ ?**

Cette phrase, Giacometti qui avait cessé toute exposition personnelle depuis sa sortie du surréalisme en 1935 pouvait à la fin de la guerre la reprendre à son compte presque mot pour mot et les textes successifs qui vont se multiplier relayeront chacun à sa façon ce qu'on a pu appeler « le combat solitaire d'Alberto Giacometti »¹¹¹⁷.

Reinhold Hohl dans sa monographie a pu rapprocher certain passages précis du récit de Balzac du dessin et des techniques picturales employées par Giacometti après-guerre¹¹¹⁸. Mais surtout, Giacometti a pu être frappé de trouver dans *Le Chef d'œuvre inconnu* « le récit conjoint, admirablement tressé, d'une triple question » : « celle de la mesure des coups, en cette partie qui a pour enjeu l'idée d'un achèvement du tableau ; celle [du] regard-jet du peintre ; celle enfin de l'injonction d'un sang dans la peinture elle-même »¹¹¹⁹. La question du « regard-jet » du peintre, d'une forée dans les replis pelliculaires trouve son expression programmatique dans la citation relevée chez Balzac par Giacometti : « dépasser la problématique de la surface pour atteindre [...] la catégorie du feuilleté, de la couche, de l'épaisseur »¹¹²⁰. Cette question que nous avons vue si sensible dès *Pointe à l'œil*

¹¹¹⁶ *Le Chef d'œuvre inconnu, La Comédie humaine, t. X, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », [1831], p. 418. Voir Hendel Teicher, ibid., p. 22.*

¹¹¹⁷ Voir Jean Laude, « Le Combat solitaire d'Alberto Giacometti », *Critique*, n° 198, novembre 1963, pp. 1046-1062.

¹¹¹⁸ Voir Reinhold, *ibid.*, n. 53, p. 303 : « Hier, vers le soir, j'ai cru avoir fini. Quoique j'aie trouvé le moyen de réaliser sur une toile plate le relief et la rondeur de la nature, ce matin, au jour, j'ai reconnu mon erreur. La femme est collée au fond de la toile, on ne pourrait pas faire le tour de son corps. C'est une silhouette qui n'a qu'une seule face, c'est une apparence découpée. On ne sent pas d'air entre ce bras et le champ du tableau ; l'espace et la profondeur manquent. Le sang ne court pas sous cette peau d'ivoire, l'existence ne gonfle pas de sa rosée de pourpre les veines et les fibrilles. Les contours sont faux, ne s'enveloppent pas et ne promettent rien par derrière. Il n'y a pas de ligne dans la nature où tout est plein : c'est en modelant qu'on dessine, c'est-à-dire qu'on détache les choses du milieu où elles sont'. Il est difficile de résister à la tentation de se reporter pour chaque phrase de Balzac aux dessins de Giacometti. 'Voyez comme au moyen de trois ou quatre touches et d'un petit glacis bleuâtre, on pouvait faire circuler l'air autour de la tête de cette pauvre sainte. Aussi n'ai-je pas arrêté les linéaments, j'ai répandu sur les contours un nuage de demi-teintes blondes et chaudes qui fait que l'on ne saurait précisément poser le doigt sur la place où les contours se rencontrent avec les fonds'. Ceci est littéralement vrai pour les portraits peints de Giacometti des années autour de 1954 ».

¹¹¹⁹ Georges Didi-Huberman, *La Peinture incarnée*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 13.

¹¹²⁰ Pour un élargissement à la peinture du XIX^{ème} siècle, voir Jean Clay, « Onguent, fards, pollens », *Bonjour Monsieur Manet*, Paris, Centre Pompidou, 1983, p. 10. Georges Didi-Huberman – *op. cit.*, pp. 35-36 – a souligné que « cinq années avant la rédaction du *Chef d'œuvre inconnu*, mourait en pleine gloire l'opticien Fraunhofer, auteur d'une *Théorie des halos*, d'un mémoire sur les modifications de la lumière, - et surtout fondateur notoire de la *spectroscopie* : il avait été le premier physicien à mettre en évidence la nature spectrale de la lumière solaire (utilisant pour cela le pouvoir dispersif des prismes) : le rayon de pure lumière se révélait constitué de cinq cent soixante-seize pellicules ou raies (dites « raies de Fraunhofer ») dont l'organisation fut alors supposée dire quelque chose sur la nature matérielle de l'astre solaire (la supposition se confirma ; Fraunhofer établit par ailleurs une véritable classification spectrographique des étoiles). Le savant Fraunhofer avait donc pénétré l'intimité des corps célestes par la seule analyse

– et même avant dans la série des têtes de son père en 1927¹¹²¹ – connaît après-guerre les nouveaux développements qui conduiront par exemple Jacques Dupin à décrire Giacometti attaché à « la seule dimension de laquelle il attende un progrès : la profondeur »¹¹²². Quand à la mesure, ou plutôt la démesure des coups en regard de l'achèvement du tableau, Giacometti la portera au plus loin dans ses portraits à partir de 1956 notamment, cherchant à faire repousser indéfiniment son départ au Japon à Yanaihara, le professeur ami de Sartre qu'il avait entrepris de peindre. Le livre de James Lord, *Un portrait par Giacometti*, fournit un excellent témoignage de ce syndrome Frenhofer grandissant chez celui à qui il fallait pratiquement arracher ses œuvres des mains pour qu'il les épargne¹¹²³. La sculpture ne fonctionne pas sur un mode différent, et toute la période de la guerre nous le montre acharné sur ses figurines jusqu'au « Rien, rien ! » désespéré de Frenhofer à la fin du *Chef d'œuvre inconnu*¹¹²⁴ : « un dernier coup de canif », dit-il, et elles « disparaissaient dans la poussière »¹¹²⁵. Quant au sang que poursuit l'acharné au « rire de cannibale »¹¹²⁶, il constitue l'« injonction extrême »¹¹²⁷ de Frenhofer :

[...] vous croyez avoir copié la nature, vous vous imaginez être des peintres et avoir dérobé le secret de Dieu !... Prrr ! [...] Il me semble que si je portais la main sur cette gorge d'une si ferme rondeur, je la trouverais froide comme du marbre ! Non, mon ami, le sang ne court pas sous cette peau d'ivoire, l'existence ne gonfle pas de sa rosée de pourpre les veines fibrilles qui s'entrelacent en réseau sous la transparence ambrée des tempes et de la poitrine. Cette place palpite, mais cette autre est immobile, la vie et la mort luttent dans chaque détail : ici c'est une femme, là une statue, plus loin un cadavre. Ta création est incomplète. Tu n'as pu souffler qu'une portion de ton âme à ton œuvre chérie. Le flambeau de Prométhée s'est éteint plus d'une fois dans tes mains, et beaucoup d'endroits de ton tableau n'ont pas été touchés par la flamme céleste¹¹²⁸.

Le caractère « extrême » de cette injonction tient dans le fait que « Balzac nous raconte que la cause finale de la peinture est un au-delà de la pratique de la peinture »¹¹²⁹.

Cette exigence qui n'a plus rien d'une évidence au moment où Giacometti la porte au plus loin, nous avons vu les surréalistes la réaffirmer avec force, mais elle n'est plus chez lui comme chez Breton le corollaire d'un mépris du travail sur la matière. Dans un bouleversement du rapport de l'œuvre d'art au temps, Giacometti franchit le grand écart qui sépare l'idéal d'instantanéité de Breton, la tentation du cristal, de l'idéal du tableau unique,

de leurs spectres, de leurs diaphanes émanations pelliculaires. On peut imaginer que l'hyper-peintre Frenhofer tenta la même chose avec les corps de chair ».

¹¹²¹ Voir Yves Bonnefoy, *ibid.*, pp. 156-159 et ill. 149-151.

¹¹²² Jacques Dupin, TPA, p. 67.

¹¹²³ Voir James Lord, *Un portrait par Giacometti, op. cit.*, pp. 141-146. Voir également les « Pages de journal » laissées par le professeur japonais, Isaku Yanaihara, *Derrière le Miroir*, Paris, n° 127, mai 1961, pp. 18-26.

¹¹²⁴ Honoré de Balzac, *Le Chef d'œuvre inconnu, op. cit.*, p. 438.

¹¹²⁵ Alberto Giacometti, « Lettre à Pierre Matisse », *op. cit.*, p. 44.

¹¹²⁶ Michel Leiris, PA, p. 14.

¹¹²⁷ Georges Didi-Huberman, *ibid.*, p. 13.

¹¹²⁸ Honoré de Balzac, *ibid.*, pp. 416-417.

¹¹²⁹ Georges Didi-Huberman, *ibid.*, p. 13.

infiniment perfectible *jusqu'au feu inclusivement* : « Le lendemain Porbus, inquiet, revint voir Frenhofer, et apprit qu'il était mort dans la nuit, après avoir brûlé ses toiles »¹¹³⁰. Cette idée demande malgré tout à être précisée car Giacometti ne maintient pas le finalisme qui porte un tableau de son alpha vers son oméga. Il évolue au contraire vers une forme de circularité qui rejoint à nouveau l'instantané¹¹³¹. C'est pourtant bien l'ombre de Frenhofer qui plane sur son entretien avec Pierre Dumayet, lorsqu'évoquant le portrait de Yanaihara, il rapporte l'avoir mené au bord du dernier trait qui l'eut fait sombrer dans ce que Balzac désignait comme une « muraille de peinture » :

Je vais vous raconter une aventure. En 1956, un ami japonais a commencé à poser pour moi. C'est un professeur de philosophie. Il avait huit jours devant lui avant de partir pour trois mois en Égypte, en Mésopotamie, aux Indes. Après avoir reculé son voyage de huit jours, il a dit : « Tant pis pour l'Égypte, tant pis pour les Indes ». Et il est resté ici, pour poser, jusqu'à la reprise de ses cours. On travaillait toute la journée. Et le soir c'était une peinture. Et plus ça allait, plus il disparaissait. Le jour de son départ, je lui ai dit : « Si je fais encore un trait, la toile s'abolit complètement ». Et moi je me suis dit : « Ce n'est plus la peine ; si je veux copier ce que je vois, ça disparaît ». Seulement, je me suis demandé : « Mais qu'est-ce qui me reste à faire dans la vie » ? Cesser de faire de la peinture ou de la sculpture, ça me semblait d'une telle tristesse que je n'avais même plus envie de me lever ou d'aller manger. Alors j'ai recommencé à travailler¹¹³².

Quant à Frenhofer, il place l'idéal de la peinture dans la « transpiration d'un sang », donnée comme sa « plus folle exigence »¹¹³³, une exigence qu'Alberto Giacometti attentif à la carnation de ses sculptures réinvestit pour une part :

L'époque où ces hautes effigies furent peintes, cochées de petites touches couleur de rouille pour la plupart, comme si cette couleur de rouille était appelée à la surface par la nécessité de leur donner un sang¹¹³⁴.

Mais chez Alberto Giacometti, l'impossible de la vie en peinture et en sculpture traverse surtout l'obsession du mouvement pour venir se loger plus précisément au fil des années dans la hantise du regard. Bâclant le reste du tableau, Giacometti dans ses derniers portraits ne cherche plus qu'à saisir un regard, et la sculpture finit par se résumer pour lui à la « racine d'un nez »¹¹³⁵. « L'impossibilité principale », déclare Giacometti en 1962, « c'est de saisir l'ensemble et ce qu'on pourrait appeler les détails »¹¹³⁶, moquant implicitement comme Frenhofer les peintres qui croient avoir « tout fait » lorsqu'ils ont « dessiné correctement une figure et mis chaque chose à sa place d'après les lois de l'anatomie »¹¹³⁷. Or il leur manque

¹¹³⁰ Honoré de Balzac, *ibid.*, pp. 438.

¹¹³¹ Voir chapitre XV.

¹¹³² Alberto Giacometti, « Entretien avec Pierre Dumayet », *op. cit.*, p. 284.

¹¹³³ Georges Didi-Huberman, *ibid.*, p. 12.

¹¹³⁴ Michel Leiris, *ibid.*, p. 22. Voir aussi Jean Clay, *ibid.*, pp. 160-161 : « À la fonderie, j'ajoutais des teintes chair sur mes bronzes ».

¹¹³⁵ Alberto Giacometti, « Paris sans fin », *Écrits, op. cit.*, p. 91.

¹¹³⁶ « Entretien avec André Parinaud », *op. cit.*, p. 270.

¹¹³⁷ Honoré de Balzac, *ibid.*, p. 416.

l'essentiel, le « tiède souffle de la vie », mais Giacometti localisera ce « tiède souffle » en dernier recours moins dans le « sang »¹¹³⁸ que dans le regard :

Ainsi je ne pense qu'aux yeux ! Il faudrait arriver à saisir dans une sculpture et la tête et le corps et la terre sur laquelle il repose, et en même temps on aurait l'espace, et la possibilité de mettre tout ce que l'on veut dedans. Oui, il suffirait pour sculpter ce tout de sculpter les yeux.

Vous sculptez pour les yeux ?

Pour les yeux. Uniquement pour les yeux. J'ai l'impression que si j'arrivais à copier un tout petit peu – approximativement – un œil, j'aurais la tête entière. Il n'y a pas de doute d'ailleurs. Seulement, cela a l'air absolument impossible.

Pourquoi ? Je n'en sais rien !¹¹³⁹

Giacometti persiste donc à maintenir en peinture et en sculpture l'exigence d'un insaisissable et touche un idéal. Cet idéal est une « limite » et marque alors un échec si l'« échec n'est autre que l'exercice même de l'exigence », dit Georges Didi-Huberman à propos du *Chef d'œuvre inconnu*. De même Sartre, voyant Giacometti chercher comment « faire un homme avec de la pierre sans le pétrifier »¹¹⁴⁰, le montre concevoir grâce à son œuvre « l'idéal au nom duquel il la juge imparfaite »¹¹⁴¹.

Mais Didi-Huberman ajoute que « là où s'expose quelque chose comme une 'limite' du pictural [...], là même s'exposent les paradigmes où, de fait, la peinture travaille », et il nous paraît possible d'espérer montrer alors comment dans sa roue la littérature à son tour travaille. L'autre limite, du côté de l'artiste, c'est la folie autodestructrice qui menace celui qui trop entièrement se livre à « l'idée fixe de la peinture », celle de Frenhofer qui peu avant son suicide s'exclame : « Je suis donc un imbécile, un fou ! »¹¹⁴², celle encore que sentait poindre Cézanne d'après le témoignage de Gasquet, dans ce passage où l'œil écarquillé pour toucher reçoit le don de sang que le transfusé réservait à son pinceau¹¹⁴³ :

MOI. – Oui, je l'ai remarqué, vous restez vingt minutes parfois entre deux coups de pinceau. CÉZANNE. – Et les yeux, n'est-ce pas ? ma femme me le dit, me sortent de la tête, sont injectés de sang... Je ne puis les arracher... Ils sont tellement collés au point que je regarde qu'il me semble qu'ils vont saigner. Une espèce d'ivresse, d'extase me fait chanceler dans un brouillard, lorsque je me lève de ma toile... Dites, est-ce que je ne suis pas un peu fou ?... L'idée fixe de la peinture... Frenhofer...¹¹⁴⁴

Giacometti pouvait quant à lui constater que « c'est plutôt anormal de passer son temps, au lieu de vivre, à essayer de copier une tête, d'immobiliser la même personne pendant cinq ans sur une chaise tous les soirs, d'essayer de la copier sans réussir, et de continuer »¹¹⁴⁵.

¹¹³⁸ *Ibid.*, p. 417.

¹¹³⁹ *Alberto Giacometti, ibid.*, pp. 270-271.

¹¹⁴⁰ Jean-Paul Sartre, « La Recherche de l'absolu », *op. cit.*, p. 293.

¹¹⁴¹ *Ibid.*, p. 304.

¹¹⁴² Honoré de Balzac, *ibid.*, p. 438.

¹¹⁴³ Voir Georges Didi-Huberman, *ibid.*, p. 12.

¹¹⁴⁴ *J. Gasquet, cité par P. M. Doran, Conversations avec Cézanne, Paris, Macula, 1978, p. 124.*

¹¹⁴⁵ Alberto Giacometti, « Entretien avec André Parinaud », *op. cit.*, p. 278.

David Sylvester, qui pense que son œuvre a régressé dans les années 60, en vient à se demander si Giacometti n'a pas « sacrifié son art à son obsession », une obsession qui concernait moins le sujet que la méthode. La ressemblance sur laquelle se concentrera de plus en plus Giacometti à la fin de sa vie est en effet « une sorte de ressemblance très obsessionnelle, la ressemblance frontale »¹¹⁴⁶. Pour lui l'« idée fixe » et folle aura été de vouloir saisir un regard de face, et de se consumer dans cette recherche, conduisant un physique solide à une extinction prématurée par le peu d'attention porté à sa santé, l'abus de tabac et le manque de sommeil, jusqu'à paraître à certains témoins se perdre très loin, par exemple lorsqu'il se débattait face à la lisse et impassible paroi du visage japonais :

Durant tout le temps qu'il a lutté avec le visage de Yanaihara (on peut supposer ce visage s'offrant et refusant que sa ressemblance passe sur la toile comme s'il devait défendre son identité unique), j'ai eu le spectacle émouvant d'un homme qui ne se trompait jamais mais se perdait tout le temps. Il s'enfonçait toujours plus loin, dans des régions impossibles, sans issues. Il en est remonté ces jours-ci. Son œuvre en est encore à la fois enténébrée et éblouie [...]. Sartre me dit : SARTRE : Je l'ai vu au moment du Japonais, ça n'allait pas. MOI : Il dit toujours ça. Il n'est jamais content. SARTRE : À cette époque-là, il était vraiment désespéré¹¹⁴⁷

Il y a quelque chose d'une lutte avec l'ange dans cette quête démiurgique dont Genet nous donne ici une version luciférienne et que Giacometti, portant au-delà d'elles-mêmes les paroles de Breton¹¹⁴⁸, vivra jusqu'à vouloir, devenant boiteux, s'en approprier les stigmates. En 1938, renversé Place des Pyramides par une auto conduite par une jeune américaine plus ou moins ivre, il éprouve une telle joie et une telle fierté de cet événement qu'il pensait avoir prévu – montrant peu avant à son modèle Isabel combien il est « merveilleux » de « marcher sur deux jambes », alors que ses recherches et sa vie sentimentale, elles, piétinent – qu'il retarde volontairement sa guérison et garde sa canne bien plus longtemps qu'il n'eût été nécessaire. C'est dans son interprétation de cet épisode qu'Yves Bonnefoy peut déployer la version blanche, sous le signe de la présence, de cette lutte avec l'ange à laquelle paraît voué le chercheur d'absolu. Le sens de cette lutte avec l'ange, c'est pour Yves Bonnefoy que le sentiment de la mort, de la finitude a, dans cet épisode, délivré Giacometti de l'abstraction pour le rendre à la quête de l'Un :

En se « précipitant », l'auto l'a délivré de ce « voir » par le dehors qui n'était certes que sa peur de la mort [...]. La mort l'a délivré du néant. La mort, qui est en cela la vie même. Comme il peut donc l'écrire, à bon droit : « Une fois encore, au surplus, la vie avait pris l'initiative de mettre fin, sans ma collaboration, à une situation qui m'était devenue insupportable. »¹¹⁴⁹ ***N'est-ce pas là ce qu'on appelle la grâce ? De son accident, Giacometti revient plus réel, en somme, voilà***

¹¹⁴⁶ David Sylvester, *En regardant Giacometti*, op. cit., p. 174.

¹¹⁴⁷ Jean Genet, *AAG*, p. 63.

¹¹⁴⁸ André Breton, *alentours I*, op. cit., p. 539 : « Qu'est-ce que le surréalisme ? C'est la lutte d'Alberto Giacometti contre l'ange de l'Invisible qui lui a donné rendez-vous dans les pommiers en fleurs ».

¹¹⁴⁹ Pour cet épisode tel que Giacometti le relate, voir Reinhold Hohl, *ibid.*, p. 273. Il emprunte à Giorgio Soavi, *Il mio Giacometti, Milan, 1966* et à Gotthard Jedlicka, « *Begegnung mit Alberto Giacometti* » (20 mars 1964), *Neue Zürcher Zeitung*, 16 janvier 1966.

qui explique sa joie, et qu'il soit fier de porter au pied, comme Jacob dont il a presque le nom, la marque de l'expérience, si ce n'est celle d'une élection ?¹¹⁵⁰

Le Rêve, le Sphinx et la mort de T., texte de l'époque (1946) où Giacometti exécute sa série de dessins de Balzac, apparaît chargé de souvenirs de sa lecture du *Chef d'œuvre inconnu*. S'y exhibe une hantise de la peau, d'un affleurement de l'os sous la peau, jusqu'à ce que cette peau ossifiée prenne les teintes jaunâtres de l'ivoire. C'est alors dans le rêve de 1946 la deuxième araignée, une « araignée jaune, jaune ivoire bien plus monstrueuse que la première mais lisse et comme couverte d'écailles lisses et jaunes et ayant de longues pattes minces et lisses et dures d'apparence comme des os »¹¹⁵¹. Petite araignée écrasée à la demande du rêveur, mais qui se révèle une « bête rare »¹¹⁵², pleine pourtant du souvenir du plus nul des cadavres, « débris misérable à jeter », celui de son voisin T. tel qu'aperçu peu de temps auparavant, la nuit, après avoir été vu un peu plus tôt agonisant sur son lit, « la peau jaune ivoire, ramassé sur lui-même et déjà étrangement loin »¹¹⁵³. Ivoire comme un retour exsangue du « seigneur Pygmalion », l'illustre prédécesseur de Frenhofer qui lui non plus n'épargna pas sa peine : « Nous ignorons le temps qu'employa le seigneur Pygmalion pour faire la seule statue qui ait marché »¹¹⁵⁴. Mais si le texte d'Ovide nous parle du passage de l'ivoire à la chair, d'un « événement d'incarnat », d'une « érubescence »¹¹⁵⁵ – *sensit et eribuit* : « elle a senti et elle a rougi »¹¹⁵⁶ – le texte de Giacometti exorcise quant à lui la menace d'une excarnation de la chère, d'un retour à l'ivoire ou à l'os pressenti sous la peau diaphane des visages qu'il peint¹¹⁵⁷, étant en cela plus proche d'Orphée, comme Frenhofer lui-même¹¹⁵⁸, que de Pygmalion.

Car Vénus, comme le souligne Georges Didi-Huberman, « n'accorde l'objet du désir que dans la dissociation énonciative du désir et de la demande »¹¹⁵⁹. Ce n'est que par la timidité qui le pousse à demander non pas l'*eburnea virgo*, mais une femme qui soit semblable (*similis*) à elle que Pygmalion se voit exaucé. Frenhofer, en revanche – comme Giacometti clamant à qui voulait l'entendre son désir de *réussir une tête* – commet un « manquement fatal », une « impatience », et même une « impudeur » : il a nommé son sujet, « 'Catherine Lescaut' préexiste à son *corpus* » et « restera donc un simple titre d'*opus*, de tableau »¹¹⁶⁰. C'est que, précise Georges Didi-Huberman, nous sommes sortis de l'ère du mythe, et que Balzac nous livre avec *Le Chef d'œuvre inconnu* non plus un mythe, mais

¹¹⁵⁰ Yves Bonnefoy, *ibid.*, p. 268. Pour l'ensemble de l'épisode, voir pp. 264-268.

¹¹⁵¹ Alberto Giacometti, « Le Rêve, le Sphinx et la mort de T. », *op. cit.*, p. 27.

¹¹⁵² *Ibid.*, p. 28.

¹¹⁵³ *Ibid.*, p. 29.

¹¹⁵⁴ Honoré de Balzac, *ibid.*, p. 425.

¹¹⁵⁵ Georges Didi-Huberman, *ibid.*, p. 80.

¹¹⁵⁶ Ovide, *Les Métamorphoses*, livre X, v. 266-297, t. II, trad. G. Lafaye [1928], Paris, Belles-Lettres, 1980, p. 131-132. Cité par Georges Didi-Huberman, *idem*.

¹¹⁵⁷ Alberto Giacometti, « Entretien avec Georges Charbonnier », *op. cit.*, p. 246 : « Par contre, travaillant d'après le personnage vivant, – et cela avec presque de la frayeur – j'arrivais, si j'insistais un peu, à voir à peu près le crâne à travers... »

¹¹⁵⁸ « Comme Orphée, je descendrai dans l'enfer de l'art pour en ramener la vie », Honoré de Balzac, *Le Chef d'œuvre inconnu*, *op. cit.*, p. 426.

¹¹⁵⁹ Georges Didi-Huberman, *ibid.*, p. 82.

¹¹⁶⁰ *Idem*.

un « récit en désespoir du mythe »¹¹⁶¹, et que peut-être il ne faut pas chercher autre chose chez les artistes qui s'en sont nourris que ce qu'ouvre une parole en désespoir du mythe – c'est-à-dire aussi, nous allons y venir, une parole du *doute*.

Mais traçons d'abord un dernier itinéraire entre le « seigneur Pygmalion », Frenhofer et Giacometti, qui concerne la *démesure* qu'il y a à vouloir contraindre une œuvre à se muer en corps. Comme ses fictifs devanciers, Giacometti « met en œuvre 'la femme' [...] comme disproportionnalité »¹¹⁶². L'œuvre et le corps qui apparaissent chez Ovide et Balzac sont en effet eux-mêmes démesurés : ils sont « *sans échelle* »¹¹⁶³. Alors que la pierre est le thème le plus fréquent dans les *Métamorphoses*, Georges Didi-Huberman remarque que Pygmalion choisit l'ivoire – *sculpsit ebur* – et produit donc – à moins d'un improbable plaquage de morceaux d'ivoire – la métamorphose de l'objet « dans l'animation intérieure' de la substance-ivoire »¹¹⁶⁴. Or une défense d'éléphant, même énorme, n'est pas proportionnée à un corps de femme, il y a donc tout lieu de penser que la forme sculptée par Pygmalion tire sa beauté particulière de « la magie spécifique de l'artefact, qui est celle du mannequin, du modèle réduit », et d'ailleurs Ovide s'est significativement gardé de « toute notation d'échelle ou de dimension lorsqu'il écrit l'*opus* de Pygmalion »¹¹⁶⁵.

C'est d'une telle « démesure à l'œuvre »¹¹⁶⁶ dont il est question chez Frenhofer. La sottise de Porbus, que deux fois il souligne, est de rapporter toute mimésis picturale à la « grandeur naturelle »¹¹⁶⁷. Lorsque Porbus et Poussin crient au chef d'œuvre et sont « saisis d'admiration [...] devant une figure de femme en grandeur naturelle », Frenhofer leur rétorque brutalement que ce barbouillage « ne vaut rien »¹¹⁶⁸. Quant à Balzac, il se garde bien d'en dire plus qu'Ovide sur la taille du chef d'œuvre, ne fut-ce que celle du bout de pied survivant. C'est que le corps sublime est toujours « *entre un trop près et un trop loin* »¹¹⁶⁹ :

[...] le corps sublime de la « femme incomparable » est un corps de la disproportionnalité, il ne répond pas aux canons de la vision située, donc limitée, par rapport à (loin de) lui. Car l'exigence est ici celle d'un regard, et non celle d'une vision. Le corps de la « femme incomparable » n'est tel, en tout cas, que répondant aux exigences démesurées, car disjointes, de l'optique et de l'haptique, du lointain et du proche¹¹⁷⁰.

Entre la vue et le toucher, la « femme incomparable », qui est une femme « inapprochable mais invisible pour qui se tient loin d'elle » se révèle donc prise entre deux extrêmes. D'un côté ce que Georges Didi-Huberman nomme l'*effet de pan*, la « muraille de peinture »¹¹⁷¹

¹¹⁶¹ *Id.*

¹¹⁶² *Ibid.*, p. 83.

¹¹⁶³ *Idem.*

¹¹⁶⁴ *Idem.*

¹¹⁶⁵ *Idem.*

¹¹⁶⁶ *Idem.*

¹¹⁶⁷ Honoré de Balzac, *ibid.*, p. 424.

¹¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 435.

¹¹⁶⁹ Jacques Derrida, *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 162.

¹¹⁷⁰ **Georges Didi-Huberman, *ibid.*, p. 84.**

¹¹⁷¹ Honoré de Balzac, *ibid.*, p. 436.

désignée par Poussin, c'est-à-dire un « quasi-trauma, qui porte en avant le figural comme inidentifiable ». Cet *effet de pan* est « l'éclat en tant que non-sens », « un effet de désastre dans l'ordre du visible ». D'un autre côté *l'effet de détail* : « une quasi-hallucination, et qui porte en avant le figuratif comme une hyper-identité », « effet de violence illusionniste [...], de trouvaille ou de retrouvaille dans l'ordre du visible »¹¹⁷². Le débat intime de ces deux effets dans l'unité d'une figure qui chez Giacometti surgit brutalement avant de se retirer au plus loin traduit chez lui une longue méditation sur les problèmes soulevés par *Le Chef d'œuvre inconnu* et la mise en rapport contradictoire qu'y établit Balzac entre l'invisible et l'intouchable. La recherche d'une synthèse disjonctive entre l'optique et l'haptique s'impose comme le lieu vif d'un échange entre les recherches de Giacometti et les réflexions de Balzac, et se traduit dans la représentation du féminin par la mise en rapport des figures de la prostituée et de la déesse, la femme que par excellence on peut toucher et l'intouchable même devenues interchangeableables, dans un « va-et-vient de la distance la plus extrême à la plus proche familiarité »¹¹⁷³.

La problématique de la distance dans laquelle Giacometti apparaît pris jusqu'à en devenir l'artiste d'une « transe dimensionnelle »¹¹⁷⁴ plonge donc elle aussi ses racines dans les grandes obsessions de la littérature sur l'art, et il faut voir ce que Giacometti rejoue du mépris de Frenhofer pour la « grandeur nature » lorsqu'il rend compte de l'illimitation dans laquelle le travail d'après modèle venait chez Bourdelle s'abîmer jusqu'à l'impossible :

Impossible de saisir l'ensemble d'une figure (nous étions trop près du modèle et si on parlait d'un détail, d'un talon ou du nez, il n'y avait aucun espoir de jamais arriver à un ensemble). Mais si par contre on commençait par analyser un détail le bout du nez, par exemple, on était perdu. La forme se défait, et ce n'est plus que comme des grains qui bougent sur un vide noir et profond, la distance entre une aile du nez et l'autre est comme le Sahara, pas de limite, rien à fixer, tout échappe¹¹⁷⁵.

Retourné en 1935 au travail d'après modèle, les vertiges le reprennent, et voici qu'une tête devient pour lui « un objet totalement inconnu et sans dimensions »¹¹⁷⁶. Seul le travail lui permet de retrouver l'unité de la figure, mais qui alors sombre dans l'infiniment petit, dans cette attraction lilliputienne qui ne pourra finalement à partir de 1945 être conjurée que par son inverse, les figures ne paraissant « ressemblantes que longues et minces »¹¹⁷⁷. Mais le tour de force de Giacometti sera de replacer cette « disproportionnalité » du « corps sublime » de la « femme incomparable » au sein des « canons de la vision située », et au prix de l'explosion de ces canons. Il ne sacrifie pas les exigences de la vision à la quête d'un regard, comme Georges Didi-Huberman nous a montré Frenhofer le faire, il fait des premières l'instrument de la seconde et entreprend donc d'arrimer ces deux infinis, ces deux démesures du vertige érotique et du vertige de connaissance. De plus, s'il est vrai que les modèles qui lui ont imposé la plus radicale perte de moyens et de proportions sont ceux qui mettaient en jeu une situation de désir, et si d'une manière générale, Jean Genet a noté qu'il

¹¹⁷² Georges Didi-Huberman, *ibid.*, p. 93.

¹¹⁷³ Jean Genet, *ibid.*, p. 54.

¹¹⁷⁴ Jean Starobinski, « À Genève avec Giacometti », *Alberto Giacometti – Retour à la figuration, 1933-1947, op. cit.*, p. 17.

¹¹⁷⁵ **Alberto Giacometti, « Lettre à Pierre Matisse », *op. cit.*, pp. 38-39.**

¹¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 43.

¹¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 44.

s'éprenait de ses modèles¹¹⁷⁸, Giacometti mènera la question de la disproportion bien loin de celle de la « femme incomparable », trouvant par le dessin notamment les moyens d'une forme d'amour ou de curiosité où tous les sujets finissent par s'équivaloir dans une quasi-indifférence qui rejoint l'attention extrême. Giacometti n'a pas besoin, comme Frenhofer, d'aller courir la Grèce pour dénicher le modèle idéal, « l'introuvable Vénus des anciens »¹¹⁷⁹, il la trouve dans le visage le plus commun. Les visages de sa mère, de sa femme, d'une prostituée parviennent à susciter un intérêt passionné chez lui au point de pouvoir passer le restant de sa vie à les peindre en pensant n'en avoir qu'effleuré la richesse. De plus en plus, vers la fin de sa vie, les choses proches, familières font « naître en lui un désir comparable à celui avec lequel le romantisme [s'est] mis en quête de l'indéfinissable, de l'absolu sans limite au-delà des choses »¹¹⁸⁰. Il peut ainsi déclarer :

Si le verre qui est là devant moi m'étonne plus que tous les verres que j'ai vus en peinture, et si je pense même que la plus grande merveille des merveilles en architecture ne pourrait m'impressionner plus que ce verre, ce n'est vraiment pas la peine que j'aille jusqu'aux Indes pour voir tel ou tel temple, quand j'en ai tant et plus devant moi¹¹⁸¹.

Aux antipodes donc de Frenhofer et de la « l'introuvable Vénus des anciens », nous pouvons remarquer avec David Sylvester qu'il a transposé « la quête romantique de l'absolu [...] dans l'objet le plus proche »¹¹⁸².

Et pour conclure ces quelques remarques à propos de la lecture du *Chef d'œuvre inconnu* par Giacometti et de ce que plus ou moins consciemment il en a transmis dans son œuvre et dans ses discours aux écrivains qui allaient écrire sur lui il faut remarquer que l'évolution de son mode de création l'a conduit à rompre avec l'idée d'une perfectibilité linéaire de l'œuvre d'art, ce qui veut dire que la défiguration n'était plus chez lui la conséquence finale d'une outrance de la figuration, l'explosion de l'œuvre surchargée en un chaos de couleurs trahissant le caractère inachevable de la quête d'incarnat. Giacometti tendait au contraire de plus en plus à intégrer à ses recherches l'acceptation d'emblée de leur absence de terme, à se situer de plain-pied dans l'inachevable où l'effet de pan ne vient plus sanctionner l'échec final mais où l'infusion panique innerve tout processus de construction¹¹⁸³ : « le faire-défaire [de Giacometti] était le contraire de l'attitude du perfectionniste qui cherche à atteindre le chef d'œuvre absolu avant de mourir. Détruire, c'était pour lui dégager le terrain sur lequel il pourrait poursuivre »¹¹⁸⁴.

II) La recherche de l'absolu : l'article de Jean-Paul Sartre

« Mais tu ne sais donc pas ce que j'ai fait, depuis trois ans ? des pas de géant [...] Songe donc que si moi, moi le premier ! si je trouve, si je trouve, si je trouve ! [...] Je fais les métaux, je fais les diamants, je répète la nature, s'écria-t-il. [...] Si je

¹¹⁷⁸ Jean Genet, *ibid.*, p. 67.

¹¹⁷⁹ Honoré de Balzac, *ibid.*, p. 426.

¹¹⁸⁰ David Sylvester, *ibid.*, p. 154.

¹¹⁸¹ **Alberto Giacometti**, « *Entretien avec David Sylvester* », *op. cit.*, p. 291.

¹¹⁸² David Sylvester, *ibid.*, p. 155.

¹¹⁸³ Voir chapitre XV.

¹¹⁸⁴ *ibid.*, p. 129.

*trouve la force coercitive*¹¹⁸⁵, *je pourrai créer* »¹¹⁸⁶ « *dans six mois [...] la nature entière nous appartiendra* » Balzac, *La Recherche de l'absolu* « *Tout n'est pas dit de moi encore, je n'en suis qu'aux petits détails d'une grande œuvre* » Balzac, *lettre à Mme Hanska, 10 mai 1834*¹¹⁸⁷ « *Tout ce qu'il écrivait [...] n'était que la préface de ce qu'il comptait écrire, et [...] ce qu'il comptait écrire n'était qu'une préparation à d'autres ouvrages pareillement générateurs, de sorte qu'on peut dire de sa vie ce qu'il disait lui-même de chacun de ses ouvrages, qu'elle n'a été que la préface de sa vie* » Léon Gozlan à propos de Balzac¹¹⁸⁸ « *Et de plus en plus, je pense que je n'avance pas tous les jours, mais que j'avance exactement toutes les heures. [...] Je suis certain de faire ce que je n'ai jamais fait encore et qui va rendre périmé ce que j'ai fait en sculpture jusqu'à hier soir ou jusqu'à ce matin* ». Alberto Giacometti¹¹⁸⁹

1) Rencontre du couple Sartre-Beauvoir avec Giacometti dans La Force de l'âge

Si *Le Chef d'œuvre inconnu* est l'ouvrage de Balzac qui a le plus compté pour Giacometti dans l'élaboration d'une réflexion sur son art, c'est un autre titre d'ouvrage de l'écrivain qui à partir de 1948 sera accolé à son nom de manière beaucoup plus visible. Entre le 19 janvier et le 14 février 1948 a lieu à New York la première exposition personnelle d'Alberto Giacometti depuis quinze ans. On y découvre pour la première fois les grandes œuvres de l'intense période de création que fut le retour de l'artiste à Paris et ces œuvres marquent le début d'une « gloire qui ne va plus cesser de s'étendre d'un bout à l'autre du monde »¹¹⁹⁰. Le catalogue de l'exposition contient la fameuse « Lettre à Pierre Matisse » où le sculpteur retrace le parcours qui l'a mené aux figures longilignes qui feront sa célébrité. Il contient également un autre texte qui ne sera pas étranger à ce succès soudain en projetant sur son destinataire, au prix souvent de méprises et d'assimilations forcées¹¹⁹¹, une partie de la gloire dont son auteur apparaît auréolé. *The Search of the absolute* de Jean-Paul Sartre paraîtra la même année en français dans *Les Temps Modernes* avant d'être repris dans le tome III de *Situations* l'année suivante¹¹⁹². Tous les écrivains qui tenteront d'aborder après-guerre l'œuvre de Giacometti auront à se situer par rapport à ce texte et à ce titre donné par Balzac à l'un des romans auxquels il tenait le plus : *La Recherche de l'absolu* (1834).

¹¹⁸⁵ Celle qui, chez Newton, maintient les corpuscules des corps solides ensemble. Voir Nadine Satiat, n. 97, p. 276, in

Honoré de Balzac, *La Recherche de l'absolu*, op. cit.

¹¹⁸⁶ Honoré de Balzac, *La Recherche de l'absolu*, op. cit., pp. 127-129.

¹¹⁸⁷ Honoré de Balzac, *Lettres à Madame Hanska*, édition établie par Roger Pierrot, Paris, Robert Laffont, coll.

« Bouquins », 1990, t. I, p. 161.

¹¹⁸⁸ Cité par Nadine Satiat, in Honoré de Balzac, *La Recherche de l'absolu*, op. cit., pp. 35-36.

¹¹⁸⁹ Alberto Giacometti, « Entretien avec Pierre Schneider », op. cit., p. 268.

¹¹⁹⁰ Yves Bonnefoy, *ibid.*, p. 289.

¹¹⁹¹ L'œuvre de Giacometti va subir, remarque André Lamarre, une réduction identique à celle de la philosophie et de l'écriture sartrienne, où les mots « angoisse », « solitude », « existence », « absolu » seront repris de façon caricaturale. Voir André Lamarre, *ibid.*, p. 215.

¹¹⁹² Jean-Paul Sartre, « Le Recherche de l'absolu », *Situations*, t. III, Paris, Gallimard, 1949, pp. 289-305.

Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir croisent Giacometti au Dôme dès 1936, ce dont rend compte la mémorialiste dans le premier portrait en forme de diptyque qu'elle consacre au sculpteur. Ces lignes de *La Force de l'âge* sont – au même titre que celles de Georges Limbour et d'une page de journal de Michel Leiris¹¹⁹³, mais avec cette différence qu'elles sont rétrospectives – précieuses, car elles concernent une période de quasi-vide dans la parole des écrivains au moment où l'œuvre atteint elle-même une quasi-invisibilité. La première partie de ce diptyque, en forme de « médaillon », comme dira plus tard Leiris, ménage une amorce narrative. Elle est la première et peut-être la plus belle touche, par son caractère fuyant, d'un portrait poursuivi au fil de l'évocation des années partagées. Là où Sartre choisit d'aborder l'œuvre de l'artiste par deux copieux blocs textuels auxquels il n'ajoutera que très peu, Simone de Beauvoir, en dialogue constant avec ces deux textes, en reprend pour une part les idées tout en les complétant par la restitution du décor qui les a vues naître. L'amitié retrouve sa part d'anecdote mais aussi l'intensité et la vivacité de ses échanges – ces textes font entendre beaucoup plus directement la parole même du sculpteur – pour un portrait en évolution. Beauvoir, dans *La Force de l'âge*, *La Force des choses*, puis *Tout compte fait*, conserve la chair autour du noyau sartrien, sans jamais laisser supposer de discordance sur le fond, venant plutôt à la rescousse de Sartre lorsque le besoin s'en fait sentir¹¹⁹⁴. Voici donc l'apparition de Giacometti dans l'espace sartrien vers 1936 :

Nous étions particulièrement intrigués par un homme au beau visage raboteux, à la chevelure hirsute, aux yeux avides, qui vagabondait toutes les nuits sur le trottoir, en solitaire, ou accompagné d'une très jolie femme ; il avait l'air à la fois solide comme un rocher et plus libre qu'un elfe : c'était trop. Nous savions qu'il ne faut pas se fier aux apparences et celle-ci avait trop de séduction pour que nous ne la supposions pas décevante : il était suisse, sculpteur et s'appelait Giacometti¹¹⁹⁵.

Ce n'est qu'en 1939, lorsque Sartre et Beauvoir firent, probablement chez Lipp¹¹⁹⁶, la connaissance de Giacometti, que ce fragment laissé en attente se trouve complété. C'est alors un long développement sur le sculpteur et l'état de ses recherches dans ces années où tous les trois se voient souvent. Ces rencontres sont interrompues en 1941 par le départ de Giacometti pour la Suisse où il reste bloqué jusqu'à la fin de la guerre¹¹⁹⁷.

Le parallélisme entre les deux passages est alors souligné, dans un congé donné à la méfiance initiale envers les apparences : « Pour une fois, la nature n'avait pas triché ; ce que promettait son visage, Giacometti le tenait ; à le regarder de près, d'ailleurs, il sautait aux yeux que ses traits n'étaient pas ceux d'un homme ordinaire »¹¹⁹⁸. La mémorialiste nous a donc livré les traits, l'apparence de Giacometti, avant de révéler quelques centaines de pages plus loin que ne les démentait pas l'homme caché derrière eux. Il est d'emblée l'homme d'une vérité physiognomonique. L'hypotexte de Sartre est déjà constamment

¹¹⁹³ Voir Michel Leiris, *Journal 1922-1989*, op. cit., p. 423.

¹¹⁹⁴ Voir Simone de Beauvoir, *Tout compte fait*, Paris, Gallimard, 1972, p. 101.

¹¹⁹⁵ **Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, Paris, Gallimard, 1960, p. 288.**

¹¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 500.

¹¹⁹⁷ Ce que confirme le *Journal 1922-1989* de Michel Leiris, op. cit., pp. 370-371 (25 oct. 1942) : « Samedi dernier, rencontré J.-P. Sartre (que je devais voir il y a déjà longtemps par l'intermédiaire de Giacometti, avant que ce dernier retournât en Suisse) ».

¹¹⁹⁸ Simone de Beauvoir op. cit., p. 503.

présent dans cette première évocation. Le « visage raboteux » de Giacometti, devenu « visage minéral »¹¹⁹⁹ répond à la tentation de Sartre de voir en lui un « roc en train de rêver l'humain »¹²⁰⁰. Ses « yeux avides » font également écho au moment de l'écriture de ces lignes à ce que Sartre soulignait déjà en 1948 : « Je ne connais personne qui soit autant que lui sensible à la magie des visages et des gestes ; il les regarde avec une envie passionnée, comme s'il était d'un autre règne »¹²⁰¹. Simone de Beauvoir manifeste donc clairement sa volonté, dans ce premier portrait du sculpteur, de lui retourner cette attention passionnée, de restituer la « séduction » de son apparence et de livrer passage à l'émulation qu'il suscite. C'est que cette attention et cette soif sont à l'origine de leur amitié, elle reconnaît en Giacometti l'intelligence qui « colle à la réalité et lui arrache son vrai sens » :

Tout l'intéressait : la curiosité était la forme que prenait son amour passionné pour la vie. Quand il avait été renversé par une auto, il avait pensé avec une sorte d'amusement : « Est-ce ainsi qu'on meurt ? Que va-t-il m'arriver ? » La mort même était à ses yeux une expérience vivante. Pendant son séjour à l'hôpital, chaque minute lui avait apporté quelque révélation inattendue, c'est presque à regret qu'il en était sorti. Cette avidité m'allait droit au cœur¹²⁰².

En plus de cette ardeur qui allait fasciner les écrivains, Simone de Beauvoir note que Giacometti les concurrence sur leur propre terrain, avec cette différence que son patient travail d'après modèle l'a doté d'une acuité d'écoute capable de rivaliser avec son maniement aisé de la parole à un degré rare chez les écrivains : « Giacometti se servait de la parole avec maîtrise pour modeler des personnages, des décors, pour les animer ; et il était de ces très rares individus qui, en vous écoutant, vous enrichissent »¹²⁰³. Dans l'horizon mimétique attendu de l'*ut pictura poesis* la parole choisit donc pour se dire le vocabulaire de la sculpture alors que le projet de la mémorialiste recoupe celui du sculpteur au sein d'une *curiosité* partagée où chacun devient le modèle de l'autre. Mais Beauvoir va plus loin et propose une exploration théorique, abondamment nourrie de la parole du sculpteur, de ce dont lui-même ne donne à voir que la pratique. Or voilà que se dessine l'attache de ce problème du *visage* autour duquel ces deux fragments apparaissent construits. Si Beauvoir a restitué au cours de cette traversée des apparences qui guide le passage d'un texte à l'autre l'unité de sa figure au monolithe Giacometti, c'est que lui-même s'est donné pour tâche de sauvegarder les visages de leur dispersion. Et là où Sartre parle depuis l'aboutissement de cette quête, Beauvoir cherche à annuler la position rétrospective qui est la sienne sur cette période autant que sur le texte de Sartre lui-même pour retrouver par rapport à elle un point de vue prospectif :

Qu'est-ce qu'il cherchait au juste ? Moi aussi, la première fois que je les vis, ses sculptures me déconcertèrent : il est vrai que la plus volumineuse avait à peine la taille d'un petit pois. Au cours de nos nombreuses conversations, il s'expliqua. Il avait été lié autrefois avec les surréalistes ; je me rappelais en effet avoir vu dans L'Amour fou son nom et la reproduction d'une de ses œuvres ; il fabriquait alors des « objets » tels que les aimaient Breton et ses amis, qui ne soutenaient avec

¹¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 499.

¹²⁰⁰ Jean-Paul Sartre, « La Recherche de l'absolu », *op. cit.*, p. 291.

¹²⁰¹ *Idem.*

¹²⁰² Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, *op. cit.*, pp. 500-501.

¹²⁰³ *Ibid.*, p. 501.

la réalité que des rapports allusifs. Mais, depuis deux ou trois ans, cette voie lui apparaissait comme une impasse ; il voulait revenir à ce qu'il jugeait aujourd'hui le véritable problème de la sculpture : recréer la figure humaine. Breton avait été scandalisé : « Une tête, tout le monde sait ce que c'est ! » Giacometti répétait cette phrase avec scandale ; à son avis, personne n'avait réussi à tailler ou à modeler une représentation valable du visage humain [...]. Un visage, nous disait-il, c'est un tout indivisible, un sens, une expression ; mais la matière inerte, marbre, bronze ou plâtre, se divise au contraire à l'infini ; chaque parcelle s'isole, contredit l'ensemble, le détruit. Il essayait de résorber la matière jusqu'aux extrêmes limites du possible : ainsi en était-il arrivé à modeler ces têtes presque sans volume, où s'inscrivait, pensait-il, l'unité de la figure humaine, telle qu'elle se donne à un regard vivant¹²⁰⁴.

Ce passage nous intéresse particulièrement pour ce qui est de l'histoire du « texte Giacometti »¹²⁰⁵. Il en marque un moment charnière, puisque s'y édifie le mythe qui occultera longtemps la réalité des rapports avec Breton, réduite à cette formule sans cesse reprise : « une tête, tout le monde sait ce que c'est ! » Nous mesurons ici la part que tient Sartre et son rejet avec le surréalisme des arts de l'imaginaire dans cet anathème. Sartre et Beauvoir ne chercheront jamais à approfondir le lien entre la partie de l'œuvre qu'ils ont vue émerger et celle qui la précède. Ce passage de *la Force de l'âge* a donc beaucoup contribué à creuser un gouffre entre les « deux époques » et à simplifier ces questions de l'« objet » et du « réel » dont nous avons tenté de déployer la complexité pour la période surréaliste. Mais surtout Beauvoir se replonge dans un moment de transition : à cette époque Giacometti n'avait d'existence textuelle que par Breton, alors que c'est Sartre qui marquera de manière décisive celle à laquelle il renaitra après-guerre. Beauvoir précipite ce passage d'une période à l'autre et l'occultation de la plus ancienne dans cette première – dans le temps de la narration – bibliographie giacomettienne nettement orientée. Or, en 1960, la « mémoire »¹²⁰⁶ de Simone de Beauvoir est encombrée des textes de Sartre autant que des paroles ultérieures de Giacometti et elle ne parvient pas à laisser ses souvenirs indemnes d'un savoir qui leur est postérieur. Elle place ainsi à la fin de ce passage quelques remarques sur la hantise du vide chez Giacometti : « Pendant toute une époque, quand il marchait dans les rues, il lui fallait toucher de la main la solidité d'un mur pour résister au gouffre qui s'ouvrait à côté de lui. À un autre moment, il lui semblait que rien n'avait de poids : sur les avenues, sur les places, les passants flottaient »¹²⁰⁷. Pourtant, lorsqu'il rapporte de telles sensations à Pierre Schneider, Giacometti ne les situe qu'en 1945, lors de la « scission » que produisit dans sa vision de la réalité une séance de cinéma¹²⁰⁸.

De même, et c'est ce vers quoi tend tout ce développement, dans le passage que nous venons de citer sur l'unité du visage, elle tente un portrait de Giacometti en chercheur d'absolu balzacien qui ne prend sens que dans une perspective génétique par rapport au texte de Sartre. Il en éclaire les développements futurs, ou passés, selon la perspective choisie. Et cet éclairage revient à préciser la pertinence de l'intertexte balzacien.

¹²⁰⁴ *Idem.*

¹²⁰⁵ Expression d'André Lamarre, *ibid.*

¹²⁰⁶ Simone de Beauvoir, *ibid.*, n. 1, p. 502.

¹²⁰⁷ *Idem.*

¹²⁰⁸ Voir Alberto Giacometti, « Entretien avec Pierre Schneider », *op. cit.*, p. 265.

2) Balthazar Claës : Balzac, Sartre et Giacometti

Est-ce dès 1940, comme nous l'avons suggéré, ou bien en 1946, lorsque Giacometti dessine à peu d'intervalle le portrait de Sartre et celui de Balzac¹²⁰⁹, que débutent les échanges entre Sartre et lui au sujet de l'auteur du *Chef d'œuvre inconnu* ? Toujours est-il que la référence s'impose à Sartre qui n'éprouve jamais le besoin de l'explicitier. Le personnage qui dans son nom tient inscrit celui de son auteur, Balthazar Claës, est un honnête bourgeois de Douai, dont la famille a amassé sur six générations une richesse qu'il partage avec sa femme, laide mais aimante, et ses quatre enfants, entourés des tulipes de leur maison typiquement flamande où s'écoule un bonheur sans nuage. Le loup entre pourtant dans la tuliperie sous l'apparence d'un polonais, ancien mathématicien devenu soldat qui vient réveiller les vieux rêves d'une chimie que le maître de maison étudia avec Lavoisier. M. Adam de Wierzchownia explique à Balthazar Claës quelles expériences l'ont conduit à penser « que toutes les productions de la nature devaient avoir un même principe »¹²¹⁰. À mesure que progressent ses explications le Polonais en vient à inoculer à Claës son rêve d'une « chimie unitaire »¹²¹¹. Il cherche en effet à arracher la chimie à ce vertige de la division et de la décomposition qui la ronge pour la rendre à l'indécomposable d'une substance unique :

De cette irrécusable expérience¹²¹², s'écria-t-il, j'ai déduit l'existence de l'Absolu ! Une substance commune à toutes les créations, modifiée par une force unique, telle est la position nette et claire du problème offert par l'Absolu, et qui m'a semblé cherchable. Là, vous rencontrerez le mystérieux Ternaire, devant lequel s'est, de tout temps, agenouillée l'Humanité : la matière première, le moyen, le résultat. Vous trouverez le terrible nombre Trois en toute chose humaine, il domine les religions, les sciences et les lois. [...] Voici le but que mes expériences personnelles m'ont fait entrevoir. La MATIÈRE UNE doit être un principe commun aux trois gaz et au carbone. Le MOYEN doit être le principe commun à l'électricité négative et à l'électricité positive. Marchez à la découverte de ces deux vérités, vous aurez la raison suprême de tous les effets de la nature¹²¹³.

Le livre de Balzac est donc celui d'une grande intuition. Il était furieux de l'article de Sainte-Beuve qui ravalait son héros « au rang des vulgaires alchimistes »¹²¹⁴, alors que c'est l'aventure de la chimie moderne qu'il avait voulu incarner dans ce livre nourri de longues discussions avec Arago, et dont il avait tenu à remanier dix ou douze fois les épreuves pour qu'il puisse être « vrai scientifiquement »¹²¹⁵. Mais de cette aventure Balzac avait une

¹²⁰⁹ Voir Yves Bonnefoy, *ibid.*, ill. 279 et 281, pp. 306 et 308 pour les reproductions.

¹²¹⁰ Honoré de Balzac, *La Recherche de l'absolu*, *op. cit.*, p. 123.

¹²¹¹ *Idem.*

¹²¹² *Le Polonais vient d'exposer une expérience à partir de graines de cresson copiée par Balzac dans le Traité de chimie de Berzélius, Paris, Firmin-Didot frères, 1829-1833, t. II, pp. 268-269.*

¹²¹³ Honoré de Balzac, *La Recherche de l'absolu*, *op. cit.*, pp. 124-125.

¹²¹⁴ Nadine Satiat, introduction à *La Recherche de l'absolu*, *op. cit.*, p. 18. L'article de Sainte-Beuve avait paru le 15 novembre 1834 dans *La Revue des Deux-Mondes*. Balzac ne lui pardonna jamais cet article.

¹²¹⁵ Honoré de Balzac, lettre à Madame Hanska du 18 octobre 1834.

« conception *héroïque* »¹²¹⁶, celle de Bernard Palissy. Il était instinctivement continuiste et ne voulait pas s'en tenir à une vision simpliste mais penser la continuité entre l'alchimie et la chimie. Or la chimie moderne posait le problème de l'unité et de la division de la matière, telle qu'il avait été clairement formulé par Lavoisier : « La chimie, en soumettant à des expériences les différents corps de la nature a pour objet de la décomposer [...]. Elle marche vers son but et vers sa perfection en divisant, subdivisant et resubdivisant encore, et nous ignorons quel sera le terme de ses succès »¹²¹⁷. Ce terme, Balzac a voulu l'imaginer, mais l'intuition sur laquelle il construit ce livre n'était pas celle de son seul esprit : « l'explosion démographique » des corps simples aussi bien que les doutes sur leur simplicité, tout contribuait alors à « relancer la quête d'un élément originaire, par-delà la multiplicité des corps simples »¹²¹⁸. La Mettrie ne concluait-il pas *L'Homme-machine* en affirmant qu'il n'y avait « dans tout l'univers qu'une seule substance diversement modifiée »¹²¹⁹ ? Dans ce livre Balzac se livre donc au vertige de son « ardeur de synthèse »¹²²⁰ où la rêverie scientifique sur les causes premières et l'intuition de la substance unique rejoignent les fondements de ce que lui-même nommait poésie, et qui repose pour lui sur une pensée de l'un, la substance, dans le passage cité précédemment, étant pressentie commune « à toutes les créations ».

Or, l'origine du titre choisi par Jean-Paul Sartre est bien à chercher dans ces années 1939-41, entre leur rencontre et le départ de Giacometti pour la Suisse, où Simone de Beauvoir et lui-même furent les témoins de ce long combat de sculpteur contre le vertige de la divisibilité de la matière qui nous est décrit dans le passage cité de *La Force de l'âge*. Ils ont vu la sculpture s'abîmer dans l'infiniment petit, la « plus volumineuse » ayant à peine « la taille d'un petit pois »¹²²¹. Ils ont vu Giacometti « résorber la matière jusqu'aux extrêmes limites du possible », comme Balthazar Claës entreprenant de « décomposer l'azote »¹²²² pour en extraire la « substance commune à toutes les créations » : « l'Absolu ! »¹²²³. Comme Balthazar Claës à la recherche de la « chimie unitaire », Giacometti leur a semblé chercher la « sculpture unitaire », et même plus généralement un « art unitaire ». Cet art doit se débattre avec la mort, car le vertige de la division est celui de la mort dans les figures, et Giacometti cherche le visage tel qu'il se donne au « regard vivant »¹²²⁴. Le texte de Simone de Beauvoir ménage alors une prolepse, tout entière tendue vers l'œuvre que Sartre aura sous les yeux lorsqu'il écrira *La Recherche de l'absolu* : « Peut-être trouverait-il un jour un autre moyen [d'] arracher [l'unité de la figure humaine] à la vertigineuse dispersion de l'espace : pour l'instant il n'avait su inventer que celui-là »¹²²⁵. Ce moyen est l'élongation

¹²¹⁶ Nadine Satiat, *ibid.*, p. 25.

¹²¹⁷ Lavoisier, *Traité élémentaire*. Cité par Nadine Satiat, *ibid.*, p. 28.

¹²¹⁸ Bernadette Bensande-Vincent et Isabelle Stengers, *Histoire de la chimie*, Paris, éditions La Découverte, collection « Histoire des sciences », 1993. Cité par Nadine Satiat, *ibid.*, p. 28.

¹²¹⁹ La Mettrie, *L'Homme-machine*, édition présentée et établie par Paul-Laurent Assoun, Paris, Denoël/Gonthier, 1981, p. 151.

¹²²⁰ Expression de Bernard Guyon, *La Pensée politique et sociale de Balzac*, Armand Collin, 1967. Cité par Nadine Satiat, *ibid.*, p. 29.

¹²²¹ Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, *op. cit.*, p. 501.

¹²²² Honoré de Balzac, *La Recherche de l'absolu*, *op. cit.*, p. 95.

¹²²³ *Ibid.*, p. 124.

¹²²⁴ Simone de Beauvoir, *ibid.*, p. 501.

¹²²⁵ *Idem.*

des sculptures qui à partir de 1945 permet de sortir du minuscule tout en conservant l'unité de la figure¹²²⁶.

C'est donc vers Sartre à partir des réflexions duquel Beauvoir écrit qu'il nous faut revenir pour trouver la formulation première de ce problème de la divisibilité de la matière qui l'a conduit au rapprochement entre les recherches de Giacometti et celles du personnage de Balzac. L'ensemble de l'essai, remarque André Lamarre, se présente lui-même comme un « petit roman de la recherche d'art »¹²²⁷ : présentation (« il n'est pas besoin... »)¹²²⁸ ; mise en situation (« Voilà donc... »¹²²⁹ ; « À présent... »¹²³⁰ ; « Entre la matière... »¹²³¹) ; expériences (« Une fois... » ; « Une autre fois... »)¹²³² ; constatation : la sculpture est impossible¹²³³ ; découverte (« C'est alors qu'il fit sa découverte »¹²³⁴ ; « il a trouvé l'absolu »¹²³⁵) ; rebondissements (« Pourtant... »¹²³⁶) ; envolée finale (« il sait qu'il a gagné »)¹²³⁷.

Revenons au point de départ : « depuis trois mille ans », constate Sartre, « on ne sculpte que des cadavres » :

Parfois on les nomme gisants et on les couche sur des tombes ; d'autres fois on les assied sur des chaises curules, on les juche sur des chevaux. Mais un mort sur un cheval mort, cela ne fait pas la moitié d'un vivant. Il ment, ce peuple des musées, ce peuple rigide, aux yeux blancs¹²³⁸.

Et s'il ment, c'est que la divisibilité le ronge : « ces formes figées ont peine à contenir en elles un éparpillement infini ; c'est l'imagination du spectateur, mystifié par une grossière ressemblance, qui prête le mouvement, la chaleur, la vie, à l'éternel affaissement de la matière »¹²³⁹. Le problème sur lequel repose le choix de son titre, Sartre l'a formulé dès les premières lignes : inscrire « l'unité dans la multiplicité infinie »¹²⁴⁰. Cela revient à résoudre le problème formulé il y a longtemps par la philosophie grecque dans l'exemple classique d'Achille et de la tortue. Giacometti va prouver en sculptant que la sculpture est possible et peut échapper à la divisibilité de la matière comme Diogène prouvait le mouvement en

1226 Voir chapitre X.

1227 Voir André Lamarre, *ibid.*, pp. 228-229.

1228 Jean-Paul Sartre, « La Recherche de l'absolu », *op. cit.*, p. 289.

1229 *Idem.*

1230 *Ibid.*, p. 290.

1231 *Idem.*

1232 *Ibid.*, p. 291.

1233 *Ibid.*, p. 295.

1234 *Idem.*

1235 *Ibid.*, p. 299.

1236 *Ibid.*, p. 303.

1237 *Ibid.*, p. 305.

1238 *ibid.*, p. 292.

1239 *Idem.*

1240 *Ibid.*, p. 290.

marchant¹²⁴¹. Sartre en vient alors à nous décrire les affres de Giacometti-Claës et les longues soirées d'expériences infructueuses dans l'atelier-laboratoire :

Mais l'espace, fût-il nu, est encore surabondance. Giacometti a horreur de l'infini. Non point de l'infini pascalien, de l'infiniment grand : il est un autre infini, plus sournois, plus secret, qui court sous les doigts : l'infini de la divisibilité : dans l'espace, dit Giacometti, il y a trop. Ce trop, c'est la pure et simple coexistence de parties juxtaposées. La plupart des sculpteurs s'y sont laissé prendre ; ils ont confondu la proliféricité de l'étendue avec la générosité, ils ont mis du trop dans leurs œuvres, ils se sont complu à la grasse courbe d'un flanc de marbre, ils ont étalé, empâté, distendu le geste de l'homme. Giacometti sait qu'il n'y a rien de trop dans l'homme vivant, parce que tout y est fonction ; il sait que l'espace est un cancer de l'être, qui ronge tout ; sculpter, pour lui, c'est dégraisser l'espace, c'est le comprimer pour lui faire égoutter son extériorité. Cette tentative peut sembler désespérée ; et Giacometti, je crois, à deux ou trois reprises, a côtoyé le désespoir. Si, pour sculpter, il faut tailler et recoudre dans ce milieu incompressible, alors c'est que la sculpture est impossible. « Et pourtant, disait-il, si je commence ma statue, comme ils font, par le bout du nez, ce ne sera pas trop d'une infinité de temps pour que j'arrive à la narine ». C'est alors qu'il fit sa découverte¹²⁴².

Le mouvement de ce texte est assez typique de la manière sartrienne dans son aller-retour vers la parole du sculpteur. Il part de l'expérience du sculpteur telle qu'elle lui est confiée en termes très concrets – « trop » – pour la reformuler en termes philosophiques – « pure et simple coexistence de parties juxtaposées » – et la faire servir dans le cadre d'une pensée existentialiste : dans l'homme, tout est « fonction ». La boucle peut alors se refermer dans un retour à la parole de l'artiste. C'est qu'il ne faut pas chercher ailleurs que dans cette parole la formulation première de cette contradiction entre le tout et la partie et du problème de la divisibilité infinie de la matière qui nourrissent le texte de Sartre comme celui de Beauvoir. On peut lire dans la « Lettre à Pierre Matisse » qui accompagne le texte de Sartre dans le catalogue de l'exposition de New-York ce passage déjà cité :

Impossible de saisir l'ensemble d'une figure [...] si [...] on commençait par analyser un détail le bout du nez, par exemple, on était perdu. On aurait pu y passer la vie sans arriver à un résultat. La forme se défait, ce n'est plus que comme des grains qui bougent sur un vide noir et profond, la distance entre une aile du nez et l'autre est comme le Sahara, pas de limite, rien à fixer, tout échappe¹²⁴³.

Déjà en 1939, visitant l'atelier de Giacometti alors en proie à sa « micromanie », François Stahly pouvait l'entendre se justifier :

J'essaie de donner à la tête sa juste dimension, la dimension véritable, telle quelle se présente à nous quand nous voulons saisir d'un coup d'œil l'apparence globale d'une tête » La totalité d'une chose ne peut être appréhendée par notre regard qu'à une échelle réduite. Sitôt que l'on se rapproche des choses, il se

¹²⁴¹ *Ibid.*, p. 292.

¹²⁴² *Ibid.*, p. 295.

¹²⁴³ Alberto Giacometti, « Lettre à Pierre Matisse », *op. cit.*, p. 39.

produit dans la perspective des exagérations et des gonflements qui détruisent l'impression d'ensemble. Or, en sculpture, tout est précisément là : l'impression d'ensemble¹²⁴⁴.

Giacometti a donc transposé en sculpture la quête unitaire, prométhéenne du chimiste balzacien. Mais il ne tient pas de lui que sur ce plan unique des fins : le rapport même de l'artiste à sa passion, le sacrifice de tout l'accessoire à une idée fixe peuvent également justifier un rapprochement avec le bourgeois flamand qui causa sa propre perte et la ruine de sa famille. Se souvenant du début de la guerre, Beauvoir peut noter : « Le succès, la gloire, l'argent, Giacometti s'en foutait : il voulait réussir son coup »¹²⁴⁵. Il offre alors l'image du vertige destructeur des passions dévorantes. Par de nombreuses anecdotes, la mémorialiste s'emploie à nourrir la légende du sculpteur : « Il avait une drôle de manière de travailler, ajoutait [Lise] ; tout ce qu'il faisait dans la journée, il le cassait au cours de la nuit, ou inversement. Un jour, il avait entassé dans une charrette à bras les sculptures qui remplissaient son atelier, et il avait été les balancer dans la Seine »¹²⁴⁶. De même que Claës se soucie peu de tirer parti des réactions chimiques dont il croise en chemin la formule, comme la cristallisation du carbone ou la réduction des métaux, Giacometti n'a que faire des étapes intermédiaires qui jalonnent sa quête, dédaigne ses ébauches et les expositions :

C'est tout ou rien : si le problème est résolu, le nombre des statues importe peu. « Que je sache seulement en faire une, dit Giacometti, et j'en pourrai faire mille... » Tant qu'il ne l'est pas, il n'y a pas de statues du tout, mais seulement des ébauches qui n'intéressent Giacometti qu'autant qu'elles le rapprochent de son but. Il brise tout et recommence encore. De temps en temps, ses amis parviennent à sauver du massacre une tête, une jeune femme, un adolescent. Il laisse faire et se remet à la tâche. En quinze ans, il n'a pas fait une seule exposition. Pour celle-ci, il s'est laissé séduire parce qu'il faut bien vivre, mais il en reste troublé, il écrit pour s'excuser : « C'est surtout parce que j'étais poussé par la terreur de la misère que ces sculptures existent à ce point-là (qu'elles sont en bronze et photographiées), mais je n'en suis pas tout à fait sûr ; elles étaient tout de même un peu ce que je voulais, à peine ». Ce qui le gêne, c'est que ces esquisses mouvantes, toujours à mi-chemin entre le néant et l'être, toujours modifiées, améliorées, détruites et recommencées, se sont mises à exister seules et pour de bon, ont entrepris loin de lui une carrière sociale. Il va les oublier¹²⁴⁷.

Sartre peut alors conclure que « l'unité merveilleuse de cette vie, c'est son intransigeance dans la recherche de l'absolu »¹²⁴⁸.

Pourtant à la différence de Balzac, Sartre – il est d'ailleurs de ce point de vue une exception dans les textes d'après-guerre sur Giacometti – nous présente un Claës qui, même s'il refuse encore de l'admettre, a réussi. Il a déjà fait « sa découverte »¹²⁴⁹, pouvons-

¹²⁴⁴ François Stahly, « Der Bildhauer Alberto Giacometti », *Werk, Winterthur*, XXXVII, n° 6, juin 1950, pp. 181-185.

¹²⁴⁵ Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, *op. cit.*, p. 501.

¹²⁴⁶ *Ibid.*, p. 500.

¹²⁴⁷ Jean-Paul Sartre, *ibid.*, p. 293.

¹²⁴⁸ *Idem.*

¹²⁴⁹ *Ibid.*, p. 292.

nous lire à la fin du passage cité précédemment. Claës aussi a eu son « eurêka », mais sur son lit de mort, et sans qu'il puisse être transmis à son entourage ou aux lecteurs du roman :

Tout à coup le moribond se dressa sur ses deux poings, jeta sur ses enfants effrayés un regard qui les atteignit tous comme un éclair, les cheveux qui lui garnissaient la nuque remuèrent, ses rides tressaillirent, son visage s'anima d'un esprit de feu, un souffle passa sur cette face et la rendit sublime, il leva une main crispée par la rage, et cria d'une voix éclatante le fameux mot d'Archimède : EURÊKA ! (j'ai trouvé). Il retomba sur son lit en rendant le son lourd d'un corps inerte, il mourut en poussant un gémissement affreux, et ses yeux convulsés exprimèrent jusqu'au moment où le médecin les ferma le regret de n'avoir pu léguer à la Science le mot d'une énigme dont le voile s'était tardivement déchiré sous les doigts décharnés de la Mort¹²⁵⁰.

À la différence du mourant, le Giacometti de Sartre a « gagné »¹²⁵¹. L'exposition de 1948 le prouve aux yeux du philosophe. Mais s'il « a trouvé l'absolu »¹²⁵², c'est simplement que dans l'opération cet absolu a changé de contenu. Il ne s'agit plus de la cause première et unique de toutes les choses vivantes, mais d'un absolu artistique tel que le recherchait Frenhofer : produire par l'art l'illusion de la vie. Cet absolu subit de plus l'attraction d'une perspective philosophique nouvelle. Sartre reprend ainsi les mots du titre de Balzac, mais il en déplace le sens en croisant deux références : *La Recherche de l'absolu* et *Le Chef d'œuvre inconnu*. Il accorde alors ces références avec une pensée qui vient de produire son ontologie dans *L'Être et le néant*. Il tente ensuite d'en déduire une esthétique qui se nourrit largement des débats incessants avec Giacometti dont cette époque lui offre l'occasion. L'article sur Giacometti constitue une ébauche de cette esthétique. C'est à la sculpture que Sartre consacre ses premiers écrits sur l'art, avec dès 1946 un article consacré aux « mobiles de Calder »¹²⁵³, recueilli dans *Situations* après celui de Giacometti qui lui est postérieur. Dans ses *Entretiens* Sartre confiera sa dette à l'égard de Giacometti : « il m'expliquait la sculpture en m'expliquant sa sculpture ». « Vous étiez en quelque sorte inspiré par lui », conclut Simone de Beauvoir¹²⁵⁴.

3) L'absolu trouvé par la voie de l'apparence située

Dans *L'Être et le néant*, Sartre est parvenu à assumer par une seule philosophie le déchirement interne à la philosophie kantienne entre le champ phénoménal et l'être nouménal inaccessible à la connaissance. Par son ontologie phénoménologique, Sartre s'est donné un « double être transphénoménal »¹²⁵⁵ : celui de l'en-soi et celui de la conscience de soi. L'en-soi ne se laisse saisir que par le phénomène. La conscience de soi, quant à elle, se rapporte au sens de l'apparaître, mais non à son être, donc « le révèle mais ne le fait pas être » : « le pour-soi et l'en-soi constituent deux êtres autonomes *mais en relation intérieure* du chef de la spontanéité de la conscience. La question de l'origine de

¹²⁵⁰ Honoré de Balzac, *La Recherche de l'absolu*, op. cit., p. 258.

¹²⁵¹ Jean-Paul Sartre, *ibid.*, p. 305.

¹²⁵² *ibid.*, p. 305.

¹²⁵³ Jean-Paul Sartre, « Les Mobiles de Calder », *Situations III*, op. cit., pp. 307-311.

¹²⁵⁴ Simone de Beauvoir, « Entretiens avec Jean-Paul Sartre, août-septembre 1974 », *La cérémonie des adieux* suivi de *Entretiens avec Jean-Paul Sartre*, Paris, Gallimard, 1981, p. 290.

¹²⁵⁵ Pierre Verstraeten, « L'Être et le néant », *Dictionnaire Sartre*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2004, p. 169.

ces deux êtres, de leur relation hors la relation qu'ils nouent dans le champ de l'immanence, est renvoyée au domaine métaphysique »¹²⁵⁶. Nous pouvons alors mieux approcher le sens d'« absolu » dans le texte. En effet Sartre, qui a élargi la notion d'expérience sous l'influence de Husserl, peut désigner le phénomène sous cet autre nom de « relatif-absolu » : il est *relatif* à qui il apparaît, mais *absolu* « en ce que toute appréhension phénoménale est le *tout* du phénomène : formes et intuitions »¹²⁵⁷. Le phénomène n'est plus un masque derrière lequel l'être serait dissimulé, il impose son être en tant que masque ou apparence, et son appel d'être sera « partout en lui et nulle part, il n'y a pas d'être qui ne soit d'une manière d'être et qu'on ne saisisse à travers la manière d'être qui le manifeste et le voile en même temps »¹²⁵⁸. Il peut alors se tourner vers Giacometti qui a choisi de sculpter l'*apparence située* et non plus l'*être* et, s'abîmant tout entier dans le relatif, dans la forme extérieure des êtres, a trouvé le chemin de l'absolu : « Avant lui on croyait sculpter de l'*être* et cet absolu s'effondrait en une infinité d'apparences. Il a choisi de sculpter l'apparence *située* et il s'est révélé que par elle on atteignait à l'absolu »¹²⁵⁹. « [V]ous parliez beaucoup avec Giacometti, dira plus tard Simone de Beauvoir à Sartre, et il y avait dans sa manière de comprendre la sculpture, quelque chose qui allait avec vos propres théories sur la perception et l'imaginaire ». « Oui », répondra Sartre, « on se comprenait »¹²⁶⁰.

Il faut donc prêter l'oreille à la manière particulière dont Sartre fait résonner le titre balzacien : loin de désigner une rencontre directe avec l'« être absolu cause de soi » dont *L'Être et le néant* et les *Cahiers pour une morale* ont montré le caractère contradictoire, Sartre reconnaît en Giacometti le sculpteur qui aura cherché l'absolu dans le seul lieu où l'ontologie phénoménologique sartrienne lui avait réservé une place. Le don que fait Sartre à Giacometti de ce titre n'est alors pas mince, puisque c'est en ces termes que lui-même avait envisagé dans les *Carnets de la drôle de guerre* l'ensemble du projet philosophico-littéraire qu'il avait mené jusque-là¹²⁶¹. Pour être plus exact, il s'agit moins dans la genèse du projet sartrien de rechercher l'absolu en tant que tel, que de parvenir à articuler ces deux absolus que sont la conscience et la chose : « l'appropriation de cet absolu, la chose, par cet autre absolu, moi-même »¹²⁶². Il perçoit alors dans l'ensemble de sa démarche le même déplacement dont sera le lieu son article sur Giacometti : « Cette quête de l'absolu [...] pouvait me conduire à l'existential »¹²⁶³. Ces carnets datent de novembre-décembre 1939, Sartre est alors soldat en Alsace. À son retour à Paris, il put reprendre ses discussions avec Giacometti avant que celui-ci ne parte à son tour. C'est alors qu'il fut, rapporte Simone de Beauvoir, « particulièrement touché » par les recherches de Giacometti en quête d'unité face à l'inexorable dispersion de la matière. Il pouvait y reconnaître son propre effort depuis sa jeunesse pour « comprendre le réel dans sa vérité synthétique »¹²⁶⁴. Elle-même prend acte

¹²⁵⁶ *Idem.*

¹²⁵⁷ *Ibid.*, p. 168.

¹²⁵⁸ Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943, rééd. « Tel », p. 30.

¹²⁵⁹ « La Recherche de l'absolu », *op. cit.*, p. 301.

¹²⁶⁰ Simone de Beauvoir, « Entretiens avec Jean-Paul Sartre, août-septembre 1974 », *op. cit.*, p. 290.

¹²⁶¹ Voir Grégory Cormann, « Absolu », *Dictionnaire Sartre, op. cit.*, p. 15.

¹²⁶² Jean-Paul Sartre, *Carnets de la drôle de guerre*, texte établi et annoté par Arlette Elkaïm-Sartre, Paris, Gallimard, 1995, p. 283.

¹²⁶³ *Idem.*

¹²⁶⁴ Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge, op. cit.*, p. 501.

d'une « affinité [...] profonde » entre les deux hommes, et qui tient à leur capacité commune à se livrer entièrement à leur quête d'absolu, à leur absorption totale par une « idée fixe », selon le mot de Cézanne déjà cité : « ils avaient tout misé, l'un sur la littérature, l'autre sur l'art ; impossible de décider lequel était le plus maniaque »¹²⁶⁵.

La quête de l'absolu à laquelle Giacometti dans son article lui apparaît livré peut donc devenir pour Sartre un miroir de la sienne propre. Cette quête de l'absolu engage pour lui, bien avant *L'Être et le néant*, une tentative de conciliation « entre sa théorie de la *contingence* et la thèse de l'*autonomie* de la conscience »¹²⁶⁶ qui se trouve exprimée dans ces deux passages des *Carnets* : « Bref, je cherchais l'absolu, je voulais être l'absolu et c'est ce que j'appelais la morale »¹²⁶⁷ ; « cette morale, c'était pour moi la transformation totale de mon existence et un absolu. Mais finalement, je recherchais plutôt l'absolu dans les choses qu'en moi-même, j'étais réaliste par morale »¹²⁶⁸. C'est dans *La Transcendance de l'Ego* puis dans *L'Être et le néant* que Sartre va s'employer à dégager l'absolu de la conscience. La distinction fondatrice établie dans *L'Être et le néant* entre *conscience de soi* et *connaissance de soi* permet à Sartre d'affirmer le « caractère absolu de la conscience de soi, débarrassée de toute subordination à la réflexion »¹²⁶⁹. C'est parce qu'elle s'éprouve dans « la plus concrète des expériences »¹²⁷⁰ que la conscience est un absolu, mais surtout parce qu'elle est conscience d'elle-même : il s'agit d'un « absolu d'existence, non de connaissance »¹²⁷¹. Mais Sartre, entre *La Transcendance de l'Ego* et *L'Être et le néant*, a renoncé à la thèse confortable d'une « conscience-refuge » que rien ne peut affecter, parce qu'elle est cause de soi. L'exigence d'*authenticité* passe alors par la « prise en charge de l'*historicité* fondamentale de la conscience »¹²⁷² : « Valeur métaphysique de celui qui assume sa vie ou authenticité. C'est le seul absolu ». *L'Être et le néant* peut alors dépasser la simultanéité de l'homme et du monde vers la *transphénoménalité* de l'être en soi que nous avons évoquée : le *phénomène d'être* est certes un absolu – il se dévoile *comme il est* – mais il ne peut être qu'un « relatif-absolu »¹²⁷³, parce qu'il ne peut être que *pour* une conscience. L'être-en-soi, condition de ce dévoilement, échappe lui à cette relativité : « Le *phénomène* d'en-soi est un abstrait sans la conscience mais non son *être* »¹²⁷⁴. *L'Être et le néant* oblige donc à penser une « subjectivité absolue [qui] renvoie d'abord à la chose », c'est-à-dire le « retard de la conscience sur l'être »¹²⁷⁵.

L'œuvre de Giacometti se présente donc à Sartre comme un extraordinaire révélateur de cette question par son strict refus d'excéder les limites de la connaissance au profit d'une improbable objectivité : « le point de vue de Giacometti rejoignait celui de la

¹²⁶⁵ *Idem.*

¹²⁶⁶ Grégory Cormann, *ibid.*, p. 16.

¹²⁶⁷ Jean-Paul Sartre, *Carnets de la drôle de guerre, op. cit.*, p. 282.

¹²⁶⁸ *Ibid.*, p. 286.

¹²⁶⁹ Grégory Cormann, *idem.*

¹²⁷⁰ Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique, op. cit.*, p. 23.

¹²⁷¹ *Ibid.*, p. 22.

¹²⁷² Voir Grégory Cormann, *idem.*

¹²⁷³ Jean-Paul Sartre, *ibid.*, p. 12.

¹²⁷⁴ *Ibid.*, p. 670.

¹²⁷⁵ *Ibid.*, p. 666. Voir Grégory Cormann, *idem.*

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 objectivité »¹²⁷⁶. S'il y a donc un lien entre le titre de l'article tel que Sartre l'entend et Balzac, outre la question de l'unité à laquelle il fait subir un déplacement, il est à chercher plutôt du côté du *Chef d'œuvre inconnu*. En effet dans ce roman, nous l'avons vu, l'exigence de l'incarnat comme ambition picturale portée à son comble rejoint le *doute*. C'est au nettoyage critique du regard qui découle d'un tel doute que nous en viendrons dans le prochain chapitre. Mais il nous faut d'abord envisager le troisième temps de la recherche de l'absolu telle qu'elle apparaît dans nos textes.

III) La recherche de l'absolu après Sartre

Peut-être vais-je m'avancer imprudemment, mais il me semble que la mutation qui s'est opérée en lui et dans son œuvre à partir de L'Objet invisible de 1934 n'est pas sans analogie avec la crise qui provoqua le départ de Rimbaud, fuyant vers l'Arabie afin de « faire de l'or ». Patrick Waldberg¹²⁷⁷

1) Le Projet de Giacometti de Sartre à Bonnefoy

Sartre a donc ouvert dans son analyse de l'œuvre de Giacometti la voie de l'ontologie. Il a été le premier à prêter attention dans son regard posé sur ces sculptures à la façon dont l'apparaître y vient trouver l'apparence. Il est alors le premier à désigner pour source de l'unité de ces sculptures la recherche de l'expression d'une *présence*, qui justifie la nécessité de leur élongation. Ce mot de « présence » est un leitmotiv des textes qui abordent l'œuvre de Giacometti et particulièrement chez les poètes, aussi aurons-nous à y revenir pour en préciser le sens, sujet à des variations. Nous nous en tiendrons pour l'instant à ce qui prolonge cette grande question de l'absolu. Revenons donc à la jonction entre les problèmes de l'indivisibilité et de la « présence » telle qu'elle s'opère dans le texte de Sartre :

Il faut comprendre, en effet, que ces personnages qui sont tout entiers et d'un coup ce qu'ils sont ne se laissent ni apprendre, ni observer. Dès que je les vois, je les sais, ils jaillissent dans mon champ de visuel comme une idée dans mon esprit, l'idée seule possède cette immédiate translucidité, l'idée seule est d'un coup tout ce qu'elle est. Ainsi Giacometti a résolu à sa façon le problème de l'unité du multiple : il a tout bonnement supprimé la multiplicité. C'est le plâtre et le bronze qui sont divisibles : mais cette femme qui marche a l'indivisibilité d'une idée, d'un sentiment ; elle n'a pas de partie parce qu'elle se livre toute à la fois. C'est pour donner une expression sensible à cette présence pure, à ce don de soi, à ce surgissement instantané que Giacometti recourt à l'élongation. Le mouvement originel de la création, ce mouvement sans durée, sans parties, si bien figuré par les longues jambes graciles, traverse ces corps à la Greco, et les dresse vers le ciel. En eux mieux qu'en un athlète de Praxitèle, je reconnais

¹²⁷⁶ Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, op. cit., p. 502.

¹²⁷⁷ Patrick Waldberg, « Alberto Giacometti, l'espace et l'angoisse », *Mains et merveilles*, Paris, Mercure de France 1961, p. 68.

***l'homme, commencement premier, source absolue de son geste. Giacometti a su donner à sa matière la seule unité vraiment humaine : l'unité de l'acte*¹²⁷⁸.**

L'apparaître de l'homme est donc « surgissement », « présence pure », c'est cette force de jaillissement qui confère aux sculptures de Giacometti cette unité que Claës cherchait sous l'infinie divisibilité de la matière. De même, dans « Les Peintures de Giacometti », les quatre figurines séparées de nous par une distance qui semble infranchissable deviennent « quatre longues filles d'une encombrantes *présence*, qui surgissent du sol et vont s'abattre sur lui toutes ensemble, comme le couvercle d'une boîte [...] »¹²⁷⁹.

L'analyse sartrienne traite donc déjà la question de l'unité dans sa réflexion sur Giacometti, mais si elle fait de cette unité la clef d'une compréhension de l'homme – par l'acte, l'homme se manifeste comme unité, il est « source *absolue* de son geste » – elle se distingue résolument de la quête de l'Un qui était celle de Claës. Or, il est une pensée qui, parmi les nombreux textes consacrés à Giacometti, va remettre au premier plan cette question de l'Un pour en faire le fil directeur de sa lecture de l'œuvre, autant que le pivot de sa propre poétique. Yves Bonnefoy est parmi nos auteurs celui qui a écrit le plus tardivement sur Giacometti, et son point de vue sur l'œuvre est uniquement rétrospectif, mais il a connu Alberto Giacometti. Après un premier texte en 1966 dans la revue *L'Éphémère*, il aura attendu plusieurs années avant de déployer sa réflexion dans toute son envergure, et devenir avec les années 1990 l'écrivain qui a le plus abondamment publié sur Giacometti. Le temps n'est pas venu d'aborder en détails le rapport d'Yves Bonnefoy à Alberto Giacometti, nous ne voulons évoquer ici qu'un certain visage de ses textes, qui est d'avoir donné ses derniers développements au lien tissé entre la « chimie unitaire » de Claës et ce qui apparaît pour lui comme l'art unitaire de Giacometti. Nous proposons donc un premier parcours des écrits d'Yves Bonnefoy avec pour hypothèse de lecture l'idée que, bien plus près de Balzac que Sartre, il a fait de Giacometti avec sa *Biographie d'une œuvre*, le protagoniste d'une *Recherche de l'absolu* qui n'a rien à envier aux grands romans des « études philosophiques » de la *Comédie humaine*. Cette hypothèse forcément réductrice – mais nous reviendrons ensuite en détails sur la pensée d'Yves Bonnefoy – devrait surtout nous permettre d'analyser la construction de ce texte qui nous apparaît comme son véritable « roman de la présence ». Il s'agit ici de déployer le fil narratif de ce récit biographique qui peut se lire comme une passionnante *Recherche de l'absolu*, et qui sûrement aurait mérité ce titre s'il n'avait déjà été pris par un autre.

Il y a d'ailleurs sens à rapprocher les textes dans cette perspective biographique Yves Bonnefoy de Sartre, étant donnée la proximité de ce livre avec les grandes études sartriennes dont elle partage les méthodes. Yves Bonnefoy a-t-il écrit avec Giacometti son *Saint Genet* ? Il nous propose un mélange particulier de critique d'art, de psychanalyse existentielle, de poétique comparée et d'ontologie, le tout unifié par l'hypothèse de départ d'un *projet* que tour à tour il nomme « le désir de Giacometti »¹²⁸⁰, « la nécessité de Giacometti »¹²⁸¹ ou tout simplement « le projet de Giacometti »¹²⁸². Celui-ci ne se distingue

¹²⁷⁸ Jean-Paul Sartre, « *La Recherche de l'absolu* », *op. cit.*, p. 301. Nous soulignons.

¹²⁷⁹ « Les Peintures de Giacometti », *Situations IV*, Paris, Gallimard, 1964, p. 347.

¹²⁸⁰ « Le désir de Giacometti », in catalogue *Alberto Giacometti : sculptures, peintures, dessins* de l'exposition du musée d'Art moderne de la ville de Paris (30 novembre 1991 au 15 mars 1992). Repris dans *Le Nuage rouge. Dessin, couleur et lumière*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999, pp. 453-473.

¹²⁸¹ *La Nécessité de Giacometti*, Paris, Assouline, 1998.

alors des grandes quêtes de projet sartriennes que par une *sympathie* plus grande à l'égard de son objet et par des divergences sur les principes à partir desquels ces analyses sont menées.

Ces divergences sont sensibles lorsque la figure de Sartre s'impose au biographe de l'œuvre dans sa présentation du paysage intellectuel parisien tel que Giacometti le retrouve à son retour de Genève. Le livre d'Yves Bonnefoy se construit dans une proximité rivale avec deux autres grandes pensées qui occupent largement l'espace giacomettien : celle de Georges Bataille et celle de Sartre¹²⁸³. Si la pensée de Bataille est longuement analysée et combattue, un véritable affrontement de Sartre est éludé, même si les différences sont nettement marquées. Le seul mode interrogatif vaut pour un désaveu :

Faut-il mentionner aussi Sartre ? Là commencent les différences, de sensibilité, d'intentions profondes, et Giacometti comprendra un jour, nous le verrons, quels malentendus avaient foisonné dans leurs longues conversations, mais Sartre n'avait pas été non plus sans l'encourager dès 1939 ou 40 à dégager de sa pratique artistique les quelques catégories – le tout, l'infini, la matière – dont il avait besoin afin, simplement, de survivre dans ses années de recherche vaine. Au retour à Paris, Giacometti va certainement feuilleter L'Être et le néant. Et l'esprit en éveil du philosophe « existentialiste » va valoir au sculpteur en 1948 et plus tard des préfaces qui vont le rendre célèbre¹²⁸⁴.

Voilà Sartre évacué bien vite, même si quelques concessions sont consenties à travers cette mise hors jeu. C'est donc dans le mouvement d'ensemble du livre qu'il faut chercher en creux une réponse à Sartre. Car ces « malentendus », quels sont-ils ? Simplement le fameux incident qui causa la brouille tardive entre Giacometti et Sartre ? De l'accident de 1938 qui devait laisser Giacometti pour quelques temps boiteux, nous avons vu la lecture que proposait Yves Bonnefoy¹²⁸⁵. Le récit qu'en fera Sartre dans *Les Mots* donnera lieu à un froid dans les relations entre les deux hommes.

2) Le malentendu entre Sartre et Giacometti au moment des *Mots*

Après avoir inséré, comme le remarque André Lamarre, sa vie dans son approche de l'œuvre du sculpteur, invoquant par exemple son expérience dans un camp de prisonnier dans l'article de 1954¹²⁸⁶, Sartre en vient par un processus inverse à faire entrer la vie de Giacometti dans sa propre autobiographie¹²⁸⁷. Cet épisode qui déjà avait symbolisé pour Simone de Beauvoir la curiosité insatiable de Giacometti, cette curiosité partagée sur laquelle reposait leur amitié, Sartre en insère une autre version entre deux paragraphes des *Mots* illustrant le refus du hasard qui avait été le sien à dix ans. De cette attitude Giacometti emblématise l'extrême inverse, et le sculpteur devient dans ces ultimes lignes de Sartre sur lui le prétexte d'un éloge de la contingence :

¹²⁸² « Le projet de Giacometti » (texte d'introduction à l'exposition Giacometti organisée à Barcelone en mars-mai 2000 par la fondation Caixa Catalunya et le Fondation Maeght), RR.

¹²⁸³ Le rapport à Breton ne se pose pas dans les mêmes termes.

¹²⁸⁴ Yves Bonnefoy, *BO*, p. 285.

¹²⁸⁵ Voir ci-avant.

¹²⁸⁶ Voir Jean-Paul Sartre, « Les Peintures de Giacometti », *op. cit.*, p. 347.

¹²⁸⁷ André Lamarre, *ibid.*, p. 247.

Il y a plus de vingt ans, un soir qu'il traversait la place d'Italie, Giacometti fut renversé par une auto. Blessé, la jambe tordue, dans l'évanouissement lucide où il était tombé, il ressentait une sorte de joie : « Enfin, quelque chose m'arrive » ! Je connais son radicalisme : il attendait le pire ; cette vie qu'il aimait au point de n'en souhaiter aucune autre, elle était bousculée, brisée peut-être par la stupide violence du hasard : « Donc, se disait-il, je n'étais pas fait pour sculpter, pas même pour vivre ; je n'étais fait pour rien ». Ce qui l'exaltait, c'était l'ordre menaçant des causes tout à coup démasqué et de fixer sur les lumières de la ville, sur les hommes, sur son propre corps plaqué dans la boue le regard pétrifiant d'un cataclysme : pour un sculpteur, le minéral n'est jamais loin. J'admire cette volonté de tout accueillir. Si l'on aime les surprises, il faut les aimer jusque-là, jusqu'à ces rares fulgurations qui révèlent aux amateurs que la terre n'est pas faite pour eux¹²⁸⁸.

Il s'avère que tout ceci s'était passé non pas place d'Italie comme le veut le miroir déformant de la littérature, mais place des Pyramides¹²⁸⁹, et que son sens, aux yeux de Giacometti, avait été tout différent. Simone de Beauvoir se fera l'écho de cette incompréhension finale dans les ultimes notes de ses mémoires sur Giacometti, trouvant assez d'arguments pour absoudre Sartre d'un décalage dont elle renvoie la responsabilité à Giacometti :

Nous ne l'avons pas beaucoup vu cette année-là [1964]. À mon grand étonnement, comme nous revenions d'U.R.S.S., Olga m'a dit qu'il en voulait à Sartre à cause d'un passage des Mots où il était question de lui. Dans un bar de Montparnasse, elle l'avait entendu dire à son ami Lotar : « Je suis content que Sartre ne revienne qu'en juillet : j'aurai eu le temps d'oublier ». Il était très sombre, a-t-elle ajouté [...]. Il s'est expliqué avec Sartre en octobre : « Je n'étais pas fâché, mais désorienté », a-t-il dit. Dans Les Mots, Sartre avait raconté, d'après une conversation avec Giacometti, que celui-ci, renversé par une auto place d'Italie, avait pensé en un éclair : « quelque chose m'arrive ». Et Sartre commentait : « J'admire cette volonté de tout accueillir. Si l'on aime les surprises, il faut les aimer jusque-là ». Or, l'épisode avait eu un sens très différent. Giacometti se préparait à partir pour Zürich et il regrettait de quitter une femme qu'il aimait ; sortant de chez elle, place des Pyramides, et renversé par une auto, dans l'ambulance qui l'emportait il s'était réjoui d'un accident qui le retenait à Paris. Si Sartre avait pu faire de cette histoire un récit si inexact, il cessait d'être lui-même. 'Mais c'est votre récit que j'ai repris », objecta Sartre. Si la réaction de Giacometti avait été aussi insignifiante qu'il le disait aujourd'hui, nous en aurions à peine pris note et, à vrai dire, on ne voit même pas pourquoi il nous l'aurait signalée. Le décalage entre les deux versions venait évidemment de lui mais nous n'avons pas réussi à nous l'expliquer. De toute façon, il nous a paru surprenant qu'il ait pris cette affaire tellement à cœur¹²⁹⁰.

C'est alors vers la grande préoccupation du Giacometti de cette époque qu'elle décrit « envahi par ses obsessions et ses souvenirs » que le Castor reporte l'origine

¹²⁸⁸ Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, Paris, Gallimard 1964, pp. 193-194.

¹²⁸⁹ Voir James Lord, *Giacometti*, op. cit., p. 453.

¹²⁹⁰ Simone de Beauvoir, *Tout compte fait*, op. cit., pp. 101-102.

d'un malentendu dont elle minimise l'importance. Mais elle admet que du fait de cet « égarement » des dernières années « nous l'avions déjà perdu »¹²⁹¹. Sartre aura donc délégué sa réponse à Simone de Beauvoir, quant à Giacometti, il laissera finalement tomber la sienne : « Pour Sartre laisser tomber la réponse, ça ne vaut pas la peine. Parler avec lui, mal écrit mal pensé »¹²⁹² ! Sartre admettra plus tard, après son Flaubert : « Giacometti était quelqu'un de beaucoup plus complexe que ce que j'en ai dit »¹²⁹³. Dans les *Entretiens*, il conclut brièvement en rapportant cet épisode à sa conception de l'amitié, admettant alors implicitement qu'avec Giacometti cette « chose » était alors « morte » :

S. de B. – Peut-être le plus proche, c'était Giacometti ; lui, il n'y a jamais eu de brouille. J.-P. S. – Il n'y a jamais eu de brouille, mais il y a eu des froideurs. S. de B. – À cause d'une histoire que vous aviez racontée dans *Les Mots*, et qui n'était pas exactement ce qu'il pensait être la vérité. J.-P. S. – Giacometti, ça a été bien jusqu'aux tout derniers temps : mais à cause de cette histoire, les derniers mois il était brouillé avec moi, à peu près. S. de B. – Beaucoup de vos amitiés ont fini en brouilles. [...] Pourquoi ç'a été comme ça ? J.-P. S. – Ça ne me fait rien de me brouiller. Une chose est morte, voilà tout¹²⁹⁴.

Giacometti a toujours été très susceptible sur les épisodes de sa vie qui avaient un sens important pour lui et ne pouvait voir sans exaspération un autre s'en emparer pour les instrumentaliser, et qui plus est produire un contresens. Sartre avait donc usurpé la parole de Giacometti qui aimait à varier les versions d'un même souvenir¹²⁹⁵. Il portait un coup d'arrêt à cet art de la fugue en figeant une fois pour toutes l'épisode et son sens, et l'on peut voir dans la réaction de Giacometti le refus de « la fixation écrite de sa narration mythologique flottante »¹²⁹⁶.

3) Sartre et Bonnefoy : de l'unité de l'acte au sens plotinien de l'Un

¹²⁹¹ *Ibid.*, p. 103.

¹²⁹² Alberto Giacometti, « Carnets et feuillets », *op. cit.*, p. 233.

¹²⁹³ « Penser l'art », entretien de Jean-Paul Sartre avec Michel Sicard, « Sartre et les arts », dirigé par Michel Sicard, *obliques*, n°18-19, 1981, p. 16.

¹²⁹⁴ Voir Simone de Beauvoir, « Entretiens avec Jean-Paul Sartre, août-septembre 1974 », *op. cit.*, pp. 351-352. Sartre revint à nouveau vers Giacometti pendant l'hiver 1980 où il posa pour le sculpteur Norbert Iborra. D'après Michel Sicard : « Cela débuta à l'occasion d'une médaille que voulait éditer la Monnaie de Paris [...]. Cela se termina par un Hommage à Giacometti auquel Sartre devait collaborer en écrivant des textes sur le damier d'un jeu d'échecs où se déplaçaient deux figures, un fou (l'artiste) et une proie (une femme-araignée dans sa toile) ». Sartre confia à Norbert Iborra : « Il ne faut pas que cela soit statique. C'est tout le problème de la sculpture – et de Giacometti aussi. Il avait fait une sculpture, un socle à plusieurs personnages qui marchaient en sens opposé les uns aux autres : c'était uniquement le mouvement là – la marche – qui venait de ce que l'un était déterminé par l'autre, parce que A allait vers B et B vers A... ; et tout n'était que dans le rapport des personnages entre eux en train de marcher. Il y a de ses peintures qui sont faites avec des arrière-volontés de sculpture. Je pense à six femmes au milieu d'une toile : il y a beaucoup des procédés de sculpteur dedans [sic]. Cette peinture était dans un autre espace – tout son système étant le même que celui du sculpteur ». Voir « Hommage à Giacometti », in « Sartre et les arts », *op. cit.*, p. 10.

¹²⁹⁵ Voir James Lord, *Giacometti*, *op. cit.*, p. 454.

¹²⁹⁶ André Lamarre, *ibid.*, p. 252.

Il n'en reste pas moins que Giacometti semble avoir été particulièrement heurté par ces paroles que Sartre lui attribue : « Je n'étais pas fait pour sculpter, pas même pour vivre », qui lui semblèrent si étrangères dans sa bouche¹²⁹⁷. Sur ce point sans doute le plus important Beauvoir omet de revenir. C'est ce qui conduit Yves Bonnefoy à voir pour sa part dans cet épisode l'indice d'un désaccord plus profond, comme il l'avance dans un passage qui est une manière de se réaffirmer face à Sartre, comme Jean Genet aimait à le faire mais dans une perspective très différente, comme « le poète », alors que celui-ci figure « le philosophe »¹²⁹⁸. Yves Bonnefoy vient en effet d'évoquer *Paris sans fin* où il reconnaît certains traits qui ont fait « à travers l'histoire la qualité, la grandeur, de quelques œuvres de l'art ou, disons plutôt, de la poésie »¹²⁹⁹. C'est alors qu'il insère cette allusion aux mots des deux hommes comme Sartre faisait intervenir Giacometti dans le cours de son autobiographie, *a contrario* :

[...] et je pense aussi bien, mais cette fois comme un contre-exemple, à la page de Sartre, dans *Les Mots*, qui raconte cet accident de la place des Pyramides, qui avait tant compté pour Giacometti, en présentant ce dernier comme quelqu'un qui « aime la vie » mais pour finir par n'y reconnaître qu'absurdité et non-sens, et conclure alors qu'il n'était « pas fait pour sculpter, pas même pour vivre ». Quand Alberto lut cela, en 1962, et vit ce que Sartre avait fait de ses paroles, il fut profondément étonné, il s'indigna, il rompit pour un temps avec lui qui parlait de façon si péremptoire d'intuitions et de sentiments dont il n'avait pas idée. Lui, l'auteur de *Paris sans fin*, il savait que le « sentiment de l'absurde » n'est de l'existence qu'une lecture superficielle, trop empiégée dans les mots pour même ressentir la vraie joie et le vrai tragique, et il savait aussi que s'il échouait dans ses entreprises d'artistes, comme il l'avait dit à Sartre, c'était parce que la merveille est au-delà de toutes les prises, mais sans pour autant que cela prive de sens l'effort qu'on fait pour l'atteindre. En finir donc avec ces malentendus, se dit-il. Plutôt rester avec ceux qui vous comprennent à demi-mot, fût-ce dans les conversations errantes et alourdies de fatigue dans les cafés avant l'aube¹³⁰⁰.

Cet épisode dépasse donc de loin pour Bonnefoy un simple problème d'intrusion dans la mémoire de l'autre et de détournement d'un souvenir ayant une forte valeur affective pour le pétrifier par l'écrit. Ce « malentendu » superficiel est à son sens l'indice d'un malentendu beaucoup plus profond, et qui porte sur le sens même de la *recherche de l'absolu*. Le nœud de ce désaccord, c'est alors à nouveau ce problème de l'unité que pointe Bonnefoy pour un ultime rebondissement de cette question. Il reconnaît en effet qu'en ces années d'immédiat après-guerre la philosophie a posé « avec raison la question fondamentale, celle de l'existence, de l'être-au-monde », mais qu'alors « l'existentialisme, ou ce qui passait pour tel, ou ce qu'on en disait dans les conversations d'atelier, mettait trop l'accent sur l'idée d'angoisse ». Que manquait-il alors à cette pensée ? Le « sens de l'Un qui naît de la

¹²⁹⁷ Voir James Lord, *ibid.*, p. 454. Bonnefoy (*ibid.*, n. 6, ch. X, p. 547) cite quant à lui les paroles de Giacometti à Jedlicka : « Je n'ai jamais dit que je n'étais pas fait pour la sculpture. Je n'ai fait que dire que la sculpture était une chose impossible et que c'est pour cette raison même justement que je fais de la sculpture. Et c'est bien différent, non ? Et pour quoi aurais-je dû en conclure que je n'étais pas fait pour la vie ? J'en suis sorti et j'ai vécu vingt ans depuis, et comment ! Et quel non-sens : je n'étais fait pour rien ! »

¹²⁹⁸ Voir Simone de Beauvoir, « Entretiens avec Jean-Paul Sartre, août-septembre 1974 », *op. cit.*, p. 350.

¹²⁹⁹ Yves Bonnefoy, *ibid.*, p. 492.

¹³⁰⁰ *ibid.*, p. 494.

poésie »¹³⁰¹. C'est sous le signe de cette quête de l'Un qu'Yves Bonnefoy va lire l'ensemble de l'œuvre, pour entraîner son lecteur à la suite de Giacometti de l'*obscurité* du premier chapitre – « La pierre noire » – vers la *lumière* du dernier chapitre – « L'expérience de la lumière »¹³⁰².

L'épigraphe place d'emblée le biographe sur le même plan que Porphyre, biographe de Plotin, nous indiquant combien cette figure de philosophe compte davantage à ses yeux que celle de Sartre pour comprendre Giacometti, entre ascétisme, tension spirituelle, et pensée de l'Un : « Son attention à lui-même ne se relâchait jamais, sinon pendant son sommeil qu'empêchait d'ailleurs la maigre chère qu'il faisait (souvent il ne prenait même pas de pain) et la continuelle orientation de sa pensée vers l'esprit »¹³⁰³. Ce portrait du philosophe en héros spirituel nous indique dans quelle proximité la figure de Giacometti est placée, et le texte avoue ses affinités avec les récits de vie des grandes figures de l'esprit, et particulièrement, nous le verrons, avec l'hagiographie au sens propre. La *Biographie d'une œuvre* de Bonnefoy peut en effet à bien des égards se lire comme un fragment de la *Légende dorée*. Pour être exact, la figure de référence pour Bonnefoy n'est pas précisément celle du saint, mais plutôt celle de l'*ermite*. Il est en effet révélateur qu'il ait pu concentrer sa lecture de l'art du XX^{ème} siècle autour de trois figures majeures. Giacometti, Picasso, Bonnard : l'ermite, le diable, le saint¹³⁰⁴. Le *Giacometti* de Bonnefoy se rapproche alors parfois étrangement d'une *Tentation de Saint Antoine* où Dieu serait remplacé par la « présence ». Mais la figure de l'*alchimiste* se surimpose au fil du développement du texte à celle de l'ermite, ce qui nous reporte vers la *Recherche de l'absolu*. Il faut alors se tourner vers Claës et se souvenir de cette *intuition* qui l'a contaminé : la « chimie unitaire ». Cette intuition est celle du simple, de la substance unique, de cette « substance commune à toutes les créations, modifiée par une force unique » qui à Claës aussi est apparue « *cherchable* »¹³⁰⁵, en tant que « MATIÈRE UNE »¹³⁰⁶. Et c'est juste après la publication de ce livre, en octobre 1834, que Balzac avait eu son *Eurêka*, l'intuition fulgurante de l'unité de son œuvre, alors que *Le Père Goriot* dépassait les proportions de la nouvelle et que l'idée de faire reparaître ses personnages d'un roman à l'autre lui venait¹³⁰⁷. Le 26 octobre, les *Études sociales*, qu'il nomme pour la première fois ainsi, prennent l'aspect d'un seul ensemble :

Les Études de mœurs représenteront tous les effets sociaux [...]. / [...] la seconde assise sont les Études philosophiques, car après les effets viendront les causes [...]. / Puis, après les effets et les causes, viendront les Études analytiques [...], car après les effets et les causes doivent se rechercher les principes. Les mœurs sont le spectacle, les causes sont les coulisses et les machines. Les principes, c'est l'auteur, [...] à mesure que l'œuvre gagne en spirale les hauteurs de la pensée, elle se resserre et se condense. [...] Après avoir fait la poésie, la démonstration de tout un système, j'en ferais la science dans l'Essai sur les

¹³⁰¹ Yves Bonnefoy, *ibid.*, p. 336.

¹³⁰² *Ibid.*, p. 5.

¹³⁰³ *Ibid.*, p. 7.

¹³⁰⁴ Voir « Picasso et Giacometti », RR, p. 121.

¹³⁰⁵ Honoré de Balzac, *La Recherche de l'absolu*, *op. cit.*, p. 124.

¹³⁰⁶ *Idem.*

¹³⁰⁷ Voir Nadine Satiat, *ibid.*, pp. 47-48.

forces humaines. / Et, sur les bases de ce palais, moi enfant et rieur, j'aurai tracé l'immense arabesque des Cent contes drolatiques¹³⁰⁸.

Mais Balzac avait en lui depuis longtemps le « germe d'une haute synthèse »¹³⁰⁹ qui seul permet cet élan unitaire, comme pour Yves Bonnefoy Giacometti, au sein même de la dispersion des « années d'apprentissage », avait en lui les ressources qui allaient lui permettre d'accomplir bientôt « la synthèse de la présence »¹³¹⁰.

Quant à la philosophie de Plotin, par son interprétation originale du *Parménide* de Platon, elle est tout entière tournée vers une doctrine de l'Un, et se signale par sa « conception du double – et unique – mouvement de la procession qui est effusion d'unité et de la conversion ou ascension purificatrice vers le Principe »¹³¹¹. Cette philosophie a eu une influence profonde sur le développement de la poétique d'Yves Bonnefoy, elle innerve son *Giacometti* jusqu'à voir le développement de l'œuvre se confondre avec cette ascension, « voie escarpée qui monte vers l'Invisible »¹³¹² – une ascension non dénuée de rechutes régulières. Cette œuvre est pour Yves Bonnefoy beaucoup trop intempestive pour être épuisée par la philosophie qui lui fut contemporaine, et sa compréhension réclame un décentrement de la pensée par l'opération duquel la lecture de Plotin devient plus pertinente que celle de Sartre :

La plupart des artistes sont l'expression plus ou moins claire de pensées – sur l'art, notamment – qui prédominent à leur époque. Mais il en est qui ne peuvent être compris que si l'on se rend compte qu'ils font place dans leur travail à des

¹³⁰⁸ Honoré de Balzac, lettre à Mme Hanska du 26 octobre 1834, op. cit., pp. 204-205.

¹³⁰⁹ Idem.

¹³¹⁰ Yves Bonnefoy, *ibid.*, p. 5.

¹³¹¹ Maurice de Gandillac, « Plotin », *Encyclopaedia universalis*, p. 493.

¹³¹² Yves Bonnefoy, *ibid.*, p. 55. Sur les rapports entre Yves Bonnefoy et la pensée de Plotin, voir la lumineuse communication de Gwenaëlle Aubry, « Personne n'y marcherait comme sur terre étrangère » au colloque de Cerisy et le débat qui l'a suivie : Yves Bonnefoy. *Poésie, recherche et savoirs*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle publiés sous la direction de Daniel Lançon et Patrick Née, Paris, Hermann Éditeurs, 2007, pp. 197-218. Cet échange permet de mieux appréhender la façon dont Yves Bonnefoy réinvestit une pensée « de la transcendance » sans pour autant céder « aux sortilèges de la transcendance ». Gwenaëlle précise en effet que la transcendance est « omniprésente chez Plotin. Elle s'étage depuis l'Un-Bien, de degré en degré, et jusque dans l'intériorité. Loin d'être un effet de langage, cependant, la transcendance est la condition même du réel : c'est parce que toute cause demeure transcendante à son effet, n'a de lui ni désir, ni besoin, ni volonté, que l'effet peut advenir. La puissance assure, entre la cause et lui, une continuité, de sorte que la transcendance plotinienne se donne comme une séparation sans scission, et comme la condition même de la participation. Mais la participation se déploie, bien sûr, dans la verticalité. » (p. 216). Yves Bonnefoy avance alors qu'il conçoit le déploiement de l'être chez Plotin comme un « ruissellement à partir de l'Un ». Voici la suite de leur échange : « Gwenaëlle Aubry : En effet, ce qui fait de l'Un-Bien le premier principe, c'est cette surabondance, ce flot de puissance qui donne naissance à l'intégralité du réel tout en maintenant sa trace active jusque dans le sensible. De sorte que [...] Plotin tient bien ensemble ces deux aspects : une affirmation radicale de la transcendance et un rapport immédiat au sensible. L'Un est une présence qui perdure dans l'éloignement. Aux Gnostiques, Plotin peut alors opposer que, plutôt que d'accroître la distance, il vaut mieux recueillir pour les ranimer, les réactiver, les traces du Principe en ses effets. Entre lui et nous, dit-il encore, les intermédiaires ne sont pas nombreux. Yves Bonnefoy : Vous avez cité un vers qui me semble bien, en effet, dire ce que signifie pour moi Plotin : « Ici devient là-bas », avec en plus que c'est réversible, là-bas devient ici sans cesser d'être. Et c'est là ce par quoi je donne à Plotin non seulement du sens, mais de la nécessité, pour toute pensée de la poésie. Gwenaëlle Aubry : Vous offrez, et c'est là véritablement un don, une façon de demeurer fidèle à la puissance de fascination de la pensée de Plotin, sans céder pour autant au sortilège de la transcendance » (p. 217). Nous examinerons dans la partie suivante ce que peut signifier pour Yves Bonnefoy, autant pour la poésie que pour les arts visuels, ce rassemblement des traces du Principe en ses effets.

besoins, de l'esprit ou de la simple existence, que cette époque a oubliés ou réprime. Dans leur cas il va falloir élargir le champ des catégories critiques, mais cela ne signifie pas nécessairement qu'on va revenir à des aspects désuets de la création ou de son étude : car les besoins oubliés sont bien souvent ceux que la société voudrait retrouver, sans savoir la plupart du temps comment le faire. Et des artistes dont les aspirations semblent inactuelles peuvent ainsi répondre au vœu le plus profond du présent et se montrer en cela les plus hardis des modernes, ce qui est bientôt reconnu.

Tel fut le cas, tel le destin de Giacometti¹³¹³.

Bonnefoy se réfère, pour évoquer l'art de Giacometti, à l'art roman et à l'art byzantin, qui lui semblent infiniment plus proches de cette œuvre que les productions de ses contemporains. De même, outre Plotin, la philosophie médiévale, « qui savait mieux que les temps modernes poser le problème de l'Être »¹³¹⁴, lui paraît plus propre que l'Existentialisme à rendre compte des problèmes qu'elle eut à affronter.

Le titre ouvre un champ que dans un même geste il circonscrit. Intituler son livre *Biographie d'une œuvre*, c'est tenter une synthèse entre la monographie – parcours d'une œuvre – et la biographie. Yves Bonnefoy s'explique également de ce parti-pris à Jérôme Garcin, précisant qu'il y a des cas « où l'artiste a mis tant de lui-même dans son travail que c'est celui-ci qui est devenu le vrai sujet actif : jugeant, décidant et se nourrissant de l'existence et profitant d'elle ou en souffrant, mais plus lucide, au moins en de grands moments, que l'être quotidien ne peut y prétendre [...] » Les problèmes propres à la vie de l'artiste ne sont pourtant pas écartés, négligés, ils sont « éclairés plutôt, et réorientés, d'une façon qui peut même les bouleverser de fond en comble »¹³¹⁵. Si Bonnefoy ne cesse de parler de la vie de Giacometti dans son ouvrage, c'est donc pour une « réorientation » qui ne craint pas de prêter le flanc au « soupçon » de la modernité littéraire sur la recherche d'une illusoire cohérence dans le bruit et la fureur de l'existence ni de renouer avec une perspective téléologique que dans son œuvre Giacometti avait abandonnée¹³¹⁶.

4) L'intuition de Giacometti et ses prédispositions à l'élection

Yves Bonnefoy ouvre sa monographie par deux chapitres sur le rapport aux parents qui posent cette question : comment devient-on artiste, et surtout, pourquoi ? Le premier chapitre étudie la double face de l'influence maternelle, à la fois « pierre claire » et « pierre noire », d'après la dichotomie qu'établit *Hier, sables mouvants*. Elle est celle qui donne l'être, mais qui par sa soumission à une morale puritaine le retire à son enfant. Dans cette figure de la mère se rassemblent, ce sont les deux mots-clefs du regard posé par Bonnefoy sur Giacometti, la « présence » et l'« étranger », c'est-à-dire la plénitude et son retrait. Les « contradictions de sa mère »¹³¹⁷ vont motiver l'attachement passionné de Giacometti à l'enfance perdue, à ce « moment d'avant le désastre qui retient donc son esprit comme la seule réalité qui ait valeur de refuge »¹³¹⁸, et le besoin de retrouver cette réalité par l'œuvre

¹³¹³ Yves Bonnefoy, *La Nécessité de Giacometti*, op. cit., p. 5.

¹³¹⁴ BO, p. 70.

¹³¹⁵ Entretien d'Yves Bonnefoy avec Jérôme Garcin, *L'Événement du jeudi*, 14 novembre 1991, p. 111.

¹³¹⁶ Voir chapitre XV.

¹³¹⁷ Yves Bonnefoy, BO, p. 46.

¹³¹⁸ *Ibid.*, p. 48.

d'art qui semble justifier le recours à la création de celui qui semble uniquement préoccupé de l'Être :

Pourquoi un esprit qui reste forclos de la saisie du monde sensible, n'ayant rapport au signe que par souci de l'être qui s'y dérobe, s'est-il engagé, ou du moins est-il demeuré, dans cette activité artistique qui semble ne se nourrir, chez tant d'autres sinon chez tous, que des richesses de l'apparence et des jouissances du rêve ? Qui n'a souci que de l'Être, pourquoi veut-il en passer par la couleur et la forme ? Est-ce pour marquer, en creux, l'absence de ce qui vaut ? Est-ce par espoir que quelque alchimie finira par lui restituer par la voie de l'œuvre cette immédiateté sensorielle qui se refuse dans le vécu ? Ou faut-il penser que l'image, cette expérience sur l'apparence, cette confiance d'une minute ou de toute une durée d'existence dans les moyens que l'être sensible semble proposer à l'esprit, avait été pour Giacometti dès l'enfance une pratique trop exaltée, pour qu'elle ne restât point dans sa vie de plus tard un moment toujours obligé de sa relation à soi-même : disons un point de passage, avant la voie escarpée qui monte vers l'Invisible, ou le souvenir, au contraire, que c'est dans ce qui est, comme il est, dans ses aspects les plus simples, confirmés par le travail de l'artiste, que l'on trouvera, si l'on sait aimer, le bonheur de l'identité à soi-même¹³¹⁹ ?

L'examen de la relation au père permet au poète d'avancer vers la réponse à cette question, mais c'est pour rencontrer une autre contradiction, celle qui oppose la « grande Unité »¹³²⁰ recherchée par Giovanni Giacometti dans le sillage de son ami Hodler à l'irréductibilité de la personnalité de l'artiste : il « parle de l'universel et du vrai, mais n'y atteint qu'à travers un prisme ». Cette « dualité de l'Être et du moi »¹³²¹ est au centre de la lecture par Bonnefoy de l'épisode des poires qui l'oppose à son père : la chose dans la peinture de ce père qui exige de son fils qu'il peigne ces poires « comme elles sont »¹³²² n'est plus « une part du tout », elle est simplement « l'occasion d'une acquisitions de signes qui vont permettre au peintre, demeuré seul avec soi, d'être demain, dans la composition du tableau, davantage encore le rêve qu'il a déjà substitué, le sait-il ou pas, à une intimité authentique avec la réalité naturelle »¹³²³. En refusant avec ces poires de faire du « savoir et de son récit » l'objet du tableau, Alberto a moins « contesté le bien-fondé de la vision propre de Giovanni, engagé dans la construction d'un monde », qu'il n'a désiré lui dire « que toute réalité impliquée dans cette lecture-là, subjective, et de ce fait appelée à se soumettre à sa loi n'en a pas moins avec soi-même, hors de l'œuvre, un rapport d'intimité, d'immédiateté sans recul, que l'on peut dire absolu »¹³²⁴. Voilà donc Giacometti aux prises avec son soldat polonais. Une *intuition* se fait jour, détruisant le paradis enfantin comme celle de la « chimie unitaire » la tranquille maison flamande, mettant à bas le paradis familial, faisant mourir de chagrin l'épouse et ruinant la descendance de Claës. Cette intuition qu'avait tenté de dire l'intolérable « pierre noire » refoulée, c'est la « perception nue de l'en-soi du

¹³¹⁹ *Ibid.*, p. 55.

¹³²⁰ *Ibid.*, p. 60.

¹³²¹ *Ibid.*, p. 62.

¹³²² Alberto Giacometti, « Entretien avec David Sylvester », *op. cit.*, p. 289.

¹³²³ Yves Bonnefoy, *ibid.*, p. 69.

¹³²⁴ *Ibid.*, p. 73.

monde que tout – ‘paradis’ d’hier, jeux d’enfants autour de la grande pierre dorée, bonheur d’Anetta, peinture selon Giovanni – n’avait cherché jusqu’alors qu’à censurer »¹³²⁵. Voici Alberto désormais « exilé », « avec pour seul bien [...] le sentiment de son existence » : « Le fait d’être est son expérience, d’autant plus perceptible qu’il est dégagé de tous les *avoirs*, qui l’habillent, qui l’atténuent, mais en cela même il n’en est que plus une énigme, cet absolu n’est qu’une question »¹³²⁶. Cette lecture de l’œuvre de Giacometti se place tout entière dans la sommation de cette question. La vie de Giacometti en sera bouleversée, de l’« univers dehors » il n’aura plus, vers 18-19 ans, ainsi qu’il le confie à Pierre Schneider, qu’une perception brouillée, et ce bouleversement est mis en rapport avec les expériences mystiques qui excèdent toute forme de langage. C’est alors cette question adressée à l’artiste : « une intuition qui porte sur l’Être même, qui va à cette expérience limite que la mystique donne souvent pour le Rien ou la nuit obscure, peut-elle emprunter, tant soit peu, les voies de la création artistique »¹³²⁷ ?

Giacometti aura donc eu pour Yves Bonnefoy à choisir entre les valeurs d’une société puritaine et son paradis, ou bien la lucidité. Le choix difficile de la lucidité qui fut finalement le sien le fit accéder « à une expérience directe de ce fait d’être qui d’ordinaire se dissimule sous les diverses façons dont l’existence est vécue »¹³²⁸. Choisisant d’écouter avec l’épisode des poires un récit que rien, dans l’œuvre de l’époque, ne vient corroborer¹³²⁹, le « biographe de l’œuvre » se fait donc le guetteur d’une vocation, de l’appel décidant de toute une destinée artistique et reconstruit la cohérence de ce parcours dont il postule l’unité. Ayant suivi dans les deux premiers chapitres l’émergence de la grande intuition de Giacometti, il va épier dans le troisième chapitre les « autres indices » par lesquels il transparaît que cette intuition couve « comme le feu sous la cendre »¹³³⁰. Le parcours de la jeunesse de Giacometti proposé par Yves Bonnefoy sera donc la poursuite de ces moments « d’affleurement du caché » par lesquels se rend visible une unité d’ensemble, celle qui fonde l’élection de l’artiste-héros autour d’une intuition et d’un appel. La tâche spécifique de celui qui entreprend une biographie d’artiste telle que la conçoit Yves Bonnefoy est en effet de mettre au jour une poétique. Sa méthode pour aborder la jeunesse de l’artiste sera donc de guetter les « moments d’anticipation de la poétique future »¹³³¹. Ayant reconnu ces « expériences brusques et fugitives », il s’agit pour lui de les « rapporter à leur sens profond, inapparent comme il est dans leur contexte d’époque », de manière à ce que s’éclaire « l’essentiel »¹³³².

Quelques ultimes réflexions avaient montré dans le deuxième chapitre les prédispositions de Giacometti à être choisi pour témoigner de l’être. D’abord deux tableaux, l’*Autoportrait* de 1918, cet « *ecce homo* » qui cherche surtout à « dire une présence »¹³³³ et le *Cantonnier* de 1921, pour son recours « à l’optique en ce qu’elle a d’irréductible aux

1325 *Ibid.*, p. 77.

1326 *Idem.*

1327 *Idem.*

1328 « Le Désir de Giacometti », *Le Nuage rouge. Dessin, couleur et lumière*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999, p. 458.

1329 BO, p. 80.

1330 *Ibid.*, p. 87.

1331 *Ibid.*, p. 80.

1332 *Idem.*

1333 *Ibid.*, p. 81.

constructions du langage » par lequel ce tableau s'apparente au dessin des poires. Enfin un « petit fait », le témoignage de Pierre Courthion sur le passage de Giacometti en 1919-1920 à l'École des beaux-arts de Genève :

Je le revois [...] dans l'atelier du père Estoppey [...]. Une assez forte fille un peu bouffie, Lulu, posait le nu. Suivant la routine, nous devons mettre en place l'académie entière : tête, bras et jambes. Giacometti, lui, était contre. Il prétendait (comme il avait raison !), ne faire que ce qui l'intéressait. Sur sa feuille de papier Ingres – et à la grande irritation du professeur – il s'obstinait à dessiner, gigantesque, l'un des pieds du modèle¹³³⁴.

Dans cette première apparition du conflit entre le divisé et l'indivisible et dans le tempérament de celui qui ose s'opposer sur ce point à son professeur, Bonnefoy décèle une proximité avec la pensée de Plotin, quand celui-ci « dénonce l'idée classique de la beauté, qui est dans l'harmonie des parties, ce qui suppose donc des parties, du divisé, obtenu par une analyse »¹³³⁵. Mais, Plotin le sait, « c'est l'Un qui vaut ». Aller « droit à l'un », c'est alors voir dans tout être autre chose « que la somme de ses parties », ce qui désigne Giacometti à la suite de Plotin comme un « témoin de l'être »¹³³⁶. Mais il fallait un événement qui provoquât par son appel la transformation de ce témoin latent en témoin actif, et c'est l'Italie, « terre des images par excellence » qui en sera le théâtre. Si les deux premiers chapitres ont en effet détaillé les qualités qui prédisposaient le jeune Alberto à être choisi, le troisième chapitre aura pour objet l'élection même, et le signe par lequel elle se sera manifestée.

5) Les signes de l'élection

Prenant appui sur *Mai 1920*¹³³⁷, Yves Bonnefoy perçoit un « autre indice » de l'intuition alors latente chez Giacometti dans cette sensation de « déchirement de la réalité » éprouvée lors de l'« apparition » des jeunes filles de Padoue¹³³⁸. Le voici à nouveau, nous dit Yves Bonnefoy, « comme au seuil de l'expérience mystique » :

celle qui témoigne sinon de Dieu, du moins d'une Présence sacrée, là où la conscience ne perçoit que les signes qui font que la poire sur cette table n'est pas une pomme, disons, et la consignent de ce fait même au plan de la chose, où rien n'a de valeur absolue¹³³⁹.

Ces « porteuses de l'Être » conduisent à voir dans cette scène une « épiphanie », au sens littéral de « manifestation de présence », mais cette épiphanie prend pour cadre l'existence ordinaire à travers ces jeunes filles dont on ne sait rien mais auxquelles la violence de leurs mouvements confère pour Yves Bonnefoy « quelque chose de très sexuel ». Il rapproche alors ces jeunes filles des prostituées dans lesquelles Giacometti plus tard pourra voir « des déesses » pour conclure que « l'absolu vient de se déclarer dans la réalité pourtant la moins idéalisable »¹³⁴⁰.

¹³³⁴ Pierre Courthion, *L'Art indépendant, Paris, 1958, p. 203-205.*

¹³³⁵ Yves Bonnefoy, *ibid.*, p. 85.

¹³³⁶ *Idem.*

¹³³⁷ Alberto Giacometti, « Mai 1920 », *Écrits, op. cit.*, pp. 71-73.

¹³³⁸ Voir « Mai 1920 », *op. cit.*, p. 72.

¹³³⁹ Yves Bonnefoy, *ibid.*, p. 94.

¹³⁴⁰ *ibid.*, p. 96.

Ici, celui que l'on pourrait désigner avec les outils traditionnels de l'analyse romanesque comme le narrateur omniscient de cette *Recherche de l'absolu* marque une pause pour décrire le conflit auquel son personnage est en proie. Il assume sa position surplombante et la perspective téléologique qui est la sienne pour s'attarder, dans ce moment de pause narrative, à une analyse psychologique qui prépare l'événement majeur sur le point d'advenir :

***Le jeune peintre intimidé s'est ressaisi, à nouveau il est tout à cette intuition qui va être sa vie, bien qu'elle ne soit encore, dans sa pensée, que la force par en-dessous qui le surprend, qui l'étonne, qui le porte à des actes qu'il comprend mal, encore qu'il sache presque toujours les évoquer avec précision*¹³⁴¹.**

Mais ce conflit intérieur, cette « contradiction » que le « jeune peintre » doit « dépasser » est un conflit d'artiste, et la contradiction celle de son œuvre : « comment signifier avec les moyens du visible ce qui n'a d'être qu'en déchirant celui-ci »¹³⁴² ? Le *Bildungsroman* apparaît donc indémêlable de l'essai sur l'art. *Bildungsroman*, telle est la référence assumée par le poète-essayiste-narrateur de cette période italienne, pour lui voir une bien triste fin, celle qui conduit « Alberto » à l'échec, dans la réalisation du buste de sa cousine Bianca. Trop épris d'elle, il montre le premier symptôme « d'une inhibition énigmatique autant qu'imprévue » se frayant « sa voie parmi les signes hier encore sans nombre de la maîtrise artistique »¹³⁴³. La situation est telle pour le jeune artiste dans ses années d'apprentissage qu'il faut, pour compenser les « mauvais symptômes », que se manifestent de « nouveaux signes, aussi étranges soient-ils, ou irrationnels ». Il faudra même qu'ils soient « aussi mystérieux que possible, pour combattre à son niveau dans l'énigme le mal dont on souffre sans le comprendre »¹³⁴⁴. Voici la tension qui monte et le lecteur tenu en haleine pour cet événement majeur de la biographie de Giacometti qu'est la mort de Van M..

Yves Bonnefoy décrypte dans cet épisode la volonté agissante de ce qu'il nomme ici « la chance »¹³⁴⁵. Une intervention extérieure donc, une « ruse de l'esprit »¹³⁴⁶, que décèle l'aruspice, et qui se soucie du « vrai projet » de Giacometti, ce projet qui n'est « pas encore compris de celui qui déjà le forme », et qui est « l'ontophanie ». Yves Bonnefoy déploie en effet la complexité, l'ambivalence à ses yeux de cet événement. Son importance est moins pour Giacometti dans le fait de la mort physique que dans « la solitude de cette mort, son caractère de 'fin misérable' et absurde dans l'indifférence, alentour, de toute vie sur la terre »¹³⁴⁷. C'est la perception par Alberto de la

précarité non de la vie, mais du fait même de la personne, le caractère fictif de la conscience de soi, la vanité du nom propre, d'emblée mangé par l'absence comme ceux de T. ou de Van M. que Giacometti réduit d'ailleurs,

¹³⁴¹ *Idem.*

¹³⁴² *Idem.*

¹³⁴³ *Ibid.*, p. 100-101.

¹³⁴⁴ *Ibid.*, p. 101.

¹³⁴⁵ *Ibid.*, p. 101.

¹³⁴⁶ *Ibid.*, p. 102.

¹³⁴⁷ *Idem.*

significativement, à leur initiale, pour métaphoriser le vide qui est le sol, le soubassement, la paradoxale substance de tout être¹³⁴⁸.

C'est donc avec Van M. la « tentation de renoncer à son art, parce que le non-sens de tout rend celui-ci dérisoire », mais à cette tentation il existe une alternative : « laquelle est de dresser l'art contre le non-sens, précisément, d'en faire une protestation sans bien-fondé dans quoi que ce soit de ce monde mais d'autant plus spécifique de ce qu'on peut dire l'humain »¹³⁴⁹. C'est donc dans cet épisode que prend source également l'envie de faire des « têtes vivantes », d'attester « qu'il y a pour la vie une raison d'être », pour paradoxalement un « regain de confiance »¹³⁵⁰. Et cette seconde lecture fait alors porter plus spécifiquement au biographe son attention sur la façon dont se sont enchaînés les faits. Et il en donne une lecture qui, si elle se dit de manière indirecte en épousant le point de vue subjectif de Giacometti – ce dernier souligne dans cet épisode une accumulation de hasards, « comme si tout avait été préparé pour que j'assiste à cette fin misérable »¹³⁵¹ – n'en revêt pas moins tous les dehors d'une lecture providentielle. La voix du biographe déborde la parole du sculpteur pour la guider vers cet « évangile » - au sens littéral de « bonne nouvelle » - de la « Présence sacrée » dont s'écrit un moment décisif pour celui qui, sur le chemin de sa grande tâche de la « résurrection », vient de rencontrer avec Van M. son « Lazare » :

Et c'est qu'en effet il n'y a pas eu que le drame, dans cette étrange rencontre, dans son dénouement plus étrange encore, il y a eu cette étrangeté comme telle, cette succession de hasards surtout, qui peut donner l'impression qu'ont été pour une fois suspendues les lois de la nécessité ordinaire, pour l'intervention d'une providence¹³⁵².

Mais dans la trajectoire saturée de références religieuses que dessine sous la plume d'Yves Bonnefoy la vie d'Alberto Giacometti celui-ci s'apparente, nous l'avons vu, non pas à la figure du Christ, mais à celle de l'ermite, qui dans son ardeur même à poursuivre son « projet obsédant » trahit sa « difficulté à aimer »¹³⁵³. Ce passage essentiel de sa vie est alors à lire comme celui de « l'épreuve » et de l'élection. « L'éprouvé et l'élu », c'est le héros de cette gravure de Dürer que Giacometti copia à douze ans, *Le chevalier, la mort et le diable*. Elle met en scène la question du salut, et s'en souvenant le jeune peintre a pu se poser la question de son élection. C'est alors la question maternelle qui reparaît. Celle qui a semé la division par la « loi qu'elle assume et représente » est aussi celle qui a cru en son fils d'une façon qui ne s'est jamais démentie : elle qui, « de par l'absolu de ses principes, l'avait privé de l'existence ordinaire, elle ne doutait pas qu'il *serait* quand même, serait à un niveau transcendant »¹³⁵⁴. Annetta a donc pour Yves Bonnefoy élu Alberto, et toujours sur le mode distancié du « comme si », le poète introduit cette dimension essentielle de l'octroi d'une « Grâce » divine : « C'était comme si, à travers les impératifs de la Loi, celle qui en était le principe lui avait octroyé ce droit à plus que le Bien et le Mal, ce droit à des voies

¹³⁴⁸ *Id.*

¹³⁴⁹ *Ibid.*, p. 106.

¹³⁵⁰ *Idem.*

¹³⁵¹ Jean Clay, *ibid.*, p. 153.

¹³⁵² Yves Bonnefoy, *ibid.*, p. 106.

¹³⁵³ « Picasso et Giacometti », RR, p. 120.

¹³⁵⁴ BO, p. 109.

mystérieuses que le christianisme appelle la Grâce »¹³⁵⁵. L'évocation de ces « pensées qui se forment dans l'inconscient » du jeune Giacometti sont donc pour Bonnefoy l'occasion d'introduire dans sa *Biographie d'une œuvre* les catégories essentielles de sa poétique, qui sont des catégories héritées de la théologie, pour la reconstitution d'un destin artistique comme parcours spirituel. L'artiste est l'élu de cette « Présence sacrée » que le poète n'appellera pas Dieu, mais qui est gage de sens et d'Unité dans un temps où la parole tend à se séparer de l'Être.

6) Le temps perdu d'Alberto Giacometti

Le deuxième grand moment de la monographie d'Yves Bonnefoy, après celui qui aura décrit la genèse d'une intuition qui rattache Giacometti aux « siècles vraiment religieux » et justifie son élection, est un déplacement brutal vers ces temps de l'oubli de l'Être au profit de l'exploration des signes. C'est dans le deuxième temps de ce *Bildungsroman* « l'apprentissage du siècle », suivi de la « rencontre avec les avant-gardes ». Ce moment regroupe les chapitres 4, 5 et 6 du livre. Centrés autour de Bourdelle et des avant-gardes d'abord, puis plus spécifiquement dans les deux chapitres suivants autour de Bataille et du surréalisme, ils apparaissent nettement dans la progression du livre comme le moment de l'antithèse. Ce moment périlleux contrarie l'intuition inactuelle de Giacometti, mais prépare à sa manière le troisième grand mouvement du livre : « la synthèse de la présence ». S'il est une figure biblique que Bonnefoy ne convoque pas directement mais que la progression même de son livre impose alors, c'est celle de Jonas, le prophète dans l'errance, l'élu qui effrayé par l'ampleur de sa tâche se dérobe à l'injonction divine. Sa fuite le conduit pour trois jours dans les entrailles du poisson, pour un temps de mort qui prépare sa résurrection et la reprise de sa grande tâche, qui est de convertir les ninivites. *L'Objet invisible* est-il le psaume lancé par un Jonas moderne depuis son « isba »¹³⁵⁶ marine ? Toujours est-il qu'Yves Bonnefoy propose de lire ces temps de maturation de sa grande intuition comme une forme d'hibernation pour Giacometti :

Pourquoi ce long détour, qui d'ailleurs le vit moins dessiner que peiner à essayer de le faire, puis abandonner le dessin, chercher à vivre – ce fut son époque surréaliste – aussi loin de celui-ci que possible ? Évidemment parce que sa grande tâche obscurément pressentie était dure à assumer, inquiétante, d'où le désir de différer, sinon en restant toujours dans l'atelier de Giovanni, du moins en s'étonnant de l'énigme au lieu d'en affronter l'exigence. Différer ainsi, c'est de surcroît n'être nulle part, c'est rester enfant, ce qui atténue l'impression que le temps passe. Il y a eu chez Giacometti une sorte de longue nouvelle période de latence, pendant laquelle son intuition majeure sembla dormir au fond de son être comme le souvenir de la « pierre noire » avait dormi pendant les années qui suivirent sa puberté¹³⁵⁷.

La rencontre du siècle qui s'offre alors à Giacometti, sa traversée du temps profane donne prise à un parallélisme structurel très prononcé entre la monographie d'Yves Bonnefoy, et, très loin du canon biblique, une œuvre majeure de cette époque. L'« apprentissage du siècle » par Giacometti, c'est en effet pour Yves Bonnefoy très clairement le *temps perdu*, le temps gâché mais nécessaire à la gestation de l'œuvre, l'errance qui prélude aux grandes

¹³⁵⁵ *Idem.*

¹³⁵⁶ Voir Alberto Giacometti, *Hier, sables mouvants*, *Écrits*, op. cit., p. 9

¹³⁵⁷ *Yves Bonnefoy, ibid.*, p. 80.

retrouvailles artistiques. Lorsqu'avec son bagage d'allumettes il revient de Genève à l'issue de la Seconde Guerre mondiale, alors qu'il n'a pas exposé depuis quinze ans, Giacometti pourra passer aux yeux de beaucoup comme « un lunatique ou un raté »¹³⁵⁸. C'est ainsi qu'apparaît Beckett, avec qui il vague de longues heures la nuit. L'œuvre se prépare pourtant à flamber sur le fagot de l'expérience accumulée. L'évocation de cette œuvre si longtemps différée en dépit des nombreux rappels de la grande tâche à accomplir nous dit que d'une certaine manière Yves Bonnefoy rejoint l'écriture d'une *Recherche du temps perdu* à la troisième personne, où la mort de Van M. rejoindrait les grandes morts proustiennes et où l'accident de 1938 serait le pavé de Venise de Giacometti.

En parallèle de la *Recherche de l'absolu* prend naissance sous la plume d'Yves Bonnefoy une *Recherche de la présence* ou *Recherche du réel perdu*. La somme biographique rejoint le grand projet proustien dans un même souci de fondre la réflexion sur l'art et sur la poétique dans la trame serrée d'une narration, son objet fût-il postulé, ici comme fictif, là comme réel. Mais ce parallélisme est plus profond qu'une simple analogie de structure, et s'il n'est qu'implicite dans la monographie, le rapport entre Giacometti et Proust revient à plusieurs reprises dans les réflexions plus récentes rassemblées sous le titre *Remarques sur le regard*. Dans « Le Regard et les yeux » en particulier, un texte qui prend appui sur une épigraphe de Proust¹³⁵⁹.

Si le rapprochement peut sembler « bizarre » entre « l'écrivain dont les pages se ramifiaient, se multipliaient sans cesse, embrassant la réalité en des différenciations infinies, et le portraitiste qui ne retenait rien de son modèle sinon ce qui en dévastait l'apparence »¹³⁶⁰, un fragment comme celui des « clochers de Martinville » sera judicieusement rapproché des figurines-allumettes de Giacometti pour montrer une inscription similaire de la « dimension ontologique », du sentiment de l'Un, bref le souci commun d'un regard¹³⁶¹ dans ces deux œuvres par ailleurs si différentes :

[...] ces « clochers de Martinville » à propos desquels Proust encore enfant écrivait une page qui lui parut si importante pour lui, si fondamentale et séminale dans son projet d'écrivain, qu'il la retranscrivit au sein même de la Recherche. Les clochers de Martinville sont assez loin sur l'horizon pour que leurs caractéristiques visuelles en soient effacées, ils ne subsistent plus, là-bas,

¹³⁵⁸ *Ibid.*, p. 281.

¹³⁵⁹ « Le seul véritable voyage, le seul bain de jouvence, ce ne serait pas d'aller vers de nouveaux paysages, mais d'avoir d'autres yeux, de voir l'univers avec les yeux d'un autre, de cent autres, de voir les cent univers que chacun d'eux voit, que chacun d'eux est ; et cela nous le pouvons avec un Elstir, avec un Vinteuil, avec leurs pareils, nous volons vraiment d'étoiles en étoiles ». Cité dans « Le regard et les yeux », RR, p. 9.

¹³⁶⁰ *Ibid.*, p. 28.

¹³⁶¹ Yves Bonnefoy rappelle dans ce texte que les yeux de ces êtres parlants que nous sommes inévitablement sont soumis aux impératifs du langage. Deux options s'offrent alors à nous. La première est d'avoir recours à l'instrument conceptuel pour ouvrir un champ à l'action, mais être conduit ainsi à négliger certains aspects au profit d'autres et se priver alors de l'infini dans chaque objet, ce qui fait sa présence, « un absolu ». Cet absolu, c'est ce à quoi va droit le « regard », défini par Yves Bonnefoy comme « l'expérience de l'infini au sein du fini » (*ibid.*, p. 12). L'autre pensée possible garde en esprit le regard, n'oublie pas que « ce qui est, ce qu'on peut nommer réel, ce sont des existences et non des choses » (*ibid.*, p. 13). Il y a donc deux sorte d'actes : celui des yeux, qui analysent des apparences sensibles et produisent des représentations, et celui du regard, qui appréhende une épiphanie. Alors que les principaux artistes de notre époque s'étaient abandonnés à la fascination du pouvoir des yeux, Giacometti apparaît au contraire à Yves Bonnefoy comme un « rénovateur du regard » (*ibid.*, p. 21). Il est pour lui l'artiste qui a « rendu à l'art la dimension ontologique » (*ibid.*, p. 25). Voir chapitre XIII.

que comme ce que j'appelle une présence, c'est la présence qu'ils signifient donc pour ce regard qui les a soudain perçus : et la pensée de l'être peut cristalliser alors, d'un seul coup, dans ce jeune témoin qui en restera à jamais marqué. Semblablement, lorsque Giacometti, pendant les années de guerre, sculptait sur de grands socles [de] minuscules figures [...], l'effacement des aspects du corps dans ces petits bouts de plâtre, aux limites de l'invisible, lui permettait de déboucher sur une expérience de transcendance ; et il prenait ainsi plus complètement la mesure de sa vocation et de sa tâche à venir. De la résorption des aspects montait dans l'objet l'évidence de son unité, de son être-là, de sa présence. Entre ce que voient les yeux et ce que recherche le regard, c'était, chez le sculpteur autant que chez Proust, le même débat dont l'enjeu est la vérité dans l'entreprise artistique¹³⁶².

Voir avec les yeux des autres, comme le rêve l'épigraphe, quel sens cela a-t-il alors pour Proust ? Yves Bonnefoy remarque le choix significatif parmi ces « autres » des exemples d'Elstir et de Vinteuil. Or il n'est pas anodin de voir Bergotte mourir devant la *Vue de Delft*, cette œuvre « de la tradition méditante », où l'absolu se rencontre dans un petit pan de mur jaune. C'est faire du peintre, d'Elstir, un « représentant de cet art d'à travers les siècles dont le souci, et l'intelligence de la vie et de la mort »¹³⁶³ sont tels qu'ils peuvent appeler une telle fin. Quant au musicien de la « petite phrase », celle qui « rappelle le narrateur au plus inexprimable de son rapport à soi-même en un instant qui pour lui avait été plénitude, c'est-à-dire une impression d'absolu, qu'elle fût ou non produite par un mirage », il est celui dont les « yeux » ne « s'en tiennent pas à de simples rapports sonores, ils voient des êtres qui naissent et qui meurent, ils écoutent ce qui, dans la personne en détresse, répond parfois à son doute avec les accents d'une allégresse mystérieuse »¹³⁶⁴. Yves Bonnefoy peut donc voir dans ces artistes des « témoins de la présence à soi-même dont l'être humain – être en cela même – est capable : témoins de ce que la *Recherche* aussi veut rejoindre dans l'abîme du 'temps perdu' », et l'épigraphe qui les rapproche rétroactivement montre combien en matière de création, pour Proust, la « simple richesse des perceptions » est « secondaire » et comme « elle éclate parmi les signes quand on se satisfait d'en rester à leur généralité fermée, à leur perspicacité abstraite »¹³⁶⁵. Dans une société qui suggère inlassablement de se vouer à l'avoir, Elstir et Vinteuil, comme Proust lui-même, sont « du côté » de l'être pour Yves Bonnefoy : c'est « ce que métaphorise » dans *la Recherche* ce « côté de Guermantes » qui à Combray « confère à ceux qui en viennent, Madame de Guermantes dans l'église, par exemple, une aura semblable à la flamme dont Giacometti enveloppe dans ses portraits la tête de ses modèles »¹³⁶⁶.

Yves Bonnefoy ne fait dans ce texte qu'ébaucher faute de temps un parallèle auquel peut-être il donnera de nouveaux développements dans un autre texte, comme il en manifeste le désir à la fin de celui-ci¹³⁶⁷. Pourtant ce que nous voudrions souligner ici est que ce parallèle est lisible en filigranes dans le développement de sa monographie

¹³⁶² *Ibid.*, pp. 28-29.

¹³⁶³ *Ibid.*, p. 26.

¹³⁶⁴ *Ibid.*, p. 28.

¹³⁶⁵ *Ibid.*, p. 28.

¹³⁶⁶ *Idem.*

¹³⁶⁷ *Idem.*

sur Giacometti dont *la Recherche* serait comme le patron caché, le moule poétique qui conduit d'une intuition contrariée, de l'injonction sans cesse différée de faire œuvre vers la réconciliation de l'accomplissement final. Ces deux œuvres se regardent en miroir de part et d'autre de la formule *ut pictura poesis* qui pour Bonnefoy se réduit à une seule quête de présence, d'un regard qui seul peut venir vivifier l'œuvre d'art quel que soit son langage, pictural ou poétique. Proust et Giacometti restent donc pour lui les artistes qui auront su ranimer, en plein XX^{ème} siècle, « la recherche en apparence double, en fait une, dont a toujours eu l'intuition, quitte à la censurer toute la première, la formule *ut pictura poesis* »¹³⁶⁸.

Mais revenons à cette période du *temps perdu* que représente dans le livre de Bonnefoy la plongée de l'ermite au sein des tentations du siècle. Lui qui a eu l'intuition d'un regard se trouve jeté dans le temps des « yeux », aussi l'exploration de l'inconscient qui se prépare est-elle paradoxalement décrite comme un temps du refoulement. Refoulement par Giacometti de sa grande intuition et de la certitude de son élection :

Le temps n'est plus où l'on pouvait se savoir l'élu de Dieu, son prophète, les sculpteurs et les peintres de notre temps ont des ambitions plus modestes et vers 1920, à Paris, ils ne se référaient guère qu'à Rodin, à Picasso, au cubisme, - parfois aussi, c'est vrai, à Cézanne, dont la visée fut certes moins simplement prisonnière de la perception sensorielle. Giacometti se sentit peut-être, au profond de soi, un élu, quand il eut traversé l'épreuve de Madonna di Campiglio, et malgré ses inhibitions et ses doutes. Toutefois ce n'était pas les artistes auprès desquels il lui faudrait vivre qui étaient faits pour l'aider à penser de cette façon d'ailleurs impossible à dire, explicitement ; ou à s'engager sur la voie que lui avait ouverte, jadis, la gravure d'Albrecht Dürer¹³⁶⁹.

Ce n'est pas le lieu dans ce dégagement de la structure narrative sous-jacente de la monographie d'Yves Bonnefoy de revenir en détail sur cette période que nous avons déjà évoquée et qui nous est décrite ici comme une période de latence. Qu'il nous suffise ici de reprendre en quelques mots ce qu'Yves Bonnefoy résume lui-même dans un article intitulé « Giacometti : le problème des deux époques ».

La fréquentation de Bataille lui permet durant cette période d'explorer la « part nocturne de son être » en s'aidant de ses réflexions et de son œuvre comme de celle de ses amis de *Documents*, mais c'est pour réintégrer avec le surréalisme cette part nocturne « dans une pensée de l'existence classiquement orientée vers la société, vers les autres êtres, pour un projet de clarification et d'intensification des échanges »¹³⁷⁰. Ce passage de l'antihumanisme de Bataille au surréalisme est donc lu par Bonnefoy comme la réintégration de la dimension religieuse. Il voit en effet dans le surréalisme une théologie, où la parole « l'auxiliaire de l'Être », et où la notion de « hasard objectif » maintient sous le fard matérialiste l'espérance d'une Grâce¹³⁷¹. Variante du christianisme, le surréalisme apparaît à Bonnefoy comme une « hérésie », la plus constante et la plus intime de la tradition chrétienne : « la conception que cet être surnaturel que l'on est, cette image de Dieu sur terre, a de ce fait droit et vocation à l'infini, et peut donc légitimement imaginer sa propre grandeur comme un déni des limites que sa condition lui impose ». Bref, Breton rejoue le drame de Lucifer. Deux grands tentateurs, donc, à cette époque, pour l'élu de Dieu. Le premier hérétique, Bataille,

¹³⁶⁸ *Idem.*

¹³⁶⁹ BO, p. 109.

¹³⁷⁰ « Giacometti : le problème des deux époques », *op. cit.*, p. 298.

¹³⁷¹ BO, p. 185.

tente de l'attirer sur le chemin de l'iconoclasme, empêtré qu'il est dans l'idolâtrie qu'avait été son éducation religieuse, il proclame sa « haine de la poésie » faute de subordonner comme les poètes savent qu'il faut le faire « la subjectivité à une réalité supérieure »¹³⁷².

Le second hérétique oublie que « le divin est tout entier, par différenciation intérieure, dans l'être fini que Dieu a créé ». Il faut au contraire s'accepter « cette réalité *hic et nunc* » pour rester fidèle au divin, et le dépassement que Giacometti bientôt apprendra, « c'est alors d'aimer ce qui n'est pas soi, au moment même où ce dehors de ce que l'on est contredit le plus durement ce qui pourrait sembler dû à nos pouvoirs »¹³⁷³. Ces deux hérétiques sont donc des masques revêtus par Satan pour détourner l'élu de Dieu de sa mission, Saint Antoine peine et se perd au désert et il faut un nouveau geste de la divinité pour, ranimant sa foi, le tirer de ce mauvais pas. Cette nouvelle manifestation de la grâce, c'est, au plus fort du dialogue avec Breton-Lucifer, l'envoi d'un ange qui rappelle au chevalier son devoir : « Mais un messenger allait lui venir, pour le rappeler à sa vocation »¹³⁷⁴. Le messenger ? C'est *L'Objet invisible*, la grande œuvre de 1934 sur laquelle nous nous sommes déjà longuement attardé et qui, si elle tient de la madone sur un autre plan, se voit conférer par le sculpteur « quelque chose d'un ange d'Annonciation » : « immobile, les deux genoux pliés mais prêt déjà à l'envol comme dans ces tableaux ou sculptures qui dans l'art italien parlaient déjà d'une incarnation »¹³⁷⁵. Cet auxiliaire de Dieu vient arracher Giacometti aux deux tentateurs, l'Iconoclaste et l'Ange déchu. Dans ces temps d'épreuve l'ange est « l'injonction qui relance le devenir »¹³⁷⁶. Il parle d'une naissance qui est encore une renaissance, la grande tâche de Giacometti, la résurrection, c'est pourquoi l'enfant de la Madone est à la fois présent et absent. L'ange vient arracher Giacometti au *temps perdu*, lui donne la force de rompre avec le surréalisme, il va renouer avec son *intuition* et avec l'amour véritable. Jonas recraché à terre peut courir vers Ninive renforcé par son séjour dans les entrailles du poisson, il ne se détourne plus ni ne diffère, son aventure en apparence écartelée dans la duplicité de deux époques se révèle unique :

Il n'a pas fait un séjour, dans les années 20 et 30, parmi les problèmes et les pensées – les révolutions de pensée – de ses contemporains, avant de se retirer dans une recherche sans relation avec son époque, il a simplement interrogé cette dernière pour lui emprunter les moyens d'une conscience de soi, avant de reprendre sa grande tâche, en fait toujours recommencée mais désormais mieux comprise. En bref, malgré les deux époques, il a été un, comme tout grand artiste l'est et ne peut que l'être¹³⁷⁷.

7) Le grand œuvre

La figure de Janus de *L'Objet invisible* marque donc un seuil où bascule l'ouvrage d'Yves Bonnefoy. La venue du messenger précipite le livre dans ce qui nous semble être sa dernière grande partie, qui regroupe les quatre derniers chapitres et pourrait recevoir le titre du premier d'entre eux : « la synthèse de la présence ». Avec cette dernière partie Yves

¹³⁷² *Ibid.*, p. 186.

¹³⁷³ *Idem.*

¹³⁷⁴ *Ibid.*, p. 224.

¹³⁷⁵ *Ibid.*, p. 241.

¹³⁷⁶ *Ibid.*, p. 234.

¹³⁷⁷ « Giacometti : le problème des deux époques », *op. cit.*, p. 301.

Bonnefoy écrit son *Temps retrouvé*, le gâchis apparent retrouve un sens. Il écrit aussi le dernier moment de sa *Recherche de l'absolu*, puisqu'à partir du chapitre VII, sous l'influence peut-être du texte de Sartre qui chronologiquement dans la biographie approche, mais aussi en nette rivalité avec lui, nous l'avons vu, les références à la quête alchimique se multiplient. Mais alors que Sartre ne posait la référence à l'absolu et à l'alchimie que pour en détourner le sens, Bonnefoy raccorde la quête de Giacometti au « projet des vrais alchimistes ». Celui qui renoue avec les temps vraiment religieux renoue aussi nécessairement avec l'alchimie véritable, lui restitue sa dimension ontologique. La métaphore reine de la quête de l'absolu poétique depuis le XIX^{ème} siècle, que nous avons rencontrée au passage chez Michel Leiris¹³⁷⁸, se retrouve sous la plume d'Yves Bonnefoy nourrie de cette constante interrogation spirituelle qui l'arrache à la gratuité qui est souvent la sienne. Il peut alors traduire au moyen des termes-clefs de toute une exigence poétique ce projet des « vrais alchimistes » tel qu'il le conçoit : « dégager du plomb de la matière l'or de la présence de l'être humain à soi-même »¹³⁷⁹. La figure de l'ermite et celle de l'alchimiste viennent se fondre dans l'unité de ce projet. La deuxième partie de la monographie peut alors être relue comme ce temps de « maturation spirituelle »¹³⁸⁰ qui seul permet d'accomplir le « grand œuvre » (titre du chapitre IX).

Mais il faut d'abord, dans le flot des difficultés où Giacometti à nouveau « perd pied » face à l'ampleur de sa mission, que les marques de son élection par un second signe de la grâce divine soient ravivées. Ce sera l'accident de 1938, la « lutte avec l'ange » de Giacometti, qui comme Jacob en reçoit les stigmates. Ce boitement qu'il garde comme la marque de l'expérience, Bonnefoy par la grâce du style indirect libre laisse à son personnage le soin de l'interpréter comme la marque « d'une élection »¹³⁸¹. Dans les années de guerre passées à Genève, s'acharnant à sauver l'indivisible de la présence humaine de l'éparpillement de la matière, Giacometti peut alors voir son atelier devenir sous la plume d'Yves Bonnefoy « l'athanor souvent glacé, faute de chauffage, de son interminable alchimie »¹³⁸². Celui-ci retrouve les mots mêmes de Sartre pour évoquer la quête d'unité du sculpteur en proie au vertige de la diminution :

En bref, la plus petite figure est la plus réelle. Et peut-être qu'à diminuer encore, elle accèderait à une réalité absolue. Et c'est là une découverte extraordinaire, que le sculpteur fasciné a bien raison de considérer avec fièvre, tel l'alchimiste au bord du grand œuvre, dans ses trop brèves nuits de travail. Car la sculpture commence donc, sous ses yeux mêmes, à se dégager de l'emprise de la matière qui la vouait à la dissociation des composantes de l'être, à l'extériorité de l'espace¹³⁸³.

Devant la même constatation que l'espace est le « cancer » qui ronge l'être, Sartre avait noté que sculpter pour Giacometti, c'était « dégraisser l'espace, [...] le comprimer pour

¹³⁷⁸ Voir chapitre III.

¹³⁷⁹ *La Nécessité de Giacometti*, Paris, Assouline, 1998.

¹³⁸⁰ BO, p. 200.

¹³⁸¹ « De son accident Giacometti revient plus réel, en somme, voilà qui explique sa joie, et qu'il soit fier de porter au pied, comme Jacob dont il a presque le nom, la marque de l'expérience, si ce n'est même celle d'une élection », *ibid.*, p. 268.

¹³⁸² *ibid.*, p. 273.

¹³⁸³ *ibid.*, p. 276.

lui faire égoutter toute *son extériorité* »¹³⁸⁴. Mais Bonnefoy file la métaphore alchimique là où Sartre la gardait implicite. Elle devient le révélateur de la transcendance de l'être sur la matière. L'alchimie consiste alors pour le poète à séparer l'être du néant en dissociant l'or de la *présence*¹³⁸⁵ de son résidu matériel. Le travail sur la matière se voit donc réévalué de façon décisive pour une réaffirmation, d'une recherche de l'absolu à l'autre, de la valeur spécifiquement ontologique du processus alchimique. Ce qui n'était chez Sartre que paradoxe peut être assumé pleinement dans ce renouement avec la pensée religieuse :

Mais il est vrai aussi que la matière, le divisé n'ont pas pour autant totalement disparu de la petite statue : d'où cette tentation de chercher toujours plus petit. De descendre aussi loin que possible dans le gouffre au fond duquel, par un passage à la limite, et tel l'or dans le vaisseau, l'être paraîtrait enfin dans l'image¹³⁸⁶.

Cette tentative d'échapper à la matière est un échec : « L'alchimiste peut bien œuvrer, l'or est impossible »¹³⁸⁷. C'est le néant qui s'affirme lorsque par sous dernier coup de canif la statue minuscule s'abolit. Mais sa « recherche de l'absolu »¹³⁸⁸, l'expression apparaît dans le texte, a pourtant progressé de manière décisive, puisqu'il a « remis en circulation dans la société de son temps la dimension du divin »¹³⁸⁹. Se prépare alors la deuxième étape du processus alchimique sur le chemin du *magnum opus*, ce qu'il est tentant de nommer l'œuvre au blanc, si la première étape des sculptures minuscules était l'œuvre au noir, ou phase de séparation et de dissolution de la substance, et l'étape à venir l'œuvre au rouge, c'est-à-dire l'apparition de la pierre philosophale qui permet la transmutation en or.

Cette deuxième étape est à partir du retour à Paris celle qui voit les figures s'allonger et s'amincir, seul subterfuge trouvé pour garder aux figurines leur unité tout en les faisant revenir à des proportions moins « intolérables »¹³⁹⁰. Mais cette deuxième étape n'est pas encore pleinement la présence retrouvée car la figure humaine à ce stade ne « se signifie comme présence qu'au prix de perdre les caractères individuels qui retiennent le fait d'être dans une certaine personne »¹³⁹¹. Il en vient à exprimer la relation la plus intérieure de l'existence humaine à sa condition ontologique. Les actes de marcher, de tomber, de désigner : « toute une phénoménologie de l'être-au-monde qui n'est pas sans faire penser aux travaux de la philosophie existentielle, celle du Heidegger de *Être et temps* »¹³⁹².

Mais là où se marque la distance avec la *Recherche de l'absolu* de l'existentialisme sartrien qui derrière la référence à *Être et temps* apparaît également visé, c'est que cette phase n'est pour Bonnefoy qu'une étape intermédiaire vers le grand œuvre, alors que pour Sartre à ce stade il avait déjà « gagné »¹³⁹³. Et il est vrai que Sartre et Beauvoir ne

1384 Jean-Paul Sartre, « La Recherche de l'absolu », *op. cit.*, p. 295. C'est nous qui soulignons dans les deux citations.

1385 Sur cette notion, voir chapitre XIII.

1386 Yves Bonnefoy, *ibid.*, pp. 276-277.

1387 *Ibid.*, p. 278.

1388 *Idem.*

1389 *Idem.*

1390 Alberto Giacometti, « Lettre à Pierre Matisse », *op. cit.*, p. 44.

1391 Yves Bonnefoy, *La Nécessité de Giacometti*, *op. cit.*, p. 15.

1392 *Ibid.*, p. 16.

1393 Jean-Paul Sartre, « La Recherche de l'absolu », *op. cit.*, p. 305.

comprendront qu'imparfaitement la dernière période de Giacometti, voyant dans la sculpture des dernières années une recherche qui « n'aboutit pas », ce sont les mots de Beauvoir mais ils sont le relai de conversations avec Sartre¹³⁹⁴. Éloignés de lui par la bizarrerie de son humeur des derniers temps dont Beauvoir cherche les causes dans l'expérience de son cancer et le repli sur son passé à l'approche de la mort, le couple n'affronte pas véritablement l'œuvre d'après 1954, même si Beauvoir note tout de même que sa peinture et ses dessins qu'elle n'évoque qu'allusivement malgré qu'ils ont beaucoup évolué depuis le texte de Sartre « sont devenus de plus en plus beaux au fil des années »¹³⁹⁵.

Or c'est justement cette partie de l'œuvre qu'Yves Bonnefoy considère comme l'étape décisive qui va donner sens à toutes les recherches antérieures puisque Giacometti, tel Hamlet passant de la réflexion à l'action, va franchir le pas qui sépare « l'idée » de la présence de son « expérience directe »¹³⁹⁶, le « hasard signifié » du « hasard vécu » et de sa « transmutation en absolu par l'amour »¹³⁹⁷. Le lieu majeur de cet affrontement sera l'art du portrait, où Giacometti se projette au plus loin dans la recherche de ce que Bonnefoy nomme le *numen*, ce mot qui chez les Latins « désigna d'abord le mouvement de la tête exprimant une volonté, mais repéra vite la part transcendante de ce vouloir dans la figure des dieux comme la captait leur image, leur simulacre »¹³⁹⁸. Le *numen*, ce souci ancien en Occident, cette « relation quasi invisible entre des éléments eux pleinement perceptibles », a son lieu privilégié dans ce « regard » dont nous avons évoqué l'importance dans la réflexion d'Yves Bonnefoy sur les arts, cet « invisible par excellence au centre même de ce qu'on voit tout de suite »¹³⁹⁹. Or le *numen* est un abîme puisqu'à chaque instant la réalité « dispar[ait]... ressurg[it]... dispar[ait]... », sans cesse balancée entre l'être et le néant, comme le confie Giacometti à André Parinaud¹⁴⁰⁰. Cette intermittence, cette syncope de la présence, c'est à nouveau le démon qui se présente à l'ermite, lui qui avait encore « ri presque à nu dans *Le Nez* de 1947 », criant la mort et le néant de tout. Mais si le portrait est lutte contre le démon, il est aussi victoire, car il se construit dans une durée qui permet de surmonter les moments de défaillance, de syncope de la présence : « désormais ce démon peut bien se montrer, et même tout saccager, il ne triomphera pas plus longtemps que l'ambivalence le veut, après quoi le sculpteur, le peintre se ressaisissent, dans l'œuvre qui est en cours »¹⁴⁰¹. Si Giacometti éprouve les pires difficultés à faire tenir droite la tête de ses modèles, comme il le confie à James Lord, c'est que le démon « continue à faire des siennes, troublant la frontalité qui sinon dirait naturellement la présence du modèle ». C'est « bien profond dans sa main œuvrante » qu'il apparaît alors logé, et il faudra dix-huit jours de pose et d'exorcisme à Giacometti « pour que ce démon s'enfuie en criant par la bouche de cette image en incessant devenir jusqu'à la dernière séance »¹⁴⁰². Le dessin qui pour Giacometti est le pivot de tout, sculpture comme peinture, peut dès lors s'affirmer comme une « plongée dans

1394 Voir Simone de Beauvoir, *Tout compte fait*, op. cit., p. 103.

1395 *Ibid.*,

1396 Yves Bonnefoy, « Le Projet de Giacometti », RR, p. 49.

1397 BO, p. 353.

1398 *Ibid.*, p. 376.

1399 *Idem.*

1400 Alberto Giacometti, « Entretien avec André Parinaud », op. cit., p. 274.

1401 Yves Bonnefoy, *ibid.*, p. 378.

1402 *Idem.*

le gouffre de la matière à la recherche de l'être ». Et c'est le grand œuvre alchimique de Giacometti qu'Yves Bonnefoy décrit dans ces trois tableaux de 1950 et 1951, un portrait d'Annette et deux d'Anetta¹⁴⁰³. Ces portraits témoignent du « désir de Giacometti de faire sien le lieu ordinaire de l'existence, celui où se trouvent les êtres et les choses qu'il aime ». Il représente donc le modèle au milieu des tableaux, tapis, pendule, buffet ou table de Stampa,

[mais] pour atteindre à l'être [de la personne] il faut se dégager de l'apparence [...] ; c'est-à-dire dénier l'espace là même où les objets en demandent un, eux comme un abîme, ces figures qui n'y apparaissent qu'au loin, paillettes d'or au fond du creuset et, pour finir, la troisième toile : ce second portrait d'Anetta qui fait surgir celle-ci comme du fond du tombeau, dans l'effacement de tout objet de ce monde. Le méta-espace a triomphé de l'espace, il y fait flamber l'absolu¹⁴⁰⁴.

L'eurêka de Giacometti ne sera donc pas comme celui de Claës dérobé au lecteur, l'œuvre au rouge comme dans le cycle proustien se déploie devant nos yeux. Et ce grand œuvre dans les portraits se manifeste par ce pouvoir nouveau d'un autre emploi de la couleur. Dans une dominante de gris, les trouées de couleur de Giacometti rompent avec l'emploi mimétique de la couleur pour atteindre ce qu'Yves Bonnefoy désigne d'après l'art médiéval comme l'*éclat*, c'est-à-dire « l'idée d'un rayonnement qui vient d'au-delà de la couleur matérielle »¹⁴⁰⁵. La couleur qui, note Jacques Dupin, « rutille au commencement » du portrait, « se laisse très tôt ensevelir sous le gris d'où elle ne diffuse que sa lueur comme des braises sous la cendre »¹⁴⁰⁶. Mais cette lueur, reprend Yves Bonnefoy, laisse derrière la tête du modèle « l'impression d'un nimbe »¹⁴⁰⁷. Le *Grand Nu* de 1962, « corps mort qui gît dans du gris-bleu », a pourtant derrière la tête cette tâche jaune : « Il est debout, c'est une résurrection ».

Comme dans la peinture classique la valeur la plus sombre auprès de la plus lumineuse, cet emploi ontologique, ontophanique, de la couleur s'est produit, cette lueur a paru, au plus près du point où l'être connaît son plus grand risque : la tête, le visage, les yeux¹⁴⁰⁸.

Marques visibles du *magnum opus*, Giacometti aura donc atteint, avec le « méta-espace », « l'outre-couleur ».

Pourtant si ces signes lui permettent d'énoncer « ce qu'il voudrait accomplir », ils ne sont pas encore le « miracle » et l'étude doit continuer pour d'ultimes rebondissements et d'ultimes tentations. Que veulent dire en effet ces portraits de Diego, où l'on sent « beaucoup d'angoisse », et comme une « raison d'inquiétude »¹⁴⁰⁹ ? Devant ce frère qui est son double, Giacometti est « plus que jamais le témoin du mystère d'être : ainsi Hamlet pensant à Yorick, devant un crâne dans la poussière »¹⁴¹⁰. Et c'est alors vers les sculptures que Bonnefoy se tourne avec cette empathie si caractéristique de ses textes sur Giacometti,

¹⁴⁰³ Voir *ibid.*, p. 386-387.

¹⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 386.

¹⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 392.

¹⁴⁰⁶ Jacques Dupin, TPA, pp. 90-91.

¹⁴⁰⁷ Yves Bonnefoy, *ibid.*, p. 392.

¹⁴⁰⁸ *Idem*, p. 392.

¹⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 426-432.

¹⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 432.

mais pour exprimer son inquiétude propre devant un péril qui intéresse le devenir de l'art occidental. Car le démon reparaît dans cette tentation de s'identifier au modèle et de faire à nouveau de la sculpture « une construction, une affirmation de soi-même » : le modèle est en « *danger* d'être remplacé par l'artiste »¹⁴¹¹. Et certes ce sera pour de très belles œuvres, mais qui signifient l'abandon par Giacometti de sa recherche de l'absolu pour une « tâche spécifiquement artistique »¹⁴¹². Tout cela témoigne de la difficulté de l'ermite à se dépouiller de soi pour le « dépassement absolu »¹⁴¹³ qu'il aura pu vouloir. Ce dépassement n'est qu'un rêve, mais la sincérité avec laquelle il l'aura voulue le pousse à corps perdu dans les « drames » qui vont marquer la fin de sa vie. Giacometti retrouve en effet, nous dit Yves Bonnefoy, un problème essentiel du christianisme, qui est celui de la charité. Il veut se prouver à lui-même, écrit le poète, qu'il n'est pas capable que du seul amour de ses proches et tente avec le professeur japonais Yanaihara puis avec une prostituée, Caroline, l'affrontement du « tout autre ». Avec Caroline « la transcendance acceptait d'entrer dans le monde, le rêve le plus dangereux pouvait commencer »¹⁴¹⁴. Mais au fil des portraits le corps et la tête, « comme alourdis d'absolu », semblent « sombrer dans la grisaille alors que toute l'œuvre se resserre « sur un regard mais qui reste vide »¹⁴¹⁵. Si certains des derniers bustes de l'épouse légitime, Annette, sont un « accomplissement »¹⁴¹⁶, la Samaritaine ne confronte plus au « merveilleux » de la vie mais au retour du démon dans la caverne de l'ermite, pour une ultime tentation : « la tentation de la mort »¹⁴¹⁷.

8) La réalité retrouvée

Pourtant ce ne sont pas les ténèbres qui attendent Giacometti à l'issue de l'ouvrage, mais « l'expérience de la lumière », grâce au crayon lithographique qui permet à Giacometti de rompre « le tête-à-tête où rodait le diable » pour « rencontrer de partout le monde simple ». Déjà dans le dessin, la gomme permettait à Giacometti d'ouvrir l'objet à la lumière et de faire d'elle, « unité vécue, au moins pressentie, le cœur de son expérience »¹⁴¹⁸. Avec le crayon lithographique qui impose l'immédiateté par l'impossibilité de corriger, de revenir sur son trait, l'ermite peut enfin atteindre s'ouvrir à la « lumière par l'intérieur, lumière de l'esprit comprenant le monde dans l'immédiat et par transparence »¹⁴¹⁹. Ce sont alors les très belles pages sur *Paris sans fin*, la suite de « cimes étincelantes » qui enveloppe ces « vallées par endroits encore traversées d'ombres »¹⁴²⁰, qu'Yves Bonnefoy considère comme un des « sommets de l'œuvre de Giacometti, et plus encore un de ceux du siècle »¹⁴²¹.

¹⁴¹¹ *Ibid.*, p. 440. C'est nous qui soulignons.

¹⁴¹² *Ibid.*, p. 442.

¹⁴¹³ *Idem.*

¹⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 460.

¹⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 461.

¹⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 514.

¹⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 461.

¹⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 479.

¹⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 490.

¹⁴²⁰ *Ibid.*, p. 484.

¹⁴²¹ *Ibid.*, p. 490.

C'est pour Giacometti, au terme de sa *Recherche*, « la réalité enfin retrouvée »¹⁴²². Le temps est partout dans *Paris sans fin*, dont Giacometti saisit les « brillances soudaines » au fil des rues, des errances, si bien que « comme Proust [il] opère la transmutation de l'espace en durée, et celle du passé, du présent en intemporel, mais non sans percevoir ces formes éternisées dans une distance qui va finir par se faire la nuit tombée et la mort »¹⁴²³. C'est alors l'unité que le chercheur d'absolu retrouve, dans le « bonheur de l'instant vécu ». Dessiner avec le « crayon litho », c'est la promesse de « nager dans le flux de l'être, vers la trouée, là-bas en avant, de cette lumière » : « toute limitation, de par le dedans, y cesse d'être »¹⁴²⁴. Un « acte de foi », ce dessin qui est un sursaut face à « l'empêchement dans le doute sur soi » auquel conduisaient les face à faces avec le visage de Yanaihara. C'est pour s'ouvrir alors, enfin, à quelque chose comme « l'expérience mystique, ici menée de cette façon évidemment imparfaite, inconsciente de soi, instable, mais en retour plus humaine, plus riche d'enseignement pour les jours à vivre, qui a fait à travers l'histoire la qualité, la grandeur, de quelques œuvres d'art ou disons plutôt, de la poésie »¹⁴²⁵. Fugitivement, par éclairs, c'est alors l'unité retrouvée, par la voie qu'indique Plotin. Pour le « voir », en effet, Celui qu'on nomme « Un », parce qu'il « nous faut le signifier entre nous afin de conduire nos âmes à une intuition indivisible et parce que nous voulons nous unir à lui »¹⁴²⁶, dans sa « pureté sans mélange » et non pas seulement dans ses « traces », il ne reste, nous dit le philosophe, que l'expérience qu'on appelle « mystique »¹⁴²⁷.

Et c'est revenir aussi bien près de Balzac qui fait évoluer Balthazar Claës dans cette « sphère des causes » où il se plaît à loger ensemble « les Newton, les Laplace, les Kepler, les Descartes, les Spinoza, les Buffon, les vrais poètes et les solitaires du second âge chrétien, les Sainte Thérèse de l'Espagne et les sublimes extatiques »¹⁴²⁸. Balzac trouvait quant à lui la confirmation de son intuition unitaire dans la doctrine de Swedenborg, dont l'influence sur lui avait été attisée par la fréquentation déjà d'un sculpteur, Théophile Bra¹⁴²⁹. Spéculations philosophiques, hypothèses scientifiques et envolées mystiques s'entretissent ainsi dans la version définitive de *Louis Lambert*, mais avant de devenir ce « visionnaire parcourant en esprit les espaces mystiques », il était d'abord, nous rappelle Nadine Satiat, un « héros intellectuel qui, en vertu de l'idée d'un principe commun entre la matière et la pensée, s'appliquait à élaborer une chimie de la volonté ». Voici qui relie la « recherche de l'absolu » et la question du mysticisme, de part et d'autre de la lecture sartrienne.

Pourtant ces rencontres avec l'absolu ne sont que des éclairs fugitifs dans une quête sans fin relancée où la pierre philosophale a tous les dehors du savon. Il ne sera donc pas donné à l'ermite de pouvoir se tenir durablement dans la « paix de l'esprit »¹⁴³⁰. Il a su,

¹⁴²² *Idem.*

¹⁴²³ *Ibid.*, p. 492.

¹⁴²⁴ *Idem.*

¹⁴²⁵ *Idem.*

¹⁴²⁶ Plotin, *Ennéades*, VI, ix, 5. Voir *Ennéades*, VI (2^{ème} partie), texte établi et traduit par Émile Bréhier, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 170.

¹⁴²⁷ Plotin, *Ennéades*, V, v, 10. Voir *Ennéades*, V, texte établi et traduit par Émile Bréhier, Paris, Les Belles Lettres, 1991, p. 91.

¹⁴²⁸ Honoré de Balzac, *La Fausse maîtresse* [1841], *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 216.

¹⁴²⁹ Voir Nadine Satiat, *ibid.*, p. 32.

¹⁴³⁰ Yves Bonnefoy, *ibid.*, p. 514.

poète, se ressouvenir de l'Un au sein du langage, mais « cela ne signifie [...] pas qu'il se soit porté au-delà des contradictions qui rôdent dans le langage »¹⁴³¹. Si avec *Annette VIII*, c'est en sculpture le « buste originel enfin achevé, la tâche d'une vie enfin accomplie » par « la présence rendue à l'être qui est présent », et si le biographe aurait voulu pouvoir s'arrêter à ces ouvertures, il ne s'agit pourtant dans cette *Vie de Giacometti* que de « l'exploration d'un possible », non de la « conversion qui eût assuré un salut »¹⁴³². Nous voyons alors l'artiste « s'enfermer avec ses derniers travaux » pour d'ultimes exercices spirituels, « comme se voue à soi un homme qui va mourir ». Les derniers bustes de Lotar sont pour affronter la mort, et Bonnefoy voit dans *Lotar III* « l'Homme qui meurt ». Mais dans cette mort c'est sa distance avec la nature que réaffirme l'être humain, « distance si imprévisible, si grande qu'on peut la dire de l'absolu. Et c'est donc tout de même, enfin présent au terme de l'œuvre, l'Homme qui est »¹⁴³³.

IV) L'atelier

1) Dans l'athanor de l'alchimiste : l'atelier et son artiste

Pour compléter ce portrait de l'artiste en chercheur d'absolu et achever le panorama de l'opération littéraire de mythification de Giacometti après-guerre, il nous faut aborder pour finir ce qui est devenu par son dénuement le symbole le plus marquant de cette quête artistique : l'athanor où se sont effectuées les transmutations.

Le sculpteur et son atelier, l'atelier et son sculpteur : le « texte Giacometti »¹⁴³⁴ semble tourner en tous sens la synecdoque sans trouver la clef du rapport d'inclusion qui les lie, tant l'homme semble avoir sécrété le lieu qui peu ou prou l'abrite. Il est, ce « local déjà délabré » du 46, rue Hippolyte-Maindron où Giacometti s'installa en 1927 pour y rester jusqu'à sa mort en 1966 et y vivre « presque sans bouger une aventure des plus étranges », une « annexe de sa personne »¹⁴³⁵. Michel Leiris, dans le seul texte consacré à la coquille désormais vide, lorsqu'il évoque le prélèvement en 1972 des couches sédimentaires déposées par quarante années de labeur acharné à des fins de conservation, parle d' « osmose », et du « jeu d'échanges » qui faisait du « théâtre » du travail « encombré par la foison de ce qui s'y fabriquait » un « pourvoyeur de motifs à traiter » pour « collaborer pleinement »¹⁴³⁶ à l'œuvre en cours. Le rapport qu'il dessine est un rapport d'élection, une « vocation », comme celle qui lie « Diogène à son tonneau »¹⁴³⁷. Étonnante fut l'obstination de Giacometti, la reconnaissance et la richesse venues, à s'accrocher à ce minuscule « local au sol de ciment »¹⁴³⁸. Michel Leiris y voit le corollaire de son obstination artistique à traiter « un très petit nombre de thèmes dénués de toute valeur pittoresque ou anecdotique, et presque

¹⁴³¹ *Ibid.*, p. 502.

¹⁴³² *Ibid.*, p. 514.

¹⁴³³ *Ibid.*, p. 526.

¹⁴³⁴ C'est-à-dire, d'après l'expression d'André Lamarre, l'ensemble des textes écrits sur l'artiste.

¹⁴³⁵ Michel Leiris, *Autre heure, autres traces...*, *Derrière le miroir*, Maeght éditeur, n° 233, mars 1979, repris dans *Au verso des images*, Montpellier, Fata Morgana, 1980, p. 101.

¹⁴³⁶ *Idem.*

¹⁴³⁷ *Ibid.*, p. 96.

¹⁴³⁸ *Idem.*

toujours empruntés à son entourage humain et matériel immédiat » : « tel atelier, tel artiste »¹⁴³⁹. Aussi lorsque Giacometti se risque hors de son antre, semble-t-il l'emporter encore avec lui tant celui-ci persiste à le nimber d'une auréole poussiéreuse.

Leiris joue dans ce texte cartes sur table et invoque la « logique propre aux mythes » pour voir dans le nom même de cette rue une forme de prédestination. En 1901, année même de la naissance de Giacometti, « un certain Ernest Maindron, neveu d'Hippolyte, avait publié un ouvrage intitulé *Marionnettes et guignols à travers les âges* », un fait que Leiris envisage « sous l'angle poétique de la rencontre (si l'on tient la statuaire pour apparentée à l'art de créer des marionnettes et si l'on juge que tout être humain, fût-il un artiste génial, a pour destin d'être, à sa façon, un guignol) »¹⁴⁴⁰.

Si l'atelier est ce « lieu quasi-intouchable » où vécut et travailla un « personnage dont la légende s'était emparée alors même qu'il vivait encore »¹⁴⁴¹, il importe pour nous de mesurer quelle fut la part des écrivains dans ce jeu de bouche à oreille et dans la transformation d'un espace visible en espace lisible (*legenda est*). Comment ne pas être tenté de revenir alors vers Balzac et la saisissante description, à la fin de *La Recherche de l'absolu*, de la maison ravagée par la passion dévorante de Claës telle que la découvre sa fille Marguerite ? « Spectacle de désolation », que celui offert par la maison familiale livrée à la « fureur dévastatrice » de son père : « Le dénuement était si complet qu'il ne s'y trouvait plus de rideaux aux fenêtres. Les moindres objets qui pouvaient avoir une valeur dans la maison, tout, jusqu'aux ustensiles de cuisine, avait été vendu ». Face à ce lieu où tout souci de confort matériel se voit sacrifié aux exigences d'une quête, le narrateur conclut : « L'idée de l'Absolu avait passé partout comme un incendie »¹⁴⁴².

Passée la rigueur de la période de guerre, Giacometti ne connaît plus les mêmes problèmes que Claës, il suit même la trajectoire financière inverse de celle de l'alchimiste, et pourtant ne change rien à son mode de vie. Picasso ironisera en disant d'après le témoignage du photographe David Douglas Duncan que Giacometti doit une grande partie de son succès à « l'effet des légendes à la Van Gogh ou à la Modigliani » qui entourent « le locataire bizarre du petit et sombre atelier de la rue Hippolyte-Maindron »¹⁴⁴³. Pourtant Michel Leiris récuse toute idée d' « austérité » ou de « puritanisme » chez lui. Son attachement à ce dénuement traduit moins pour lui un « rejet moralisant » du luxe que sa « négligence [...] à l'égard de ce qui ne lui paraissait pas de nécessité première »¹⁴⁴⁴. Ce rejet, Michel Leiris le relie à cette tentation très ancienne de réduire son habitat « à une manière de minimum vital » qui s'exprimait déjà au début de leur amitié dans l'un des textes de sa période surréaliste : *Hier, sables mouvants*. Nous avons déjà parcouru ce texte et évoqué le fantasme de l'enfouissement dans « une espèce de tanière »¹⁴⁴⁵ qui s'y exprime. Mais Michel Leiris sait dépasser les tentations de mythologie facile qui guettent ce lieu de légende pour en donner la clef poétique, la justification artistique qu'il trouve dans la nécessité d'un constant retour aux sources :

¹⁴³⁹ *Ibid.*, p. 100.

¹⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 95.

¹⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 104.

¹⁴⁴² Honoré de Balzac, *La Recherche de l'absolu*, *op. cit.*, p. 251.

¹⁴⁴³ Témoignage rapporté par Yves Bonnefoy, « Picasso et Giacometti », RR, p. 113.

¹⁴⁴⁴ Michel Leiris, *ibid.*, p. 99.

¹⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 98.

Sans doute l'attrait propre à la chose si rudimentaire qu'avec elle on croit toucher le tuf n'est-il pas étranger à l'évolution de l'art d'Alberto Giacometti. Ne constate-t-on pas, en effet, qu'après la période du début – où la rigueur du tri opéré entre les perceptions l'a conduit parfois à frôler le non-figuratif – et après la période – sobre quoique délibérément inventive – du surréalisme, il n'a cessé de fonder son activité sur la tentative inlassablement réitérée de résoudre quelques problèmes de base [...] ¹⁴⁴⁶.

Si nous entreprenons maintenant de dérouler le fil chronologique de la naissance littéraire de l'atelier d'Alberto Giacometti, il nous faut à nouveau rendre hommage à Georges Limbour d'avoir été le premier, en 1947, à pousser de sa plume les portes de l'atelier encombré pour les lecteurs de l'hebdomadaire où parut l'article que nous avons déjà cité ¹⁴⁴⁷. Aucune allusion avant-guerre nous l'avons vu, ni chez Leiris, ni chez Breton, au cadre qui vit surgir les œuvres dont il est question dans leurs articles. Breton, s'il s'intéresse à l'œuvre en cours, n'a de cesse qu'il n'arrache le sculpteur à ce monde clos pour le rendre à l'errance et favoriser les rencontres qu'il pense seules capables de vivifier son œuvre.

Tout est déjà, avec en plus l'intuition de ce qu'il n'a pas attendu le verdict des marchands pour reconnaître, dans le texte de Limbour : l'émotion devant ce « blanc cimetière » où un homme s'ensevelit lui-même comme aussi l'appréhension du formidable soulèvement en gestation dans ce lit de mort, à l'image de cet homme qui marche et se prépare à pousser la porte de l'atelier ¹⁴⁴⁸.

Quelques semaines plus tard, Simone de Beauvoir qui comme Sartre ¹⁴⁴⁹ ne voyait Giacometti pendant toute la durée de leur relation qu'au café ou au restaurant, franchit à son tour pour la première fois le seuil de l'atelier et ne résiste pas au plaisir de divertir Nelson Algren, forçant le trait avec humour, par la description du cadre de vie et de travail de cet original. Voici ce que rapporte alors l'épistolière le mercredi 5 novembre 1947, à l'heure où à son tour elle pense que « ça y est, il est arrivé à quelque chose, ce que j'ai vu hier m'a profondément impressionnée » :

Hier j'ai visité sa maison, elle est à faire peur. Dans un charmant petit jardin oublié, il a un atelier, submergé de plâtre, et il vit à côté dans une sorte de hangar, vaste et froid, dépourvu de meubles comme de provisions, des murs nus et un plafond. Comme il y a des trous dans le plafond, il a disposé sur le plancher, pour recueillir la pluie, des pots et des boîtes eux-mêmes percés ! Il s'acharne des quinze heures de suite, surtout la nuit, et ne sort jamais sans que ses vêtements, ses mains et sa riche et crasseuse chevelure ne soient couverts de plâtre ; le froid, ses mains gelées, il s'en fiche, il travaille. J'admire sa très jeune femme ¹⁴⁵⁰ d'accepter cette vie ; après sa journée de secrétaire, elle trouve

¹⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 100.

¹⁴⁴⁷ Voir chapitre IX.

¹⁴⁴⁸ Voir Georges Limbour, *ibid.*, pp. 40-41.

¹⁴⁴⁹ Ils le voyaient pratiquement toujours ensemble, et avec Annette. Voir Simone de Beauvoir, *Entretiens avec Jean-Paul Sartre, août-septembre 1974*, op. cit., pp. 346-347.

¹⁴⁵⁰ *Alberto vient d'épouser Annette, rencontrée à Genève.*

**au retour ce logis désespérant, elle n'a pas de manteau d'hiver et porte des
chaussures usées¹⁴⁵¹.**

Mais est-ce vraiment là l'acte de naissance littéraire de l'atelier ? Georges Limbour, en dépit de la qualité indéniable de ces quelques pages, ne prend pas soin de recueillir son reportage en volume¹⁴⁵² et les abandonne, dans un geste très fidèle en esprit à son modèle, au sort commun des hebdomadaires, c'est-à-dire au risque de la corbeille ou, de manière plus réjouissante, au compagnonnage du fagot. Quant à Simone de Beauvoir, il faut attendre sa mort pour que cette part de sa correspondance soit rendue publique.

Ce n'est pas non plus dans le grand texte qui, en 1948, signe la naissance de Giacometti en chercheur d'absolu qu'il faut chercher la description de ce lieu des transmutations que des textes plus tardifs désigneront comme le « laboratoire » de cet « obstiné chercheur »¹⁴⁵³ ou comme l'« athanor »¹⁴⁵⁴ de cet alchimiste. Dans le cours de sa démonstration, Sartre rencontre certes des éclats d'atelier et son discours se nourrit de sa connaissance intime du sculpteur dont il retranscrit çà et là les paroles, mais ces fragments sont le prétexte de nouveaux développements théoriques. Les impératifs de l'intelligence d'une démarche le poussent à retourner l'atelier comme un gant. Quelques impressions témoignent des visites du philosophe rue Hippolyte-Maindron : « Ce qu'on voit d'abord dans son atelier, ce sont d'étranges épouvantails faits de croûtes blanches qui coagulent autour de longues ficelles rousses »¹⁴⁵⁵, ou encore « La matière de Giacometti, cette étrange farine qui poudroie, ensevelit lentement son atelier [...], c'est de la poussière d'espace »¹⁴⁵⁶. Mais ces fragments refluent rapidement vers le souci d'une interprétation globale de la démarche du sculpteur et le dernier passage cité n'est que pour introduire la réflexion sur l'espace et repartir dans une nouvelle direction : « Mais l'espace, fût-il nu, est encore surabondance¹⁴⁵⁷ ». L'article peut s'achever alors de manière significative sur l'image violente d'une expulsion de l'artiste hors de son atelier. Giacometti a « gagné » et « en dépit de lui-même » il « nous appartient » : « des hommes vont entrer chez lui, l'écartier, emporter toutes ses œuvres et jusqu'au plâtre qui couvre son plancher »¹⁴⁵⁸. Ces lignes sont certes visionnaires et annoncent à trente ans de distance le déménagement d'*Autre heure, autres traces...*, mais elles témoignent du refus de Sartre d'entrer vraiment dans l'atelier. La visée de Sartre n'est pas de produire un texte d'atelier, son point de vue est extérieur et surplombant. Il lui a fallu se « désengluier » de l'atelier pour l'objectiver. Il en est de même pour son second texte, où l'on rencontre malgré tout cette très belle formule, mais avec, là encore, la clôture que suppose la formule : « Son atelier, c'est un archipel, un désordre d'éloignements¹⁴⁵⁹ divers »¹⁴⁶⁰.

¹⁴⁵¹ Simone de Beauvoir, *Lettres à Nelson Algren, Paris, Gallimard, 1997, pp. 99-100.*

¹⁴⁵² Cet article ne sera republié qu'après sa mort avec ses autres écrits sur les peintres.

¹⁴⁵³ Jean Tardieu, « Giacometti peintre », *Les Portes de toile, Œuvres*, édition dirigée par Jean-Yves Debrouille, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2003, p. 967.

¹⁴⁵⁴ Yves Bonnefoy, *ibid.*, p. 273.

¹⁴⁵⁵ Jean-Paul Sartre, « La Recherche de l'absolu », *op. cit.*, p. 294.

¹⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 295.

¹⁴⁵⁷ *Idem.*

¹⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 305. Sur ce sujet, voir la pertinente analyse d'André Lamarre, *ibid.*, p. 233.

¹⁴⁵⁹ Allusion à la représentation de la distance qui est au cœur du travail de Giacometti. Voir chapitre suivant.

¹⁴⁶⁰ Jean-Paul Sartre, « Les Peintures de Giacometti », *op. cit.*, p. 347.

2) Naissance littéraire de l'atelier de Genet à Dupin

La naissance littéraire de l'atelier ne sera pas non plus le fait de Michel Leiris, que nous avons vu dans la monographie qu'il consacre à ce lieu en 1978 prononcer quelque chose comme son oraison funèbre. *Autre heure, autres traces* sonne le glas de l'atelier vivant, c'est-à-dire du foyer d'une œuvre en mouvement. Cette « autre heure », c'est celle où « ce qui existait à l'état sauvage a été promu objet de délectation pour civilisés »¹⁴⁶¹. De l'atelier vif pourtant il n'aura guère été question directement dans les « pierres » erratiques que Leiris détache de l'œuvre du sculpteur avant sa mort en 1966. Il faut s'arrêter au détour d'une parenthèse pour trouver dans le texte de 1948 un détail pittoresque : « [...] son atelier (encombré de débris de plâtre qui ont longtemps menacé d'envahir la petite pièce où il dormait malgré le froid et la pluie) »¹⁴⁶².

Étonnamment, ce n'est pas non plus du texte de 1951 que Francis Ponge regroupera plus tard dans *L'Atelier contemporain* qu'il faut dater l'émergence de l'atelier en littérature. Dans une série de textes qui se confrontent volontiers aux ateliers, Francis Ponge évite délibérément celui de Giacometti pour lui préférer l'œuvre exposée, et ce n'est pas le moins singulier des traits de leur relation¹⁴⁶³. Mais en juin 1957 paraît dans le catalogue de l'exposition Alberto Giacometti à la galerie Maeght un petit texte qui sera publié en volume aux éditions de l'Arbalète l'année suivante : *L'Atelier d'Alberto Giacometti* de Jean Genet. Les deux hommes se sont rencontrés par l'intermédiaire de Sartre en 1954 et Genet pose la même année pour le premier des trois portraits que Giacometti fera de lui, en plus de six dessins. Il est le seul des écrivains de notre corpus avec Jacques Dupin à avoir posé pour un tableau de Giacometti. Seuls ils ont connu le rituel qui lie le peintre à son modèle, la précision maniaque avec laquelle il place la chaise, l'immobilité absolue exigée de lui par Giacometti qui n'hésite pas à le rappeler à l'ordre. Mais Jacques Dupin n'a posé en 1965 qu'à l'occasion du film réalisé par Ernst Scheidegger, la présence des caméras perturbait la relation entre le peintre et son modèle lors de la réalisation des deux tableaux qui subsistent de cette expérience. Les trois portraits de Genet furent réalisés entre 1954 et 1957 dans une intimité beaucoup plus grande¹⁴⁶⁴. En même temps qu'il pose, Genet prend des notes qu'il retravaille et complète ensuite hors de l'atelier. Dans le livre publié, les scènes d'atelier alternent avec d'autres scènes dans la rue ou au café, sans souci d'unification chronologique. L'ensemble préserve l'aspect anarchique et fondamentalement inachevé de l'œuvre en cours et présente pour la première fois au lecteur une vision de l'atelier en focalisation interne. Le modèle interroge, touche, regarde, tente une affirmation, corrige, et à aucun moment ne semble en savoir plus que l'artiste. De ce désordre assumé, dans l'infinie variété et la contradiction des points de vue, émerge pour la première fois l'atelier :

Cette après-midi nous sommes dans l'atelier. Je remarque deux toiles – deux têtes - d'une extraordinaire acuité [...] ¹⁴⁶⁵. Ses toiles. Vues dans l'atelier (plutôt sombre. Giacometti respecte à ce point toutes les matières qu'il se fâcherait si Annette détruisait la poussière des vitres) [...] ¹⁴⁶⁶.

¹⁴⁶¹ Michel Leiris, *Autre heure, autres traces*, op. cit., p. 107.

¹⁴⁶² Michel Leiris, PA, p. 16.

¹⁴⁶³ Voir chapitre XII.

¹⁴⁶⁴ Voir chapitre XV.

¹⁴⁶⁵ *Jean Genet, AAG*, p. 46.

¹⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 56.

Les œuvres, destituées de la certitude des salles d'exposition, abandonnent au hasard des mouvements du visiteur l'occasion de surgir :

(Septembre 1957) La plus belle statue de Giacometti – je parle d'il y a trois ans – je l'ai découverte sous la table, en me baissant pour ramasser mon mégot. Elle était dans la poussière, il la cachait, le pied d'un visiteur maladroit risquait de l'ébrécher...¹⁴⁶⁷

La poussière revient comme un leitmotiv, et dans l'enchevêtrement des paragraphes c'est l'atelier tout entier qui nous est restitué, dans son exiguité, son encombrement, la pauvreté de son mobilier et l'intensité de ses vibrations :

Posée au milieu des vieilles bouteilles, sa palette, des derniers jours : une flaque de boue de différents gris¹⁴⁶⁸. **La chambre, celle d'Annette et la sienne, est parée d'un joli carrelage rouge. Autrefois, le sol était en terre battue. Il pleuvait dans la chambre. C'est, la mort dans l'âme, qu'il s'est résigné au carrelage. Le plus joli, mais le plus humble qui soit. Il me dit qu'il n'aura jamais d'autre habitation que cet atelier et sa chambre. Si c'était possible, il les voudrait encore plus modestes**¹⁴⁶⁹.

Au fil des notations se tisse alors le lien entre l'atelier réel et l'atelier peint :

Je pose. Il dessine avec exactitude – sans l'avoir arrangé avec art – le poêle avec son tuyau qui sont derrière moi¹⁴⁷⁰. **Je suis assis, bien droit, immobile, rigide (quand je bouge, il me ramènera vite à l'ordre, au silence et au repos) sur une très inconfortable chaise de cuisine**¹⁴⁷¹.

La littérature prend désormais le relai des photographes pour éclairer le travail en cours de l'artiste et l'ouvre à une dimension nouvelle. Le grand mythe de la littérature sur l'art que Giacometti ressuscite en plein XX^{ème} siècle ne concerne plus désormais les seules œuvres, mais s'étend au lieu des transmutations lui-même et à leur maître d'œuvre, sacralisés :

Cet atelier, d'ailleurs, au rez-de-chaussée, va s'écrouler d'un moment à l'autre. Il est en bois vermoulu, en poudre grise, les statues sont en plâtre, montrant la corde, l'étope, ou un bout de fil de fer, les toiles, peintes en gris, ont perdu depuis longtemps cette tranquillité qu'elles avaient chez le marchand de couleur, tout est taché et au rebus, tout est précaire et va s'effondrer, tout tend à se dissoudre, tout flotte : or, tout cela est comme saisi dans une réalité absolue. Quand j'ai quitté l'atelier, quand je suis dans la rue, c'est alors que plus rien n'est vrai de ce qui m'entoure. Le dirai-je ? Dans cet atelier un homme meurt lentement, se consume, et sous nos yeux se métamorphose en déesses¹⁴⁷².

¹⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 59.

¹⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 58.

¹⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 59.

¹⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 62.

¹⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 71.

¹⁴⁷² *Ibid.*, p. 72.

S'il est un autre homme de l'atelier parmi les écrivains qui se sont intéressés à Giacometti, c'est Jacques Dupin, auteur de la première monographie sur le sculpteur, et l'un de ses derniers modèles. Quarante ans après la mort de son occupant, voici qu'il repousse de nouveau la porte de l'atelier à l'occasion de la trouvaille d'une « caisse remplie de photos du film, rushes et clichés perdus de vue »¹⁴⁷³ et reprend la plume pour les présenter. Dans *Éclats d'un portrait*, Jacques Dupin se souvient être passé à l'atelier « au moins une fois par semaine »¹⁴⁷⁴ pendant dix ans. Pourtant lorsque Dupin évoque l'atelier, ce sont de manière significative non pas des sensations qui tout d'abord reviennent mais du texte : celui, récent, de son ami Michel Leiris, que nous venons d'évoquer. Il lui faut alors crever l'écran des mots, du *mythos*, pour accéder à sa propre mémoire, et ressusciter l'atelier :

Michel Leiris écrira : « l'atelier misérable ». Pour moi qui viens de la rue, du bureau, il est une caverne aux trésors. Sur le sol, des sculptures en plâtre, des sculptures en terre enveloppées de linges mouillés, pour garder humidité et fraîcheur. Un poêle à charbon et son seau. Un chevalet, une chaise pour le modèle, un tabouret pour le peintre. Un escalier très étroit mène à une soupente, espace de rangement pour les châssis et les toiles. Une plante verte effrontée avait percé le mur et avait grandi dans l'espace – presque un arbuste aux longues feuilles brillantes qui apporte l'air du dehors. Un lit est couvert de feuilles et de journaux. Sur la table, des tubes de couleur, des pinceaux serrés dans un pot, des bouteilles, des flacons, des crayons, du papier, des chiffons, le paquet de cigarettes et sa boîte d'allumettes. Le sol est jonché de débris de plâtre et de terre, les murs gris et poussiéreux sont couverts de dessins en ocre ou en noir, quelques lignes griffonnées rappellent un numéro de téléphone ou un achat à effectuer. Une verrière, en partie tamisée par un tissu, laisse entrer la lumière du jour, relayée la nuit par une ampoule électrique suspendue à un fil. L'accumulation des sculptures, des armatures, des toiles, des feuilles et des accessoires du peintre et du sculpteur donne un air de fête à cet antre de mystères. Un atelier comme une terreensemencée, une tanière devenue par osmose le double de son occupant¹⁴⁷⁵.

Pourtant l'écran des mots n'est pas tant crevé que Dupin ne retrouve dans cette description tardive mais sûrement la plus complète de l'atelier ceux-là mêmes employés par Leiris dans *Autre heure, autres traces*, évoquant l'« antre »¹⁴⁷⁶ ou la « tanière »¹⁴⁷⁷ du sculpteur, et l'« osmose »¹⁴⁷⁸ qui les liait. Il se souvient surtout de ses propres textes dans un livre qui, hormis quelques détails matériels concernant le tournage du film, n'en propose souvent que la paraphrase. C'est que voulant rendre l'atelier, Dupin de nouveau se retrouve face à ce qui se dérobe, et les lieux les plus vifs de son texte sont ceux où faisant retour sur ses conditions d'écriture et l'acte de remémoration le poète parvient à préciser un manque, à désigner un je-ne-sais-quoi émanant du sculpteur et disparu à jamais avec lui. L'indicible de sa présence et de sa nécessité que recouvrent tour à tour les mots « parfum », « pensée »,

¹⁴⁷³ Jacques Dupin, *Éclats d'un portrait*, photographies d'Ernst Scheidegger, Marseille, André Dimanche Editeur, 2007, p. 8.

¹⁴⁷⁴ *Idem*.

¹⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 13-14.

¹⁴⁷⁶ Michel Leiris, *Autre heure, autres traces*, *op. cit.*, p. 96.

¹⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 98.

¹⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 101.

« lumière », « musique » ou « désir ». Une fracture se dessine entre le lecteur et l'un des rares témoins vivants de l'atelier en exil dans un pan de sa mémoire :

Je tente d'écrire. Sur mon terrain – le clavier, l'écran, le papier – j'ai la sensation d'être en exil dans un fragment de ma vie retrouvée. Je me projette dans un atelier depuis longtemps disparu. Il reste des images précises liées à des réalités concrètes, à des instruments, à des œuvres qu'il m'arrive d'avoir sous les yeux. Mais l'atelier de Giacometti est aussi un parfum, une pensée. Une lumière tourbillonnante dans la poussière, une musique ouverte émise par la terre humide et les tubes de couleurs. Un désir obsessionnel qui s'élanche et unifie. Comment restituer et comment oublier l'atelier ? Oublier que je suis la tête d'un autre dans le regard d'Alberto ?

Déjà les *Textes pour une approche* publiés en 1962 étaient des textes d'atelier centrés sur l'œuvre en cours et le sculpteur au travail. À côté d'un certain nombre de passages rétrospectifs, un portrait fragmenté de l'artiste à l'œuvre dans son lieu de création prend corps au fil des textes. Voici « Giacometti dans l'atelier »¹⁴⁷⁹, ses mains, son regard, ses gestes sont décrits. Dupin évoque le caractère machinal et obsessionnel de son travail, ses attitudes familières et témoigne sans ostentation, suivant la nécessité de son propos, d'une fréquentation intime, dans la durée : « 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 de venir [...] ». L'atelier est reconnu par lui, à l'image du monolithe évoqué par Giacometti dans *Hier, sables mouvants*, comme le « lieu clos et propice » dans lequel l'artiste prend plaisir à se recroqueviller, et qui est à cet égard à placer sur le même plan que « l'espace tant recherché de l'œuvre même »¹⁴⁸⁰.

3) Atelier des écrivains

Cet espace ne vaut que par les vibrations qui l'animent. Le lieu de la légende est un lieu désert. Giacometti a choisi de ne pas inscrire dans le marbre mais dans le plâtre qui s'effrite. Leiris et Dupin dans leurs textes d'une certaine manière posthumes convoquent de pâles fantômes, jonglent en vain avec une coquille vide. Il faut, Giacometti mort, résister à la tentation d'exposer les murs de l'atelier dans leur embâcle et, jetant bas tout souci de conservation, tourner – comme y invite un autre grand poète de l'atelier, André du Bouchet – « au plus vite le dos au fatras de l'art »¹⁴⁸¹. L'incendie allumé dans l'atelier court par le monde, le poète le sait qui gronde dans « l'atelier du sol ». C'est pourquoi la présence thématique de l'atelier dans nos textes ne présente qu'un intérêt limité. Beaucoup plus féconde est la capacité du texte à se faire atelier dans un monde-atelier. Au-delà du pittoresque s'impose un bouillonnement qui a bouleversé la littérature et que prolonge l'atelier collectif éclaté des écrivains de Giacometti. L'atelier est le lieu d'une ouverture. Moins que d'un repli, il est ferment d'effraction. Jacques Dupin le perçoit, qui s'attarde sur l'intrusion audacieuse d'une plante dans l'atelier comme sur un fait lourd de signification : « À ma droite, devant le mur couvert de graffitis, se dresse la plante aux longues feuilles brillantes qui était entrée par effraction dans l'atelier. Sa robustesse flexible et sa couleur apportent comme un souffle du monde végétal à la grisaille ambiante »¹⁴⁸². Il s'agit alors d'incorporer l'atelier au texte,

¹⁴⁷⁹ Jacques Dupin, TPA, p. 17.

¹⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 67.

¹⁴⁸¹ André du Bouchet, QPTVN, p. 101.

¹⁴⁸² Jacques Dupin, *Éclats d'un portrait*, op. cit., p. 72.

en répondant avec ses moyens propres, ce dont Dupin manifeste une conscience aiguë lorsqu'il entreprend d'écrire « comme si les signes écrits ou parlés avaient des yeux. Étaient des yeux ». Il s'agit donc d'examiner désormais non plus les traces de mythe littéraire enfermées dans l'atelier exigu, mais l'atelier élargi au travail des écrivains sans cesse remis sur le métier.

Pour conclure il apparaît que si les écrivains ont pu d'une certaine façon donner corps aux « légendes à la Van Gogh ou à la Modigliani » qui d'après Picasso entourent « le locataire bizarre du petit et sombre atelier de la rue Hippolyte-Maindron »¹⁴⁸³. S'ils ont pu réfléchir l'image qu'il leur offrait d'un artiste oubliant ses conditions matérielles d'existence pour disparaître derrière son œuvre, cet aspect pittoresque et anecdotique des choses ne recouvre qu'un pan mineur de la notion d'atelier dans nos textes. À cet égard, semble-t-il, l'influence des photographes fut incomparablement plus décisive que celle du texte de Genet.

Chapitre X Réel et perception dans l'œuvre de Giacometti

« La seule chose qui me passionne, c'est d'essayer quand même d'approcher ces visions qui me semblent impossibles à rendre »¹⁴⁸⁴ « Mais pour moi, la réalité reste exactement aussi vierge et inconnue que la première fois qu'on a essayé de la représenter »¹⁴⁸⁵

Introduction

La fortune littéraire de Giacometti après-guerre est un Janus dont nous tentons d'appréhender le double visage. Giacometti est l'ultime avatar d'une mythologie artistique qui plonge ses racines jusque dans le monde antique, l'homme d'une chimère, d'une obsession folle de l'absolu en peinture, lui sacrifiant sa santé et ses conditions d'existence pour devenir ce fantôme poussiéreux qui hante un minuscule atelier délabré. Mais Giacometti est également, et, pourrait-on dire, sous le même rapport l'homme d'une critique acérée du regard. L'absolu a pu se confondre pour lui avec la réalité. Le réel le plus nu, cet artiste l'a poursuivi avec l'ardeur que suscite un idéal. La quête sans concession de cet idéal qui se confond avec le réel devient alors la pierre sur laquelle Giacometti aiguise son regard. C'est qu'il ne cherche pas à faire de la peinture et de la sculpture, mais simplement à préparer le terrain¹⁴⁸⁶ sur lequel la peinture et la sculpture tels qu'il les envisage, c'est-à-dire avec la démesure qu'exige le simple fait d'être vivant, pourrait devenir possible. Il nous faut alors maintenant saisir l'articulation entre le *but* de Giacometti (absolu) et les *moyens* (relatifs) déployés pour s'approcher de ce but. Il nous apparaîtra alors que l'originalité et la force des propositions de Giacometti telles qu'elles se donnent à saisir aux écrivains, est d'avoir su concilier des exigences plutôt traditionnelles en matière de création – celles de

¹⁴⁸³ Témoignage rapporté par Yves Bonnefoy, « Picasso et Giacometti », *Remarques sur le regard*, op. cit., p. 113.

¹⁴⁸⁴ Alberto Giacometti, « Entretien avec Pierre Schneider », op. cit., p. 266.

¹⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 267.

¹⁴⁸⁶ Voir « Entretien avec Georges Charbonnier », op. cit., p. 249.

tout peintre et de tout sculpteur en lesquels se réveille un Apelle, un Pygmalion, un Frenhofer dès lors qu'ils se confrontent au réel fuyant – avec « une conscience des limites de son art qui, elle, n'est pas traditionnelle »¹⁴⁸⁷.

Nous nous proposons tout d'abord d'analyser la proximité de l'œuvre de Giacometti avec les recherches contemporaines de la phénoménologie et la façon dont notre corpus en rend compte avant d'envisager – ce sera l'objet du chapitre suivant – la fécondité toute particulière de cette approche critique en poésie. Sans abandonner la tension de la sculpture et de la peinture vers le réel, il apparaît en effet que Giacometti a défenestré le réalisme, renversant les barrières qui entravaient son progrès. Revenons tout d'abord à l'étude et à la genèse de cette « révolution copernicienne »¹⁴⁸⁸ (Sartre) pour saisir comment l'artiste a pu se porter au-devant des questions posées par la phénoménologie et s'inscrire très tôt dans des problématiques de langage et de perception qu'auront à affronter des écrivains eux-mêmes souvent familiers des écrits des philosophes sur ce sujet.

I) De quelques déchirements dans les parages de la phénoménologie

[De quelques déchirements dans les parages de la phénoménologie¹⁴⁸⁹]

1) Reprendre à zéro

Pour comprendre l'intérêt manifesté après-guerre par les écrivains – et particulièrement les philosophes et les poètes – pour l'œuvre de Giacometti, il ne suffit pas de rappeler qu'à partir de 1935 il tourne de nouveau son art vers la réalité extérieure, il faut surtout préciser de quelle manière est appréhendée celle-ci. La réalité phénoménale vient en effet lors de ce retour bouleverser ce que Giacometti dans la *Lettre à Pierre Matisse* rapporte à l'*imagination*, mot qui désigne dans sa bouche la part de savoir préconçu qui peut tenir lieu de perception dans une approche grossière du réel :

Et puis le désir de faire des compositions avec des figures. Pour cela il me fallait faire (vite, je croyais ; en passant) une ou deux études d'après nature, juste assez pour comprendre la construction d'une tête, de toute une figure, et, vers 1935, je pris un modèle. Cette étude devait me prendre, je pensais, une quinzaine de jours, et puis je voulais réaliser mes compositions. J'ai travaillé avec modèle toute la journée de 1935 à 1940. Rien n'était tel que je l'imaginais. Une tête (je laissai de côté très vite les figures, c'en était trop) devenait pour moi un objet totalement inconnu et sans dimensions. Deux fois par an, je commençais deux têtes, toujours les mêmes, sans jamais aboutir [...]»¹⁴⁹⁰.

Si, voulant comprendre la « construction » d'une tête, Giacometti aboutit à sa destruction, c'est que, reprenant la question de la représentation du monde extérieur où l'avait laissée Cézanne, il n'a pas voulu revenir au naturalisme, mais « fonder un réalisme phénoménologique »¹⁴⁹¹. De manière troublante, son projet croise alors celui de Merleau-

¹⁴⁸⁷ David Sylvester, *ibid.*, p. 24.

¹⁴⁸⁸ Jean-Paul Sartre, « La Recherche de l'absolu », *op. cit.*, p. 301.

¹⁴⁸⁹ Ce titre fait référence à un livre d'André du Bouchet sur Miklos Bokor : « De plusieurs déchirements dans les parages de la peinture », *Miklos Bokor*, catalogue de l'exposition nationale, Neuchâtel, Galerie Ditsheim, 1986.

¹⁴⁹⁰ *Alberto Giacometti, Écrits, op. cit., p. 43.*

¹⁴⁹¹ Reinhold Hohl, *op. cit.*, p. 106.

Ponty, puisque ce dernier élaborait la *Phénoménologie de la perception* précisément durant les années 1936-1945 où Giacometti s'efforçait, dans sa sculpture, de « découvrir l'image phénoménale de l'Autre, ou d'un autre homme, telle qu'elle lui apparaissait à distance »¹⁴⁹². Merleau-Ponty place l'avant-propos de son ouvrage sous le signe d'un mot d'ordre qui ne semble pas inadéquat pour évoquer le travail de Giacometti à l'époque : « Le réel est à décrire »¹⁴⁹³. Mais il s'agit également de faire retour sur les outils qui sont les nôtres dans cette entreprise de description du réel et Giacometti ne cherchera jusqu'à la fin de sa vie, selon ses propres déclarations, qu'à « [se] rendre compte de [sa] vision du monde extérieur »¹⁴⁹⁴. Thierry Dufrière rapproche justement cette intention modestement démesurée de l'analyse de la conscience perceptive par le philosophe, qui « suit le modèle de la création et de l'analyse d'un tableau »¹⁴⁹⁵. Tous deux cherchent à se rapprocher de la « vision à l'état natif »¹⁴⁹⁶, expérience pour le sujet de sa « pleine coexistence avec le phénomène »¹⁴⁹⁷, c'est-à-dire à remonter le cours de notre construction de la réalité à partir des données sensorielles. Même confiance donc dans la « sensibilité, propre à donner les lignes directrices de la conscience »¹⁴⁹⁸, qu'elle vienne du mot d'ordre husserlien, « zur Sache selbst », ou de la « petite sensation » de Cézanne.

C'est en outre le modèle du tableau que, remarque Thierry Dufrière, Merleau-Ponty utilise pour décrire le monde, définissant notre perception de celui-ci comme un *style* : « j'ai reçu avec l'existence une manière d'exister, un style... »¹⁴⁹⁹. Ce que le philosophe désigne comme un *style* « n'est pas une application consciente [...], c'est la conscience perceptive elle-même. La perception est individuelle et engage la personnalité dans son entier »¹⁵⁰⁰. L'intentionnalité la maintient dans sa projection vers l'avenir : « Mon monde se continue par des lignes intentionnelles qui tracent d'avance au moins le style de ce qui va venir »¹⁵⁰¹. Giacometti se rapproche étrangement de cette définition du style lorsqu'il déclare qu'en art « plus une œuvre est vraie, plus elle a du style »¹⁵⁰². Giacometti et Merleau-Ponty retrouvent là cette réflexion de Cézanne selon laquelle « la nature est à l'intérieur »¹⁵⁰³, c'est-à-dire qu'il y a « un équivalent interne, une formule charnelle (en nous) de la présence des choses »¹⁵⁰⁴. C'est ce que Giacometti cherche à rendre sous le nom de *ressemblance*, comme il le confie à Georges Charbonnier dans un entretien que Merleau-Ponty citera dans *L'Œil et l'esprit* : « Ce qui m'intéresse dans toutes les peintures, c'est la ressemblance, c'est-à-dire ce qui

1492 *Idem.*

1493 Maurice Merleau-Ponty, « Avant-propos », *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, p. IV.

1494 Alberto Giacometti, *Écrits, op. cit.*, p. 84.

1495 Thierry Dufrière, *Giacometti, op. cit.*, p. 128.

1496 *Idem.*

1497 Maurice Merleau-Ponty, *ibid.*, p. 367.

1498 Thierry Dufrière, *idem.*

1499 Maurice Merleau-Ponty, *ibid.*, p. 519.

1500 Thierry Dufrière, *ibid.*, p. 129.

1501 Maurice Merleau-Ponty, *ibid.*, p. 476.

1502 Alberto Giacometti, « Entretien avec André Parinaud », *op. cit.*, p. 273.

1503 Cité par Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1967, p. 22

1504 Maurice Merleau-Ponty, *idem.*

pour moi est la ressemblance, ce qui me fait découvrir un peu le monde extérieur »¹⁵⁰⁵. Là se distingue la recherche de Giacometti de celle des impressionnistes qui « rendaient les diverses sensations colorées que produisait un spectacle naturel, mais par une sorte de permanence de l'esprit naturaliste, transféraient sur la nature seule, sur le spectacle, les qualités observées »¹⁵⁰⁶. C'est au contraire le regard qui devient, pour Giacometti, « plus important que le spectacle »¹⁵⁰⁷. On voit que le rapport est plus ambigu qu'il ne pourrait sembler avec le « modèle intérieur » bretonnien. Giacometti ne répudie pas la dimension intérieure. Il ne fait que rétablir l'autre pôle dont l'oubli mutilait le ciel borgne des surréalistes.

Mais pour dé-couvrir le monde extérieur, il faut atteindre son propre regard, et c'est à se défaire de ses œillères que Giacometti travaillera pendant toutes ces années d'avant-guerre, et même au-delà. Giacometti prend en effet peu à peu conscience de l'étendue des « perceptions reçues », comme il y a des « idées reçues », qui viennent polluer notre regard et entraver la connaissance véritable de ce que nous avons devant les yeux. Retrouvant les « difficultés » qui avaient été les siennes dans les années 20 au moment de l'expérience des « plaques » et du détour par le surréalisme¹⁵⁰⁸, la première préoccupation de Giacometti sera donc de s'inventer un regard neuf. C'est la phase destructrice de ce moment de son œuvre, il lui faut se défaire des taies accumulées sur son œil, à commencer par l'histoire de l'art : « Il y avait trop de sculptures entre mon modèle et moi [...] »¹⁵⁰⁹.

À partir de 1935, Giacometti choisit donc de se défaire peu à peu des modèles et des perceptions apprises pour tâcher de se rendre compte de ce que réellement il perçoit. Il ne s'agit pas là d'une décision immédiate mais d'une conquête progressive au prix de patientes études de perception par lesquelles il prend progressivement conscience de tout ce qu'involontairement il avait admis dans sa manière de représenter le réel. On le voit alors se détacher de l'académie dans l'évolution de sa technique : alors qu'au début de cette période il reprend le principe de la disposition stéréométrique des facettes pratiquée chez Bourdelle pour les têtes isolées, on observe que la forme naturelle fait peu à peu retour dans son œuvre dont l'amenuisement par ailleurs témoigne de l'évolution de sa pensée créatrice¹⁵¹⁰. Giacometti se rend compte que la « représentation mentale de la réalité a chassé sa perception vraie, vivante »¹⁵¹¹, mais devant cette vie brute, celui qui choisit de lever le voile ne peut plus compter sur les techniques apprises pour lui porter secours. Une *tête nouvelle* surgit, qui n'est plus une « addition de parties, de détails, ni leur organisation plus ou moins complexe : c'est la manifestation d'un tout, indivisible et inanalysable, qui émerge du vide et de la nuit comme une apparition fantastique »¹⁵¹². Jacques Dupin montre alors que pour ménager à ce surgissement de « l'inconnu de toute tête » la place qu'il exige, un travail de destruction préalable du connu doit accompagner le tâtonnement vers de nouvelles ressources :

1505 Alberto Giacometti, « Entretien avec Georges Charbonnier », *op. cit.*, p. 244, , cité par Maurice Merleau-Ponty, *ibid.*, p. 24.

1506 Thierry Dufrene, *ibid.*, p. 108.

1507 *ibid.*, p. 109.

1508 Voir Alberto Giacometti, *Écrits*, *op. cit.*, p. 38-39.

1509 Alberto Giacometti, « Entretien avec André Parinaud », *op. cit.*, p. 273.

1510 Voir Reinhold Hohl, *ibid.*, p. 107.

1511 Jacques Dupin, TA, p. 26.

1512 *Idem.*

Dans son effort pour représenter cette tête nouvelle [...], ni sa culture artistique (tant de copies dans tant de musées), ni la maîtrise de son moyen d'expression, ni sa sensibilité exacerbée ne suffisent. La vision purifiée qui la révèle exige du sculpteur qu'il découvre des moyens et des instruments nouveaux, à chaque instant réinventés. Abandonner la main ancienne, l'outil périmé, afin de tout réapprendre, et s'approcher, corriger, émonder, détruire et recommencer sans répit¹⁵¹³.

Giacometti en vient à pointer un à un les leurres de ce que Simone de Beauvoir nomme la « fausse objectivité » lorsque dans ses mémoires elle désigne l'intérêt phénoménologique de ces recherches comme la passerelle entre son œuvre et la philosophie sartrienne :

Sartre, qui dans sa jeunesse s'efforçait de comprendre le réel dans sa vérité synthétique, fut particulièrement touché par cette recherche ; 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 objectivité¹⁵¹⁴.

La formule de l'apport central de Giacometti dans le domaine de la connaissance (qu'elle soit artistique, phénoménologique ou poétique) tient à une règle simple, mais dont le génie de Giacometti sera de ne pas démordre. Elle est énoncée par Sartre dans son texte de 1954 : il s'agit de refuser « d'être plus précis que la perception »¹⁵¹⁵. Un axiome relativement modeste, mais dont les conséquences sont décisives, puisqu'il conduit à la profonde remise en cause de toute une tradition artistique, comme le montre Michel Leiris qui suit le fil de ce refus jusqu'au retour aux sources qu'il entraîne :

[...] il n'a cessé de fonder son activité sur la tentative inlassablement réitérée de résoudre quelques problèmes de base, tel reproduire à l'échelle (celle de la vision qu'on en a eue) ce qui s'est réellement offert à votre œil et en fournir au spectateur une transcription ressemblante. Problèmes en apparence innocents, mais si élémentaires que se les poser au lieu de tenir la solution pour allant de soi et de passer outre revient à tout reprendre à zéro [...]¹⁵¹⁶.

Il y a donc une rupture inaugurale dans les rapports entre voir et savoir à laquelle confronte l'œuvre de Giacometti. Cette rupture a été nettement perçue par les écrivains et l'emploi par Leiris d'un mot qui réfère à l'écriture – « transcription » – laisse pressentir les transpositions possibles des problèmes posés par cette œuvre vers des problèmes propres à l'écriture. En effet, nos yeux posent sur le réel la grille du langage que s'est forgée notre usage du monde. Les artistes posent donc des problèmes de langage, et à ce titre rejoignent l'inquiétude des écrivains, et particulièrement des poètes. Ainsi pour Yves Bonnefoy, il y a « beaucoup à

¹⁵¹³ *Ibid.*, p. 27.

¹⁵¹⁴ Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, *op. cit.*, p. 502.

¹⁵¹⁵ Jean-Paul Sartre, « Les Peintures de Giacometti », *op. cit.*, p. 358.

¹⁵¹⁶ Michel Leiris, *Autre heure, autres traces*, *op. cit.*, p. 100. On trouvait déjà dans « Alberto Giacometti en timbre-poste ou en médaillon », *ibid.*, p. 37, une première version de ce passage où le sculpteur apparaît aux prises avec « l'ABC de l'art » : « Acharné à résoudre des problèmes qui sont peut-être l'ABC de l'art mais qui, en raison même de ce qu'ils ont de fondamental, ne peuvent être abordés honnêtement sans une totale remise en question [...] »

craindre des yeux », qui doivent au langage de « se reconnaître parmi les choses ». Ils partagent ses « fatalités », ne percevant des choses « que leur dehors »¹⁵¹⁷.

Quant à l'expression « reprendre à zéro » chargée de rendre compte des conséquences de cette rupture, il est symptomatique du tissage progressif d'un « texte Giacometti » de pouvoir de nouveau en remonter le cours jusqu'à Sartre. Cette expression dont on trouve une variante en 1960 dans les mémoires de Simone de Beauvoir – « repartir à zéro »¹⁵¹⁸ – vient en effet de « La Recherche de l'absolu » qui fait de Giacometti le premier sculpteur à replacer son art dans l'ordre du vivant depuis trois mille ans qu'on ne sculpte « que des cadavres » : « Il faut donc repartir de zéro »¹⁵¹⁹. L'art de Giacometti tend vers une nouvelle genèse, pour laquelle Sartre emploie à propos de la peinture l'expression parente de « création *ex nihilo* » : « À chacun de ses tableaux, Giacometti nous ramène au moment de la création *ex nihilo* ; chacun d'eux renouvelle la vieille interrogation métaphysique : Pourquoi y a-t-il quelque chose plutôt que rien ? »¹⁵²⁰

2) Portrait de l'artiste en antédiluvien

Sartre est d'ailleurs le premier à associer à ce parti-pris d'artiste un portrait de l'homme en antédiluvien, et c'est le Giacometti barbare, sauvage, dont la primitivité gagne par contagion son lieu de travail – que nous avons vu devenir une « caverne »¹⁵²¹ pour Leiris – qui naît sous sa plume pour rebondir de texte en texte dans une grande variété d'images :

Il n'est pas besoin de regarder longtemps le visage antédiluvien de Giacometti pour deviner son orgueil et sa volonté de se situer au commencement du monde. Il se moque de la Culture et ne croit pas au Progrès, du moins au Progrès dans les Beaux-Arts, il ne se juge pas plus avancé que ses contemporains d'élection, l'homme des Eyzies, l'homme d'Altamira. En cette extrême jeunesse de la nature et des hommes, ni le beau ni le laid n'existent encore, ni le goût, ni les gens de goût, ni la critique : tout est à faire, pour la première fois l'idée vient à un homme de tailler un homme dans un bloc de pierre.¹⁵²²

Avant l'œuvre elle-même – qui pour les besoins de la cause change de matière, puisque Giacometti n'a que très rarement travaillé la pierre – la figure de l'homme apparaît comme intempestive, cristallisant le rattachement de Giacometti à une préhistoire de l'art. L'homme des cavernes de Sartre devient chez Leiris un cannibale : « Dans le visage point trop mobile et sous la couronne de cheveux crépus un rire de cannibale, souvent, découvre largement la dentition »¹⁵²³. D'autant plus que son origine montagnarde appelle à enrichir l'imagerie minérale proposée par Sartre : « Origine suisse italienne de Giacometti. Sa familiarité professionnelle avec le minéral explique peut-être pourquoi il semble être taillé dans un

¹⁵¹⁷ Yves Bonnefoy, « Giacometti et Cartier-Bresson », in catalogue de l'exposition « Alberto Giacometti / Henri Cartier-Bresson, une communauté de regards » [Fondation Henri Cartier-Bresson / Kunsthaus Zürich], Scalo, Zürich, 2005, p. 37.

¹⁵¹⁸ Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, op. cit., p. 501.

¹⁵¹⁹ . Jean-Paul Sartre, « La Recherche de l'absolu », op. cit., p. 292.

¹⁵²⁰ Jean-Paul Sartre, « Les Peintures de Giacometti », op. cit., p. 354.

¹⁵²¹ Michel Leiris, *Autre heure, autres traces*, op. cit., p. 98.

¹⁵²² Jean-Paul Sartre, « La Recherche de l'absolu », op. cit., p. 289.

¹⁵²³ Michel Leiris, PA, pp. 13-14.

roc »¹⁵²⁴. Beauvoir évoque encore le « beau visage minéral »¹⁵²⁵ du sculpteur alors que Francis Ponge voit en lui « un rocher » :

Giacometti est étonnamment gris et caverneux, crevassé, ridé, et hirsute, et large [...]. Sorte de rocher gris et large, hirsute, horripilé, terrifié ; terrifié par sa force, sa dureté, terrifié par [...] les apparitions de formes grêles et menaçantes autour de lui¹⁵²⁶.

Au rocher s'ajoute l'image du cyclope autour de laquelle se construit le texte publié en 1951 dans *Cahiers d'art*, mais un petit débat intertextuel oppose Ponge à Leiris à quelques années de distance, Leiris ne trouvant à Giacometti « rien d'oursin » mais plutôt quelques traits caprins¹⁵²⁷, alors que Ponge ne balance pas à lui reconnaître franchement « de l'ours et du montreur d'ours » autant que « de l'Homme des bois »¹⁵²⁸.

Nous avons vu Sartre convoquer dans le sillage de Balzac la métaphore alchimique pour rendre compte de la quête unitaire de Giacometti. Il faut alors préciser que cette quête unitaire n'est qu'une des conséquences de sa décision de coller à ses perceptions : la figure humaine nous apparaît comme une unité qu'il faut trouver un moyen de rendre en sculpture. Quant au geste lui-même qui bouleverse la sculpture, il trouve pour l'exprimer des métaphores qui sont celles des grands tours de force de la connaissance. La naissance d'une sculpture phénoménologique qui permet à Giacometti d'atteindre l'absolu en acceptant d'emblée la relativité est qualifiée par Sartre de « révolution copernicienne ». La sculpture quitte l'orbite illusoire de l'être pour se focaliser sur l'apparaître :

Telle est, je crois, l'espèce de révolution copernicienne que Giacometti a tenté d'introduire dans la sculpture. Avant lui on croyait sculpter de l'être et cet absolu s'effondrait en une infinité d'apparences. Il a choisi de sculpter l'apparence située et il s'est révélé que par elle on atteignait à l'absolu¹⁵²⁹.

Si le philosophe convoque une métaphore scientifique, l'écrivain n'hésite pas quant à lui à mobiliser la métaphore philosophique pour évoquer le retournement proposé par l'œuvre de Giacometti. Michel Leiris, qui classe Giacometti dans son *Journal* aux côtés de Picasso parmi les artistes dont le rapport à la création est « phénoménologique »¹⁵³⁰, compare le basculement dans la vision du monde que propose l'œuvre de Giacometti au « *cogito* du philosophe »¹⁵³¹. Précisant un peu plus loin ce qui l'intéresse dans la référence cartésienne Leiris évoque « l'application impitoyable d'une nouvelle sorte de *doute méthodique* »¹⁵³². La rupture avec le cartésianisme visée ici par Leiris se situe dans l'horizon de la phénoménologie et célèbre non plus le triomphe des « idées innées » mais la tentative de faire coïncider savoir et perception sensorielle.

¹⁵²⁴ *Ibid.*, p. 13.

¹⁵²⁵ Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, *op. cit.*, p. 499.

¹⁵²⁶ **Francis Ponge, *JS*, p. 629.**

¹⁵²⁷ Voir Michel Leiris, *ibid.*, p. 13.

¹⁵²⁸ Francis Ponge, *ibid.*, p. 626.

¹⁵²⁹ **Jean-Paul Sartre, *ibid.*, p. 301.**

¹⁵³⁰ Michel Leiris, *Journal 1922-1989*, *op. cit.*, p. 555.

¹⁵³¹ Michel Leiris, « Alberto Giacometti en timbre-poste ou en médaillon », PA, p. 34.

¹⁵³² *Ibid.*, p. 36.

Cette force de ressourcement de l'œuvre de Giacometti soulignée donc à la fois par des rapprochements métaphoriques tissant d'une main à l'autre un portrait du sculpteur en antédiluvien et par les références aux grandes révolutions de pensée, Jacques Dupin l'exalte à son tour en décrivant Giacometti comme l'inventeur d'un « regard neuf », qui a su « ouvrir les yeux sur le monde comme s'il venait de surgir pour la première fois »¹⁵³³.

3) De la vue photographique à l'inconnu total : crever l'écran qui masque le réel

Il faut rapporter ces écrits convergents aux propos du sculpteur lui-même où ils trouvent leur source commune et constater que dans ses entretiens Giacometti lui-même a décrit la naissance de ce regard neuf : « En sortant, sur le boulevard, j'ai eu l'impression d'être devant quelque chose de jamais vu, un changement complet dans la réalité... Oui, du jamais vu, de l'inconnu total, merveilleux »¹⁵³⁴. Il est ici question de l'expérience fondatrice de rupture, une rupture qui est l'aboutissement d'années de travail acharné au plus près de ses perceptions, entre ce que Giacometti nomme la « vue photographique », et celle à laquelle on aboutit lorsqu'on crève l'écran qui nous empêche de nous rendre compte de la réalité de nos perceptions. En 1945, aux Actualités, dans un cinéma de Montparnasse, Giacometti prend conscience de ce qu'il appelle une « scission », qui est un basculement de l'autre côté du miroir des représentations soi-disant objectives. La réalité voit soudain se rompre les amarres des perceptions attendues et Giacometti quitte le domaine de la vision apprise, de la vision des autres :

Avant, il y avait une réalité connue ou banale, disons : stable, n'est-ce pas ? [...] ma vue du monde était une vue photographique, comme je crois que c'est à peu près pour tout le monde, non ? On ne voit jamais les choses, on les voit toujours à travers un écran [...]. Et, alors tout d'un coup, il y a eu une scission. Je me rappelle très bien, c'était aux Actualités, à Montparnasse, d'abord je ne savais plus très bien ce que je voyais sur l'écran ; au lieu d'être des figures, ça devenait des taches blanches et noires, c'est-à-dire qu'elles perdaient toute signification, et au lieu de regarder l'écran, je regardais les voisins qui devenaient pour moi un spectacle totalement inconnu. L'inconnu était la réalité autour de moi et non plus ce qui se passait sur l'écran !¹⁵³⁵

Giacometti décrit également le silence et l'apesanteur qui entourent ces moments que Jacques Dupin et Yves Bonnefoy ont pu rapprocher de l'extase mystique mais qui conservent la particularité de rester tournés vers un horizon de création. C'est en effet à la décision de peindre et de sculpter d'autant plus que Giacometti relie cette expérience dans la version qu'il en donne à André Parinaud :

Il y a eu pour moi une scission totale entre la vue photographique du monde et ma vue propre que j'ai acceptée. [...] ce qui se passait sur l'écran ne ressemblait plus à rien et je regardais les gens dans la salle comme si je ne les avais jamais vus. Et à ce moment j'ai éprouvé de nouveau la nécessité de peindre, de faire de la sculpture, puisque la photographie ne me donnait en aucune manière une

¹⁵³³ Jacques Dupin, TPA, p. 87.

¹⁵³⁴ Alberto Giacometti, « Entretien avec Pierre Schneider », *op. cit.*, p. 265.

¹⁵³⁵ *Idem.*

vision fondamentale de la réalité. Donc, pour savoir comment je voyais, il fallait bien que j'essaie de peindre¹⁵³⁶.

Cet « inconnu total », il nous faut donc désormais en préciser certains traits pour tenter de mieux cerner le contenu de cette rénovation du regard accomplie par l'œuvre de Giacometti et comprendre en quoi celle-ci peut croiser certaines propositions de la phénoménologie.

II) Réel et perception

Introduction

Désencombré de trop de peinture et de trop de sculpture dans l'effondrement lilliputien de son œuvre, Giacometti ressource au dehors son art qui désormais ex-iste, c'est-à-dire se trouve arrimé à une traction de l'inconnu qui sans repos le tire à l'avant de soi, un inconnu en perpétuel renouvellement face auquel l'artiste qui a désappris à le pré-dire se retrouve infiniment privé de moyens, et démuné comme aux commencements de l'art.

Ce vertige tient au fait que Giacometti a consacré une grande partie de sa vie à tenter de produire des équivalents visuels durables de sensations fugitives éprouvées devant la réalité. Cette recherche va dans deux directions : il faut les produire pour lui, à des fins de connaissance de soi-même, pour que par cette réplique de sa vision il puisse se rendre compte de la manière dont il voit, mais il faut également les produire pour les autres, à des fins de communication. Il veut que les autres éprouvent ce que de façon singulière il perçoit au contact de la réalité. Il s'agit dans l'ensemble comme il le résume lui-même de « donner la sensation la plus proche de celle ressentie à la vue du sujet »¹⁵³⁷, la reproduire à son propre usage et la restituer pour les autres. Le vocabulaire choisi par Alberto Giacometti pour évoquer ses recherches artistiques rend néanmoins compte de certaines évolutions. Au début des années trente, nous l'avons vu, il s'agit de « se réaliser »¹⁵³⁸ à travers la sculpture. Après-guerre le maître-mot de son ambition est devenu la « ressemblance », un mot particulièrement ambigu puisqu'il faseye entre les subtiles distinctions qui viennent peu à peu départager pour lui la vision du concept. Le mot dont il se sert alors pour désigner cette activité est toujours « réaliser », mais le pronom réfléchi a disparu. Giacometti l'emploie pour sa capacité à renvoyer à la fois à la production matérielle d'une œuvre d'art et à la notion de représentation, et même de prise de conscience par la représentation. Mais à partir du milieu des années cinquante, son obsession dévorante est de n'essayer rien d'autre que de copier ses sensations : « [...] copier simplement, pour se rendre un peu compte de ce qu'on voit »¹⁵³⁹. Le mot « copier », relativement peu présent auparavant, envahit peu à peu ses entretiens¹⁵⁴⁰. C'est alors le souci même de faire une œuvre d'art qui cède la place à cette passion de la copie, qui donne son titre à l'un de ses derniers textes : *Notes sur les copies*¹⁵⁴¹. En 1954-55, il dit à Jean Genet au cours d'une séance de pose : « On doit faire

¹⁵³⁶ *Ibid.*, p. 277.

¹⁵³⁷ Alberto Giacometti, *Écrits*, *op. cit.*, p. 71, cité par David Sylvester, *ibid.*, p. 17, s'y reporter pour le contexte de cette citation.

¹⁵³⁸ « Lettre à Pierre Matisse », *op. cit.*, p. 39.

¹⁵³⁹ Alberto Giacometti, « Entretien avec André parinaud », *op. cit.*, p. 275.

¹⁵⁴⁰ Il ne l'emploie qu'une fois avec Georges Charbonnier en 1951 mais l'emploie à plusieurs reprises avec le même interlocuteur en 1957. Voir David Sylvester, *op. cit.*, p. 151.

¹⁵⁴¹ Voir *Écrits*, *op. cit.*, p. 95.

exactement ce qui est devant soi ». Mais il ajoute : « Et, en plus, il faut faire un tableau »¹⁵⁴². Il pensait alors que la même conception sous-tendait son travail en cours et son œuvre surréaliste. Il n'est pas sûr, remarque David Sylvester, qu'il aurait continué d'affirmer cela au moment où il était devenu un « apôtre » inconditionnel de la copie. La « vérité » d'une œuvre est alors devenue sa seule exigence artistique, et il peut déclarer au critique d'art anglais lorsque celui-ci pose pour lui en 1960 : « Si une peinture est vraie c'est une bonne peinture ; même la qualité de la peinture sera nécessairement belle »¹⁵⁴³.

1) Vision et concept

En désignant le mot d'ordre de « refus d'être plus précis que la perception » comme la clef de voûte de plus en plus consciente de tout le travail de Giacometti à partir de 1935 nous nous trouvons reportés vers l'articulation essentielle de notre sujet, à savoir la différence entre vision et concept qui désormais se trouve au cœur de tout le travail du sculpteur, du peintre et du dessinateur. Lorsque Giacometti décrit à Pierre Schneider l'expérience d'une « transformation de la vision de tout »¹⁵⁴⁴ qui lui fait prendre conscience de l'opposition entre sa « vue propre » et la « vue photographique du monde »¹⁵⁴⁵, c'est avec une vision entravée par l'approche conceptuelle qui vient fausser nos perceptions réelles qu'il déclare sa rupture. Mais que recouvre concrètement dans l'expérience de l'artiste l'opposition entre ces deux visions du monde et qu'implique pour Giacometti son refus d'être plus précis que la perception ? Là encore, il nous faut repartir de la parole même du sculpteur en examinant l'entretien où il s'est le plus précisément exprimé sur le sujet, c'était avec David Sylvester :

Quand Rodin faisait ses bustes, il prenait les mesures encore. Il ne faisait pas une tête telle que lui la voyait, dans l'espace, par exemple à une certaine distance, comme si je vous regarde, moi étant ici, et vous là. Il voulait faire au fond le parallèle en terre, l'équivalent exact de ce volume dans l'espace. Donc, au fond, ce n'est pas une vision, c'est un concept. Il savait qu'elle est ronde, avant de la commencer, c'est-à-dire qu'il partait déjà sur une certaine convention d'une tête, qui est la convention de toute la sculpture européenne depuis la Grèce. Et alors, il faisait un volume dans l'espace, tel qu'au fond il ne le regarde jamais instinctivement. Parce que dans la vie, je n'ai pas l'idée de me lever et de tourner autour de vous. Et d'ailleurs, si je tourne autour de vous, je vous vois de face. Si je ne savais pas que votre crâne a une certaine profondeur, je ne pourrais pas le deviner. Donc, si je faisais absolument la perception que j'ai de vous, en sculpture, je ferais une sculpture assez plate, à peine modulée, qui serait beaucoup plus proche d'une sculpture des Cyclades, qui a l'air stylisé, que d'une sculpture de Rodin ou d'une sculpture de Houdon, qui ont l'air vrai. Je crois qu'on s'est fait une telle idée, une telle habitude de la tête, en sculpture, qu'elle est complètement coupée de la vision qu'on a réellement d'une tête. C'est pour ça que pour moi c'est devenu presque impossible de faire une tête grandeur nature¹⁵⁴⁶.

¹⁵⁴² Jean Genet, AAG, p. 62.

¹⁵⁴³ Voir David Sylvester, *ibid.*, p. 151.

¹⁵⁴⁴ Alberto Giacometti, « Entretien avec Pierre Schneider », *op. cit.*, p. 265.

¹⁵⁴⁵ « Entretien avec André Parinaud », *op. cit.*, p. 277.

¹⁵⁴⁶ « Entretien avec David Sylvester », *op. cit.*, p. 287-288.

Il n'est que de considérer ces quelques lignes qui sont assez tardives pour constater à quel point l'expérience du sculpteur choisit pour se traduire un vocabulaire qui doit beaucoup à la philosophie et combien Giacometti a mis à profit la fréquentation des philosophes, celle de Sartre en particulier, pour parvenir à préciser ses intuitions d'artiste. Giacometti oppose nettement dans cet entretien les termes « idée » et « concept », employés comme synonymes, au cet autre couple : « vision » et « perception ».

Cette opposition se trouve déjà dans le texte de Sartre en 1948 de telle sorte qu'il devient difficile de distinguer ce que Sartre a pu formuler philosophiquement au cours de ses nombreuses conversations avec le sculpteur à partir d'une description de son travail, de ses refus, de ses difficultés, de ce dont Giacometti a pris conscience lui-même grâce au regard extérieur et à l'apport théorique du philosophe. Il n'est donc pas étonnant de retrouver ce que dit encore Giacometti en 1965 à David Sylvester dans le texte écrit par Sartre en 1948. Ce que dit Giacometti sur « la convention de toute la sculpture européenne depuis la Grèce », Sartre en est fortement imprégné lorsqu'en 1948 il écrit dans « La Recherche de l'absolu » son long développement sur l'histoire de la sculpture telle que le sculpteur lui avait appris à la voir : « C'est que, depuis trois mille ans, on ne sculpte que des cadavres. [...] Il ment, ce peuple des musées, ce peuple rigide, aux yeux blancs »¹⁵⁴⁷. Pour Sartre, l'erreur des sculpteurs a été de ne pas accepter ce que les peintres avaient admis depuis longtemps : que leur espace fût un espace imaginaire. Travaillant un espace à trois dimensions, ils ont cru pouvoir prêter à leurs figures imaginaires la réalité de leur matière, aboutissant à des propositions contradictoires :

[...] en premier lieu, lorsqu'ils sculptaient d'après nature, au lieu de rendre ce qu'ils voyaient – c'est-à-dire un modèle à dix pas – ils figuraient dans la glaise ce qui était – c'est-à-dire le modèle en lui-même. Comme ils souhaitaient en effet que leur statue procurât au spectateur placé à dix pas d'elle l'impression qu'ils éprouvaient devant le modèle, il leur paraissait logique de faire une figure qui fût pour lui ce que le modèle était pour eux ; et cela n'était possible que si le marbre était ici comme le modèle là-bas. Mais qu'est-ce donc qu'être en soi et là-bas ?¹⁵⁴⁸

Voici comme la matière d'une expérience d'artiste peut être retravaillée par le philosophe pour lui faire poser la question phénoménologique par excellence : celle de l'*en soi* dans son rapport à l'*ici*. L'œuvre de Giacometti a répondu par avance : tout ce que je peux dire de l'être en sculpture, c'est ce que j'en peux voir, et je m'y limiterai strictement. C'est la clef de la « révolution copernicienne » de Giacometti : d'avoir accepté l'apparaître pour limite de sa connaissance de l'être, et de ne pas déborder de ce cadre. La perception, la vision, précèdent l'essence, le concept, l'idée. C'est ce que donne à voir chacune de ses œuvres.

S'il n'aborde en 1948 que les sculptures, Sartre aura l'occasion d'enrichir sa réflexion en 1954 à propos des peintures où il insiste sur l'art particulier à Giacometti de suggérer une « parfaite précision de l'être sous l'imprécision du connaître »¹⁵⁴⁹ qui ne correspond pas à une peinture « vague », mais à une peinture au plus près des perceptions. La question cruciale du vide qui écartèle sans cesse la figure entre unité et multiplicité conduit Sartre à réaffirmer dans son deuxième article la primauté du voir sur le savoir chez Giacometti et à en justifier la pertinence dans un exemple plus personnel que réellement inspiré des toiles de l'artiste où il retrouve le marronnier :

¹⁵⁴⁷ Jean-Paul Sartre, *La Recherche de l'absolu*, op. cit., p. 292.

¹⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 297.

¹⁵⁴⁹ Jean-Paul Sartre, « Les Peintures de Giacometti », op. cit., p. 359.

Mais que faut-il peindre ? Ce qui est ? Ce que nous voyons ? Et que voyons-nous ? Ce marronnier, sous ma fenêtre, certains en ont fait une grosse boule unanime et frissonnante ; et d'autres ont peint ses feuilles une à une, avec leurs nervures. Est-ce que je vois une masse feuillue ou une multitude ? Des feuilles ou un feuillage ? Ma foi c'est l'un et l'autre ; et je suis sans cesse renvoyé de l'un à l'autre. Ces feuilles, non : je ne les vois pas jusqu'au bout ; je crois que je vais les saisir et puis je m'y perds ; le feuillage, quand je peux le tenir, il se décompose. Bref, je vois une cohésion fourmillante, un éparpillement reployé !¹⁵⁵⁰

Pourtant devant cet ondoyant oxymore, Giacometti veut « peindre ce qu'il voit, tout juste comme il le voit », il faudra donc que ses figures, « au cœur de leur vide originel, sur sa toile immobile, passent et repassent sans cesse du continu au discontinu », et c'est ce qu'il obtient en « refusant d'être plus précis que la perception »¹⁵⁵¹. Giacometti montre donc que l'objet n'est pas réductible à sa représentation dans l'esprit ou à son double mental comme le proposaient les grands systèmes métaphysiques depuis Descartes. Sartre prolonge donc dans ses articles sur Giacometti une théorisation de la perception engagée avec le premier traité sur *L'Imagination*¹⁵⁵² en 1936. L'approche phénoménologique, articulée sur l'intentionnalité, avait permis d'établir le statut et la nature de l'image mentale en traçant une distinction d'essence entre la perception et l'imagination. Toute conscience étant « conscience de quelque chose », elle est toujours un acte ou un vécu par lequel un objet est donné ou visé. Il ne s'agit donc pas dans la perception d'avoir une copie interne de l'objet mais de viser, au dehors, la chose elle-même, l'atteindre dans sa chair et la poser comme existante. Dans *L'Imaginaire*¹⁵⁵³, en 1940, Sartre en viendra à proposer une psychologie de l'imagination, qui approfondit et clarifie la distinction entre les objets de l'imagination et les objets de la perception. Traduisant la notion husserlienne d'*Abschattung*, Sartre insiste sur le caractère inépuisable des objets de la perception constitués par une multiplicité infinie de déterminations et de rapports possibles. Le retour au modèle de Giacometti après son expérience surréaliste et le bouleversement du rapport à l'objet que ce déplacement induit – la réalisation d'une image figée laisse place à une quête infinie – sont donc un terrain d'étude privilégié pour Sartre. S'il dédaigne ostensiblement sa période surréaliste dans ses articles, il prend appui sur son œuvre pour réaffirmer l'irréductibilité de l'objet à une copie interne. Les œuvres et la conversation du sculpteur sont la tentative inlassablement réitérée de mesurer la distance de l'un à l'autre.

Voilà donc comment s'élabore dans le corpus sartrien la distinction fondamentale dans le « texte Giacometti » entre la vision et le concept. Beaucoup d'autres textes vont en effet prendre appui sur cette problématique phénoménologique fondatrice. Sartre a su la formuler en des termes clairs dont nous percevons la particulière fécondité dans la poétique des écrivains de la génération suivante.

L'un d'eux, Jacques Dupin, se montre dans la première monographie sur Giacometti que lui commande Maeght aussi averti des lectures phénoménologiques qui l'ont précédé qu'il l'est des problèmes spécifiques des créateurs plastiques dont il a hanté les ateliers et particulièrement de Giacometti qu'il voit chaque semaine du fait de sa fonction d'intermédiaire entre lui et son marchand. Comme Simone de Beauvoir, il rapporte le fameux

¹⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 358.

¹⁵⁵¹ *Idem.*

¹⁵⁵² Voir *L'Imagination*, Alcan, 1936, rééd. PUF, coll. « Nouvelle Encyclopédie philosophique », 1949.

¹⁵⁵³ Voir *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940.

mot de Breton que Giacometti se plaît à railler et prend appui sur lui pour revenir en quelques formulations lapidaires sur la distinction essentielle entre voir et savoir :

« On sait ce que c'est qu'une tête », s'écria un jour Breton, déçu et irrité de voir Giacometti préférer le réel à l'imaginaire. On sait ce que c'est qu'une tête. Mais ce savoir, justement, c'est contre lui que s'acharne Giacometti. Ce savoir abusif, cet héritage invérifié que notre paresse accepte et transmet, ce savoir prétendu qui est le contraire de la connaissance et le véritable obstacle à la vue. La représentation mentale de la réalité a chassé sa perception vraie, vivante. On ignore ce que c'est qu'une tête, il suffit d'y aller voir d'un peu plus près pour s'en convaincre.¹⁵⁵⁴

Nous retrouvons ici les deux termes de l'opposition récurrente, nous l'avons vu, dans la parole du sculpteur, entre « idée » ou « concept » et « perception ». Les expressions de « savoir abusif », « savoir prétendu » et « représentation mentale » affrontent dans le texte celles de « connaissance », « vue », « perception vraie, vivante ». Nous aurons l'occasion de préciser ce que peut recouvrir ce dernier adjectif à la fois d'une exigence d'artiste et d'une exigence de poète.

2) Le trait brisé de Giacometti et le problème du contour

Mais Dupin ne se contente pas de ces oppositions elles aussi mentales, ses observations ne sont jamais détachées de l'expérience concrète du créateur et son livre nous permet une approche extrêmement précise de la façon dont les convictions d'un artiste innervent à chaque instant son geste. Il consacre des passages décisifs dans la perspective phénoménologique à l'analyse du dessin de Giacometti, brièvement traitée par Sartre, et que l'artiste pourtant considère comme le pivot de son art. Or le dessin, activité incessante, est pour Giacometti une modalité particulière du toucher. Le texte de Dupin rend compte de cette fonction haptique de l'acte de dessiner, qui se tient mouvant à la frontière indécise entre le conscient et l'inconscient, la passivité et la volonté. Le dessin, projection aveugle, apparaît comme un en-avant du voir : « Il dessine pour voir et ne peut rien voir sans dessiner, au moins mentalement : chaque chose vue se dessine en lui »¹⁵⁵⁵. Le verbe « dessiner » perd ici sa transitivité dans un retournement où la forme impersonnelle triomphe pour donner au mot « inconnu » sa traduction grammaticale. Cherchant à coller à la mobilité de l'œil de Giacometti, Dupin sait qu'il ne peut le faire qu'en engageant son expérience intime de spectateur et celle du lecteur à travers lui :

L'œil dessinant de Giacometti ne connaît pas de repos, pas de fatigue. Et notre œil devant ses dessins, lui non plus n'a pas droit au repos. Il lui est interdit de s'arrêter dans la contemplation d'un détail, d'une forme, d'un vide. Un étrange mouvement perpétuel l'entraîne, sans lequel il¹⁵⁵⁶ **perdrait de vue le sujet**¹⁵⁵⁷.

Si les deux premières phrases présentent successivement l'œil de Giacometti puis notre œil contraint de le suivre dans sa course, les deux dernières phrases réussissent à les fondre comme en surimpression dans l'indétermination du « il ». Le lecteur est donc incité par le mouvement du texte à se couler dans le moule du regard de Giacometti, préalable

¹⁵⁵⁴ Jacques Dupin, TPA, p. 25-26.

¹⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 33.

¹⁵⁵⁶ C'est nous qui soulignons.

¹⁵⁵⁷ *Idem.*

indispensable à toute considération plus générale sur la technique de Giacometti qui ne soit pas « abusive ». Dupin démontre ainsi que les dessins de Giacometti ne sont pas le résultat d'une technique, d'un style, mais la technique une adaptation toujours précaire à ce dont l'art pour Giacometti se veut une approche : le réel. Les caractéristiques du dessin de Giacometti induisent donc chez le spectateur un « phénomène optique » :

Ce phénomène optique résulte de la nature même du dessin de Giacometti, de sa mobilité obtenue par la répétition et la discontinuité du trait. Jamais la forme n'est immobilisée par un cerne, arrêtée par des lignes isolées et sûres. Elle n'est pas détachée du fond ni séparée de l'espace qui l'entoure par une rassurante limite. Elle procède d'une multitude de lignes qui se chevauchent, s'abolissent en tant que lignes en se multipliant. Aussi le trait n'est jamais continu mais brisé, interrompu, ouvrant à chaque fois sur le vide mais le révoquant aussitôt par ses reprises, ses retours imprévus. Cela aboutit à une imprécision du détail, une indétermination recherchée qui repousse l'œil à chaque impact, comme par une minuscule décharge électrique, et le renvoie d'un détail à l'autre, et de tous à la totalité qu'ils font surgir en s'évanouissant. Ces allées et venues, cette course dansante de notre œil, nous donnent à voir le sujet à distance, tel que Giacometti le voit, dans son espace infranchissable, à travers le vide ambiant qui trouble et infléchit son image¹⁵⁵⁸.

Laissons pour l'instant de côté la question cruciale du vide et de la discontinuité pour en rester à la distinction entre « perception vivante » et « représentation mentale ». Le fer de lance technique de la « représentation mentale », c'est la ligne continue qui immobilise la forme, détache la figure du fond et trace des frontières réductrices dans l'espace. Mais ces limites sont la projection d'un « savoir abusif » sur le réel. Une telle ligne est l'instrument de la généralisation conceptuelle qui isole et fige son objet séparé alors de ce qu'un autre poète nommera la « relation compacte »¹⁵⁵⁹. Les formes du réel ne nous apparaissent jamais dans une telle netteté de contour, et séparées de l'espace qui a rendu possible leur surgissement dans la conscience du sujet percevant. La surabondance des lignes aboutit à leur autodestruction, et cette autodestruction apparaît chez Giacometti comme la condition nécessaire d'émergence de ce trait « brisé », « rompu », mais qui seul se révèle *conducteur* de « minuscules décharges électriques ». Ce trait chasse l'œil d'un point à l'autre plutôt que de le captiver et par cette dérobade incessante seulement parvient à éviter l'étouffement de la figure vivante dans la détermination préconçue. Merleau-Ponty revient dans *L'œil et l'esprit* sur la contestation de la « ligne prosaïque » depuis les impressionnistes et appelle après Klee à la libérer, à « faire revivre son pouvoir constituant ». Si d'une certaine manière de la ligne « rompue » de Giacometti on peut dire qu'elle « rend visible » davantage qu'elle n'imité le visible et qu'elle est « l'épure d'une genèse des choses », il ne s'agit pourtant pas à la manière de Klee de laisser « rêver la ligne »¹⁵⁶⁰. Le seul rêve de la ligne chez Giacometti est le sillage de l'objet pris aux hameçons cent fois perdus et relancés de l'œil, le fil cassé et quelques points de morsure.

Sartre avait déjà amorcé quelques réflexions sur la ligne dans son texte sur les peintures de Giacometti : elle « figure une fuite arrêtée, elle représente un équilibre entre l'extérieur et l'intérieur, elle se noue autour de la forme qu'adopte l'objet sous la pression

¹⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 33-34.

¹⁵⁵⁹ « La relation compacte appelée monde » ; voir André du Bouchet, *Peinture*, Montpellier, Fata Morgana, 1983, p. 21.

¹⁵⁶⁰ Voir Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, op. cit., p. 74.

des forces du dehors ; c'est un symbole de l'inertie, de la passivité »¹⁵⁶¹. Mais Giacometti peut-il parvenir à fixer son personnage sur la toile sans lui imposer cet arrêt, sans le « cerner par quelque trait »¹⁵⁶² ? Sartre révèle que si la ligne de Giacometti parvient à éclairer la « puissance interne d'affirmation » de ses figures, et non à l'enfermer, c'est qu'il voit chacun de ses traits « comme une force centripète ». Et l'artiste de s'exclamer devant le visage de Sartre à la grande surprise de celui-ci : « Quelle densité, [...] quelles lignes de force !¹⁵⁶³ ».

Cette question du contour se retrouve dans la sculpture. Regarder une sculpture de Giacometti, comme le note David Sylvester dans son livre traduit en français par Jacques Dupin, c'est « faire l'expérience de la tentative de définir le contour, de déterminer ce qui ne peut être défini et ce qui peut l'être, et jusqu'à quel point »¹⁵⁶⁴. La comparaison d'un groupe de personnages debout réalisés en 1953-54, pour lesquels le sculpteur délaisse la minceur caractéristique de ses œuvres antérieures pour revenir à des proportions normales, avec les premières sculptures de Matisse dont elles partagent la sensualité rentrée et l'association d'un certain formalisme de la pose avec l'apparente spontanéité de la surface brute, est éclairante. Alors que la sculpture de Matisse se pose comme une figure complète à un moment donné du temps, tout entière à l'intérieure d'elle-même et que borde nettement son contour, aucun détail de celle de Giacometti « n'est posé là comme l'expression de l'absolue vérité ». Notre œil est invité à ne pas s'y fixer, mais, conduit par leur « magnétisme à l'envers », dans une danse autour d'elles, à les construire progressivement à l'intérieur de notre conscience. Si les figures de Giacometti sont, comme l'écrit Sartre, des « *apparition[s] interrogative[s]* », c'est que, nous dit David Sylvester, la « courbe délicate d'une épaule n'est pas quelque chose qui est connu avec certitude, quelque chose au sujet de quoi il soit possible d'être dogmatique, mais un mystère qu'on ne pourra jamais saisir »¹⁵⁶⁵ et que toute approche trop ferme abolit. Jacques Dupin établit la même comparaison avec Matisse pour décrire la façon dont la forme chez Giacometti apparaît *fissurée*, pour laisser affluer le vide qui doit la traverser, pour la guérir des certitudes savantes, et hâter sa circulation :

Il laisse par d'innombrables fissures le vide envahir la forme et simultanément le chasse par la promptitude, le coup de griffe, de ses interventions répétées. L'indétermination savante qui en résulte isole les objets ou les figures, exprime ma séparation d'avec eux, les laisse libres, c'est-à-dire en situation d'opter entre diverses possibilités. Quand Matisse dessine une feuille d'arbre de son trait souple et vivant il ne la fixe pas moins dans une seule de ses apparences et l'immobilise ainsi tyranniquement pour l'éternité. Giacometti n'ose ou ne peut cueillir une telle image et l'immoler à son caprice. En multipliant ses possibilités de paraître, il laisse l'objet à son devenir incertain, à sa mobilité anxieuse. Il n'arrête pas un seul parcours mais ouvre une diversité de tracés entre lesquels cet objet peut choisir, entre lesquels du moins il paraîtra continuellement hésiter, tirant de cette indécision son autonomie frémissante et le tremblement de la vie séparée¹⁵⁶⁶.

Tournez autour de ce visage, nous dit Sartre, « vous ne trouverez jamais de contour ». Dans les peintures dont il parle, tout est fortement aimanté par le noyau de la tête, mais la question de la limite demeure inchangée :

¹⁵⁶¹ Jean-Paul Sartre, « Les Peintures de Giacometti », *op. cit.*, p. 354.

¹⁵⁶² *Idem.*

¹⁵⁶³ *Ibid.*, p. 355.

¹⁵⁶⁴ David Sylvester, *En regardant Giacometti*, *op. cit.*, p. 30.

¹⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 31.

¹⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 30.

Observez comme les multiples traits qu'il trace sont intérieurs à la forme qu'il décrit ; voyez comme ils représentent des relations intimes de l'être avec lui-même, le pli du veston, la ride d'un visage, la saillie d'un muscle, la direction d'un mouvement. Toutes ces lignes sont centripètes : elles visent à resserrer, elles obligent l'œil à les suivre et le ramènent toujours au centre de la figure ; on croirait que le visage se rétracte sous l'effet d'une puissance astringente : dans quelques minutes, il sera gros comme un poing, comme une tête de Jivaro. Cependant la limite du corps n'est marquée nulle part : tantôt la lourde masse charnelle se termine obscurément, sournoisement par un vague nimbe brun, quelque part sous l'enchevêtrement des lignes de force – et tantôt, à la lettre, elle ne finit pas : le contour du bras ou de la hanche se perd dans un miroitement de lumières qui l'escamote. On nous fait assister sans avertissement à une brusque dématérialisation : voici un homme qui croise une jambe sur l'autre ; tant que je n'avais d'yeux que pour son visage et son buste, j'étais convaincu qu'il y avait des pieds, je pensais même les voir. Mais si je les regarde, ils s'effilochent, ils s'en vont en brume lumineuse, je ne sais plus où commence le vide et où finit le corps¹⁵⁶⁷.

S'il peut être question d'un savoir à partir de ce tracé, ce n'est en aucun cas celui qu'il impose, mais tout au plus celui qu'à partir de ses indications nous pouvons rétablir, c'est ce qu'indique Sartre dans son analyse des dessins. Décrivant le « croquis » fait par Giacometti de l'une de ses sculptures (« Quatre femmes sur un socle »), le philosophe relève l'importance du vide au sein des figures : « Reportons-nous au dessin : voici la tête et le cou, en traits pleins, puis rien, puis une courbe ouverte qui roule autour d'un point : le ventre et le nombril ». Le bas du corps n'est guère davantage précisé, et pourtant, remarque Sartre, nous voyons « toute une femme », car à partir de ce que nous avons « reconnu » des corps, nous avons « vu » tout le reste : « Nous avons usé de notre savoir pour rétablir la continuité [...] »¹⁵⁶⁸. Mais Giacometti veut-il réellement que nous comblions de réponses hâtives et présomptueuses le vide qu'à dessein il a laissé témoigner de son ignorance ? Ces dessins sont des questions ouvertes, et qui demandent de s'abandonner à leur ouverture contagieuse, pour ouvrir notre regard à l'envi, et nous rendre compte de son *hybris*. Qui veut faire l'ange fait la bête. Mais avec son refus des parties et de la séparation, Sartre a su le voir, Giacometti gagne sur un autre plan, l'énergie circule dans ces corps et malgré son refus des lignes continues il obtient une continuité plus fluide et plus profonde que Sartre – comme Dupin après lui parlera de « décharges électriques »¹⁵⁶⁹ – ne peut que comparer à la propagation de l'électricité. Ces corps sont conducteurs, traversés d'éclairs : « Entre ces deux extrémités, le corps, c'est un courant qui passe [...]. Le réel fulgure ». Jacques Dupin décrit les mêmes impressions et insiste sur la discontinuité des lignes comme origine de l'impression de vie qui se dégage de ces dessins :

Les interruptions et les surcharges du trait ne sont jamais ressenties comme des répétitions superflues et des arrêts incongrus [...]. Ce sont elles au contraire qui contribuent à donner ce frémissement aux objets, ce sentiment de vérité et de vie. Il arrive ainsi qu'à un personnage manque une partie du corps, et pourtant on le voit tout entier. Il arrive qu'il soit fait de lignes si peu précises, si éloignées en

¹⁵⁶⁷ Jean-Paul Sartre, *ibid.*, p. 356.

¹⁵⁶⁸ *Idem.*

¹⁵⁶⁹ Jacques Dupin, *ibid.*, p. 34.

apparence d'une forme humaine que cela tient de la gageure ou du tour de force : et pourtant il vit. On ne peut pas l'examiner, mais sa présence vivante s'impose avec force¹⁵⁷⁰.

C'est alors par ce trait rompu l'opposition traditionnelle entre la figure et le fond, entre le plein de l'objet dessiné et le vide qui l'entoure qui se voit remise en cause dans un renversement analysé avec acuité par Jean Genet, violemment remué lors d'une visite à l'atelier par un personnage de très petite taille isolé au bas d'une immense feuille blanche :

LUI : Je n'en suis pas tellement content, mais c'est la première fois que j'ai osé faire ça. Peut-être veut-il dire : « Mettre en valeur une si grande surface blanche à l'aide d'un personnage si minuscule ? Ou bien : montrer que les proportions d'un personnage résistent à la tentative d'écrasement par une énorme surface ? Ou bien... »¹⁵⁷¹

Ces dessins hantent Genet qui ressent le besoin d'élucider sa première impression et remarque la particulière dureté du trait de Giacometti, écorchant le papier : « Il ne dessine qu'à la plume ou au crayon dur, – le papier est souvent troué, déchiré. Les courbes sont dures, sans mollesse, sans douceur »¹⁵⁷². L'« inertie » et la « passivité » que Sartre remarque dans la ligne arrêtée se trouvent donc récusées au profit de l'impétuosité d'un face à face sans repos où la partie, comme l'exprime la métaphore, devient indissociable du tout : « Il me semble que pour lui une ligne est un homme : il la traite d'égal à égal »¹⁵⁷³. Mais c'est alors par ce trait rompu le vide même, le blanc de la page, qui prend corps dans une abolition de toute limite où la conjonction de la figure et du fond appelle cette autre métaphore d'un seul grand diamant offrant prise au regard là où la matière granitique du crayon amortit la lumière alors qu'ailleurs le contre-jour lumineux des parties blanches nous éblouit. Au dessin affirmatif de l'arrogance conceptuelle s'oppose alors un dessin tout en « sous-entendus » qui révèle – *scintillement* – l'envers d'invisibilité duquel toute figure visible apparaît indissociable :

Les lignes brisées sont aiguës et donnent à son dessin – grâce encore à la matière granitique et, paradoxalement assourdie, du crayon – une apparence scintillante. Diamants. Diamants encore plus à cause de la façon d'utiliser les blancs. Dans les paysages par exemple : c'est toute la page qui serait un diamant dont un côté serait visible grâce à des lignes brisées et subtiles, tandis que le côté où tomberait la lumière – d'où serait renvoyée la lumière plus exactement – ne permettrait pas qu'on voie autre chose que du blanc. Cela donne d'extraordinaires bijoux – on songe aux aquarelles de Cézanne – grâce à ces blancs, où un dessin invisible se trouve sous-entendu, la sensation d'espace est obtenue avec une force qui rend cet espace presque arpentable¹⁵⁷⁴.

Le blanc de la page apparaît alors « ciselé » par des traits qui ne figent pas mais impriment un mouvement à l'ensemble de la page où l'espace et la lumière semblent circuler : « la

¹⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 36.

¹⁵⁷¹ Jean Genet, *ibid.*, p. 47.

¹⁵⁷² *Ibid.*, p. 60.

¹⁵⁷³ *Idem.*

¹⁵⁷⁴ *Ibid.*, pp. 60-61.

lumière irradie et quelques traits la sculptent »¹⁵⁷⁵. Les valeurs du vide et du plein peuvent alors s'inverser dans un retournement où les espaces laissés vierges recueillent la véritable positivité, et jusqu'à une consistance qu'exprime de manière hyperbolique la métaphore du joyau : « Les traits ne sont là qu'afin de donner forme et solidité aux blancs. Qu'on regarde bien, ce n'est pas le trait qui est élégant, c'est l'espace blanc contenu par lui. Ce n'est pas le trait qui est plein, c'est le blanc »¹⁵⁷⁶. Les *apparitions interrogatives* de Giacometti ne se soutiennent donc que de ce blanc qui a « valeur d'orient », au sens étymologique, c'est-à-dire qu'elles puisent existence dans la réserve blanche qui alimente leur naissance continuée, que n'étouffe plus la ligne. André du Bouchet repartira de ces quelques lignes de Genet – l'image du « glacier » se substituant à celle du « diamant » - pour donner à tout un livre consacré à Giacometti « valeur d'orient ». Nous approfondirons ces réflexions au moment de l'étude de ce texte où l'on peut lire notamment : « On peut dire de Giacometti, en le paraphrasant, que son trait *valorise* tout ce qu'il ne dessine pas »¹⁵⁷⁷.

Notons enfin que l'élection d'un tel trait possède une autre justification soulignée par Jacques Dupin, et qui témoigne de l'approche phénoménologique qui est celle de Giacometti : cette justification réside dans le fait que nous ne voyons pas autrement. Giacometti est au plus près de la façon dont notre œil s'élançait à la rencontre des choses et ricoche à leur surface :

Il convient de remarquer combien cette manière si personnelle de dessiner est au fond calquée sur le mouvement de l'œil dans la perception normale. L'œil n'isole pas quelques lignes d'un objet au détriment des autres, l'œil est incapable de suivre un contour ou de s'appesantir sur un détail à l'exclusion de ce qui l'entoure. Toutes ces opérations sont mentales. L'œil va et vient à grande allure et se déplace sans répit d'un point à un autre et de la partie au tout. Dans sa course bondissante et ses mille détours capricieux, il revient sans cesse au même objet mais chaque fois d'une manière un peu différente. Pour la rapidité des voyages, l'œil n'avait guère jusqu'ici trouvé de concurrent plus redoutable que le trait de Giacometti¹⁵⁷⁸.

Nous voici donc de retour à des analyses très proches de celles de Merleau-Ponty dans la *Phénoménologie de la perception*. Giacometti est attentif à restituer ce que Thierry Dufrêne nomme le « bougé »¹⁵⁷⁹ de la vision humaine, ce mouvement qui sans cesse anime notre regard. À travers ce qui pour les sculptures ressemble à un « *sfumato* en trois dimensions »¹⁵⁸⁰, il tend à préserver le dynamisme visuel sans lequel toute image lui apparaît privée de vie. Refuser la réduction du voir à un savoir implique un bouleversement fondamental de la façon dont l'artiste va appréhender son art, de ses techniques. Comment Giacometti nous désapprend-il à prévoir et que signifie reposer sans *a priori* cette question : « qu'est-ce que voir » ? Le poète nous donne des éléments de réponse qui sont à approfondir dans trois domaines : l'espace, le temps, le sujet.

¹⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 61.

¹⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 63.

¹⁵⁷⁷ André du Bouchet, « ... qui n'est pas tourné vers nous », QPTVN, p. 40.

¹⁵⁷⁸ Jacques Dupin, *idem*.

¹⁵⁷⁹ Voir Thierry Dufrêne, *Giacometti-Genet : Masques et portraits modernes*, Paris, Éditions l'insolite, 2006 [réédition augmentée de Giacometti. *Portrait de Jean Genet ou le scribe captif*], p. 23.

¹⁵⁸⁰ L'expression est de David Sylvester, *ibid.*, p. 162.

3) L'espace

La phénoménologie de la perception de l'espace que met en œuvre Giacometti le conduit à rendre visibles certains phénomènes optiques dont il développe une conscience accrue. Pour détailler ces problèmes un bref rappel de la manière de travailler de Giacometti est nécessaire.

Si nous nous reportons vers les sculptures des années 1920, il est déjà possible de montrer la tendance de certaines d'entre elles à être des « relevés d'impressions »¹⁵⁸¹. La *Femme-cuillère*, par exemple, présente certaines caractéristiques communes avec les figures de femmes debout de face des années quarante et cinquante : même symétrie insistante, épaules bizarrement voûtées et minceur de profil, malgré la massivité de face de la première¹⁵⁸². Mais surtout, remarque David Sylvester, chacune d'elle crée une distance fictive par rapport au spectateur. Les proportions de la *Femme-cuillère*, et notamment l'écrasement du bas de la sculpture, produisent un effet de grande proximité. Ces observations du critique anglais sont confirmées par l'influence de la sculpture africaine sur cette œuvre. Or Giacometti a souvent déclaré à propos des proportions de ces sculptures, avec leur grosse tête et leurs jambes courtes, qu'elles avaient en général été mal comprises. Ce qui était considéré comme un parti-pris conceptuel provenait au contraire de problèmes de perception : « elles représentent ce que l'on voit réellement quand nous nous tenons en face d'une autre personne, par exemple dans une conversation, et que sa tête est agrandie par le fait qu'elle nous fait face alors que ses jambes sont réduites par l'effet de raccourci »¹⁵⁸³. Nous avons vu en outre que le travail commencé en 1927 pour aboutir aux plaques provenait de l'effort de Giacometti une fois rentré chez lui pour « reconstituer par la mémoire seule ce [qu'il] avai[t] ressenti chez Bourdelle en présence du modèle »¹⁵⁸⁴. Ces œuvres atteignent d'une certaine manière déjà à la « ressemblance » puisque Giacometti les jugera en 1951 « d'une certaine manière ressemblantes avec les choses et avec moi »¹⁵⁸⁵. Bien plus que la série des portraits réalisés à la même époque par incision ou altération de surfaces à peu près plates¹⁵⁸⁶, ces plaques restituent quelque chose d'un regard porté sur l'être humain. Pourtant, remarque David Sylvester, c'est un regard très particulier, « le regard de quelqu'un qui est très proche ». À cette distance on est regardé « seulement par un amant, ou dans l'enfance par sa propre mère », car « seule une partie du visage de l'autre – un œil, une joue et une partie du nez – remplit le champ de vision ». Tout le mystère de cette œuvre « vient de ce que cette sensation brouillée d'une forme partielle dont les contours sont invisibles est recrée dans une sculpture qui est une entité autonome dans l'espace, si précise et solennelle »¹⁵⁸⁷.

Lorsqu'en 1935 il « revient au réel », c'est pour travailler en sculpture presque uniquement d'après nature. De 1935 à 1939 son frère Diego et un modèle professionnel, Rita, posent chaque jour pour lui. En revanche dans la période suivante, de 1939 à 1953, les sculptures faites d'après nature constituent une exception, la règle étant le travail

¹⁵⁸¹ Expression de David Sylvester, *ibid.*, p. 61.

¹⁵⁸² Voir *ibid.*, p. 60.

¹⁵⁸³ Voir *idem*.

¹⁵⁸⁴ Alberto Giacometti, « Entretien avec Georges Charbonnier », *op. cit.*, p. 243.

¹⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 244.

¹⁵⁸⁶ Voir Yves Bonnefoy, BO, pp. 158-160 (ill. 150-152).

¹⁵⁸⁷ David Sylvester, *ibid.*, p. 61.

de mémoire. A partir de 1953, Giacometti travaille indifféremment d'après nature ou de mémoire, confortant ces deux approches l'une par l'autre. Il confie en 1960 à David Sylvester que le progrès réalisé un peu plus tôt en peignant un modèle dans la journée peut débloquent de manière décisive le travail de mémoire sur une figurine la nuit suivante¹⁵⁸⁸. Pendant ces trente années la plupart des peintures et des dessins sont réalisés d'après nature, avec quelques exceptions dans les dix dernières années pour un bref travail de mémoire. Dans toutes ces années la distance de Giacometti par rapport au modèle connaît elle aussi de nombreuses variations. À partir de 1939 Giacometti concentre son travail sur des figures vues de loin, notamment celle d'Isabel, son modèle occasionnel dont il fut amoureux et à laquelle il écrit à la fin de la guerre : « La figure c'est vous, et vous vue un instant, il y a très longtemps, immobile boulevard Saint-Michel, un soir »¹⁵⁸⁹. Il s'agit donc d'une figure assez éloignée : « C'est que la sculpture que je voulais faire de cette femme, c'était bel et bien la vision très précise que j'avais eue d'elle au moment où je l'avais aperçue dans la rue, à une certaine distance »¹⁵⁹⁰. Dans les années soixante, Giacometti réalise en revanche des bustes d'Annette dont les formes « un peu éclatées »¹⁵⁹¹ sont caractéristiques d'une vision très rapprochée. C'est l'époque où en peinture il se tient extrêmement près de son modèle pour saisir son regard. Dans les remarques que nous allons faire sur les problèmes de perception mis en lumière par le travail de Giacometti, il nous faudra donc préciser le cas échéant la place de l'artiste par rapport au modèle et la méthode utilisée pour « se rendre compte de ce qu'il voit » : de mémoire ou directement face au modèle.

4) Distance, dimension

G. figures géantes ou affilées, d'une justesse étrangère à la mesure attribuée¹⁵⁹²

Le problème principal, qui a très tôt préoccupé Giacometti, est celui de la dimension. Lorsqu'il rapporte à Pierre Matisse le souvenir de ses journées de travail de 1935 à 1940, la première difficulté qui lui revient en mémoire est la transformation de ce que l'on a coutume d'appeler « tête » en un « objet totalement inconnu et sans dimensions »¹⁵⁹³. La dimension devient peu à peu un vertige lorsque ses figures se voient happées par le vide et diminuent jusqu'à devenir lilliputiennes : « elles n'étaient ressemblantes que petites, et pourtant ces dimensions me révoltaient »¹⁵⁹⁴. Lorsqu'il accepte en 1945 après la « transfiguration » de Montparnasse¹⁵⁹⁵ la scission entre sa « vue propre » et la « vue photographique » du monde, Giacometti se voit bientôt en mesure de dénoncer ce que lui suggéraient depuis longtemps ses impressions : que la notion de « grandeur nature » est une pure convention. Cette expression donne son titre au texte d'hommage publié par Aragon à la mort de l'artiste, dans lequel il rapporte ces propos de Giacometti : « nous ne voyons rien grandeur nature, [...] c'est par une opération de l'esprit que nous rétablissons la mesure des choses ». Ou encore : « Nous ne sommes pas des vaches... ce sont les vaches qui voient les hommes plus grands

¹⁵⁸⁸ Voir *ibid.*, p. 117. Voir cette même page pour les indications chronologiques.

¹⁵⁸⁹ Alberto Giacometti, lettre inédite à Isabel Delmer, citée par David Sylvester, *ibid.*, p. 137.

¹⁵⁹⁰ Alberto Giacometti, « Entretien avec Pierre Dumayet », *op. cit.*, p. 137.

¹⁵⁹¹ David Sylvester, *ibid.*, p. 47.

¹⁵⁹² **André du Bouchet, *Carnet 2, Montpellier, Fata Morgana, 1998, p. 28. Note datée de 1963.***

¹⁵⁹³ Alberto Giacometti, « Lettre à Pierre Matisse », *op. cit.*, p. 43.

¹⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 44.

¹⁵⁹⁵ Voir ci-avant.

qu'elles ! »¹⁵⁹⁶ La « dimension réelle » n'est rien d'autre qu'un « concept »¹⁵⁹⁷, elle n'a aucun fondement dans l'expérience des sens. Il comprend après coup pourquoi voulant sculpter son modèle Isabel lors de leur dernière rencontre, à minuit, sur le boulevard Saint-Michel, avec « l'immense noir » des constructions au-dessus d'elle, sa sculpture diminue de manière irrépressible : c'est qu'il tendait « à lui donner la grandeur qui était la sienne lorsqu'elle était à distance »¹⁵⁹⁸. Ce dont il se rend compte, c'est de l'écart entre la prétendue « grandeur nature » et sa vision réelle. Lors de leur entretien, Pierre Dumayet, situé à « un mètre vingt » de lui environ, demande à Giacometti comment il le voit :

Autrefois, je vous aurais vu grandeur nature. Maintenant je vois votre tête grande comme ça. (Dix centimètres environ.) Pas plus grand ? Je vous vois exactement comme ça. Je veux dire : si je fais vingt dessins de vous à cette distance, je suis sûr d'avance qu'ils seront les mêmes à un millimètre près. Et pourtant moi, votre tête, en ce moment, me paraît avoir la taille d'une vraie tête. C'est que vous agrandissez mentalement. Parce que vous savez que ma tête a une certaine dimension objective. Et vous imaginez cette dimension. Mais vous ne la voyez pas. Vous me voyez petit et vous agrandissez¹⁵⁹⁹.

La question du rapport entre la grandeur apparente et la grandeur réelle ainsi que de leurs liens avec la distance et la part du champ visuel occupé par une figure est traitée par Merleau-Ponty dans la *Phénoménologie de la Perception*, et les propos cités peuvent être rapprochés des analyses du philosophe :

Un homme à deux cents pas n'est-il pas plus petit qu'un homme à cinq pas ? – Il le devient si je l'isole du contexte perçu et que je mesure la grandeur apparente. Autrement, il n'est ni plus petit, ni d'ailleurs égal en grandeur : il est en-deçà de l'égal et de l'inégal, il est le même homme vu de loin. On peut seulement dire que l'homme à deux-cents pas est une figure beaucoup moins articulée, qu'il offre à mon regard des prises moins nombreuses et moins précises, qu'il est moins strictement engrené sur mon pouvoir explorateur. On peut dire qu'il occupe moins complètement mon champ visuel, à condition de se rappeler que le champ visuel n'est pas lui-même une aire mesurable. Dire qu'un objet occupe

¹⁵⁹⁶ Louis Aragon, « Grandeur nature », *op. cit.*, p. 220.

¹⁵⁹⁷ Giacometti cité par Reinhold Hohl, *ibid.*, p. 108.

¹⁵⁹⁸ Alberto Giacometti, « Entretien avec Pierre Dumayet », *op. cit.*, p. 281. Il confie également à David Sylvester (voir *Écrits*, *op. cit.*, p. 289) : « Jusqu'à la guerre, quand je dessinais, je dessinais toujours plus petit que ce que je croyais voir : c'est-à-dire, quand je dessinais, j'étais étonné que cela devienne aussi petit ; mais quand je ne dessinais pas, j'avais l'impression que je voyais les têtes dans leurs dimensions réelles. Et puis, peu à peu, et surtout après la guerre, c'est devenu tellement dans ma nature, tellement profond, que la vision que j'ai en travaillant, je l'ai même quand je ne travaille pas. Je ne peux jamais ramener une figure à la grandeur nature. Quand je suis au café, je regarde les gens passer sur le trottoir d'en face, je les vois très petits, comme des toutes petites figurines, ce que je trouve merveilleux. Mais c'est impossible de m'imaginer qu'elles sont grandeur nature. Elles ne deviennent que des apparences à cette distance. Si la même personne s'approche, elle devient une autre. Mais si elle s'approche trop, disons à deux mètres, je ne la vois plus, au fond : elle n'est plus grandeur nature ; elle envahit tout le champ visuel. Et on la voit trouble. Et si on s'approche encore un petit peu, alors la vision disparaît complètement. Vous passez d'un domaine à l'autre. Si je regarde une femme sur le trottoir d'en face, et je la vois toute petite, c'est l'émerveillement du petit personnage qui marche dans l'espace et, alors, la voyant plus petite, mon champ visuel est devenu beaucoup plus vaste. Je vois un énorme espace au-dessus et autour, qui est presque illimité. Si j'entre dans un café, mon espace visuel est à peu près tout le café. Cela devient immense ».

¹⁵⁹⁹ *ibid.*, p. 282.

peu de place dans le champ visuel, c'est dire en dernière analyse, qu'il n'offre pas une configuration assez riche pour épuiser ma puissance de vision nette... La grandeur apparente n'est donc pas définissable à part de la distance : elle est impliquée par elle aussi bien qu'elle l'implique¹⁶⁰⁰.

Ce que Giacometti a donc introduit dans l'histoire de la sculpture à travers son travail sur les minuscules figurines, c'est ce « nouveau champ de création »¹⁶⁰¹, comme l'écrit Reinhold Hohl, qu'est la représentation de la distance qui sépare l'œil du sculpteur de son modèle. C'est là ce que Sartre nomme sa « révolution copernicienne », et qui fait de lui le sculpteur de « l'apparence *située* ». Cette révolution, notons-le, n'en est une qu'en sculpture. Le flou du contour qui sépare le volume de l'espace et la distance des choses par rapport à l'œil faisaient déjà partie des préoccupations majeures de Cézanne, la ressemblance entre le style des dessins de Giacometti et ceux de Cézanne en est pour David Sylvester un indice très net¹⁶⁰². L'obsession de Giacometti, celle des qualités de la sensation, n'est pas un problème nouveau en peinture, mais c'est son effort pour lui faire réintégrer le champ de la sculpture qui « a déterminé la forme même de celle-ci »¹⁶⁰³. Il s'agit pour Giacometti d'imposer une distance imaginaire qui ne dépende pas de celle qui nous sépare de cet objet qu'est la sculpture. De même la figure peinte, fixée pour toujours dans l'espace du tableau, ne dépend pas de nos gesticulations autour de lui. Sartre en est conscient, qui note : « Les peintres ont compris tout cela depuis longtemps parce que, dans les tableaux, l'irréalité de la troisième dimension entraîne de soi l'irréalité des deux autres. Ainsi la distance des personnages à mes yeux est *imaginaire* »¹⁶⁰⁴. Mais si la sensation de distance s'impose d'elle-même devant les caractéristiques matérielles de l'objet tableau, il est plus difficile de l'obtenir pour un objet qui occupe le même espace réel que nous : il faut l'inscrire dans les formes de la sculpture elle-même et autour d'elle.

Que s'est-il alors passé entre la période des sculptures-allumettes et l'œuvre qui naît à partir de 1947, celle dont Sartre rend compte dans *La Recherche de l'absolu*, et qui s'élanche à partir de la nécessité de « faire des figures plus grandes »¹⁶⁰⁵ ? À multiplier les études sur la perception, Giacometti parvient à développer « à un degré peu commun la faculté de considérer le personnage qui se rapetisse par l'éloignement dans sa grandeur absolue et de le mettre en relation avec la distance »¹⁶⁰⁶. Reinhold Hohl situe cette prise de conscience de la « forme phénoménale optique de l'être humain vu à une certaine distance »¹⁶⁰⁷ à la période du début des années 40. Giacometti s'est approprié un sentiment de la distance que le critique propose de nommer « l'œil absolu », comme on parle de « l'oreille absolue » :

Cela signifie que l'artiste était capable de voir immédiatement la distance d'une tête qui lui était familière, avec la grandeur qui en résultait, sans éprouver le besoin d'établir des points de rapport entre le modèle et lui-même, sans recourir

¹⁶⁰⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 302.

¹⁶⁰¹ Reinhold Hohl, *ibid.*, p. 107.

¹⁶⁰² Voir David Sylvester, *ibid.*, p. 18.

¹⁶⁰³ *Idem.*

¹⁶⁰⁴ Jean-Paul Sartre, « La Recherche de l'absolu », *op. cit.*, p. 220.

¹⁶⁰⁵ Alberto Giacometti, « Lettre à Pierre Matisse », *op. cit.*, p. 44.

¹⁶⁰⁶ Reinhold Hohl, *ibid.*, p. 108.

¹⁶⁰⁷ *Idem.*

à une échelle des profondeurs ; alors que nous avons l'habitude de convertir aussitôt dans la grandeur « réelle » tout rapetissement apparent d'un objet vu dans la distance, ce qui nous empêche de percevoir l'éloignement de l'objet comme un rapetissement, comme le fait, par exemple, le peintre à son chevalet. La mémoire optique de Giacometti avait acquis une telle précision que l'artiste savait exactement au centimètre près, lorsqu'il reprenait une toile commencée, à quelle distance le modèle s'était trouvé lors de la première séance. Cette faculté développa chez lui un mode d'expérience que l'on doit considérer comme le caractère spécifique de son regard, ou plutôt de sa perception : il ne pouvait plus voir un être humain un être humain ou un objet dans sa dimension réelle¹⁶⁰⁸.

James Lord et Jacques Dupin ont pu témoigner de l'attention maniaque avec laquelle il veillait à ce que la chaise de celui qui posait pour lui soit placée au millimètre près à l'endroit où il voulait qu'elle soit¹⁶⁰⁹. Sa mémoire optique avait acquis une telle précision que lorsqu'il reprenait un portrait il sentait le moindre décalage entre la position du modèle en train de poser et celle de la séance précédente. Un tel événement pouvait le perturber fortement dans son travail, comme le montre cette anecdote rapportée par James Lord :

Quand il eut recommencé à travailler, Alberto ne cessa de protester que ma tête était trop à droite ou trop à gauche, trop haut ou trop bas. J'avais beau la bouger de toutes les façons possibles, ça n'allait jamais. Nous songeâmes finalement à regarder les pieds de la chaise et nous constatâmes qu'ils s'éloignaient d'un demi-pouce environ des marques rouges peintes sur le sol¹⁶¹⁰.

Sartre a pris la mesure dans ses conversations avec Giacometti pendant et au sortir de la guerre de cette révolution sculpturale de la distance. La clef de cet absolu atteint par la porte étroite de l'acceptation de la relativité, c'est d'avoir entrepris de sculpter l'homme « tel qu'on le voit, c'est-à-dire à distance »¹⁶¹¹. Le sculpteur a libéré l'art en conférant à ses personnages une « distance absolue¹⁶¹² », remarque Sartre :

Il crée sa figure « à dix pas », « à vingt pas », et quoi que vous fassiez, elle y reste. [...] Une statue classique, il faut l'apprendre ou s'en approcher, à chaque instant on saisit de nouveaux détails ; les parties s'isolent, puis les parties des parties, on finit par s'y perdre. On n'approche pas d'une sculpture de Giacometti¹⁶¹³.

Sartre décrit ensuite la volontaire imprécision des parties du corps, la manière dont par le flou magmatique des contours Giacometti rend toute approche impossible pour conclure que la distance est l'instrument du triomphe de Giacometti sur l'infinie dilution de l'espace :

¹⁶⁰⁸ *Idem.*

¹⁶⁰⁹ Voir James Lord, *Un Portrait par Giacometti*, op. cit., p. 17.

¹⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 60.

¹⁶¹¹ Jean-Paul Sartre, « La Recherche de l'absolu », op. cit., p. 222.

¹⁶¹² C'est-à-dire qui ne dépend pas de l'endroit où nous nous trouvons par rapport à la sculpture en tant qu'objet.

¹⁶¹³ *Idem.* Sartre reviendra sur cette question dans son second article sur Giacometti : « La figure, en sortant de ses doigts, est 'à dix pas', 'à vingt pas' et, quoi que vous fassiez, elle y reste. C'est la statue elle-même qui décide de la distance à laquelle il faut la voir, comme l'étiquette de cour décide de la distance à laquelle il faut parler au roi ». Voir « Les Peintures de Giacometti », op. cit., p. 351.

« Nous savons maintenant de quel pressoir Giacometti s'est servi pour comprimer l'espace : il n'en est qu'un seul, la distance ; il met la distance à portée de main, il pousse sous nos yeux une femme lointaine – et qui reste lointaine quand même nous la touchons du bout des doigts »¹⁶¹⁴. Ce caractère inabordable, lointain, l'infranchissable retrait qu'opposent au spectateur les personnages de Giacometti marque la réception de l'œuvre par les écrivains. Mais leur fréquentation souvent intime du sculpteur les rend aptes à les relier d'emblée aux problèmes de convention et d'optique tels qu'ils se sont posés à lui dans l'élaboration de son art. Ainsi Michel Leiris en 1949 est lui aussi déjà sensible au problème de l'échelle :

L'une des préoccupations majeures de Giacometti : l'échelle à laquelle, dans une œuvre d'art, est figuré l'être humain. Ce qui le frappe, par exemple, dans les gravures de Jacques Callot, c'est la petitesse des personnages, perdus dans de vastes espaces et comme aperçus d'une certaine hauteur¹⁶¹⁵.

Le problème déterminant de la distance ainsi que la prégnance décisive du phénomène optique lui suggèrent alors un rapprochement entre l'art de Giacometti et l'astronomie :

Jusqu'à présent, il n'y avait guère eu que les astronomes pour se soucier, quant à leurs objets de vision, du diamètre apparent et du diamètre réel¹⁶¹⁶.
Giacometti montre qu'il sait faire une distinction de ce genre quand il façonne des personnages dont la « grandeur naturelle » ne dépend pas de leur hauteur sous la toise¹⁶¹⁷.

Quant à Jacques Dupin, il note à son tour dans ses *Textes pour une approche* la relation si particulière qu'impose face à ces sculptures la distance qui leur a été incorporée : « [La figure] porte en elle sa distance et nous tient en respect »¹⁶¹⁸. Revenant sur la période des figurines, il montre que la diminution de leur taille a pour corollaire un jeu sur les proportions et que cette dissociation de la dimension et de la proportion dans l'expression de la grandeur aura « les conséquences les plus fécondes »¹⁶¹⁹. Mais Jacques Dupin sait là encore être précis et montrer quels sont les moyens sculpturaux convoqués par Giacometti pour parvenir à la traduction matérielle de ses impressions. Il insiste notamment sur le rapport entre la figure et le socle. L'augmentation du volume du socle combinée avec la diminution de la taille de la figurine est utilisée par Giacometti pour créer la sensation de distance. Il peut également avoir recours à un espace fortement déterminé, soit par « sa délimitation effective au moyen de tiges constituant les arêtes d'un cube », comme dans les « cages » ou par l'enfermement de la figurine « entre deux boîtes rectangulaires opaques »¹⁶²⁰.

¹⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 300.

¹⁶¹⁵ Michel Leiris, *PA*, p. 16.

¹⁶¹⁶ On peut critiquer cette affirmation : des analyses semblables se trouvent déjà chez les philosophes grecs et modernes. Voir par exemple Jean de La Fontaine, « Un animal dans la lune », *Fables VII, 17, Œuvres complètes, fables et contes, t. I, édition établie, annotée et présentée par Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, pp. 283-285.*

¹⁶¹⁷ Michel Leiris, *ibid.*, p. 17.

¹⁶¹⁸ Jacques Dupin, *ibid.*, p. 29.

¹⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 61.

¹⁶²⁰ Comme dans « Figurine dans une boîte ». Voir Jacques Dupin, *ibid.*, p. 62. Sartre, dans son article sur les peintures, *op. cit.*, p. 351-352, avait lui aussi analysé cette utilisation des cages et des boîtes et l'espace particulier ainsi créé : « Bref, il encadre ses

5) Le détail et l'ensemble, proximité et éloignement : le problème de l'unité mis en rapport avec celui de la distance

Le moyen le plus caractéristique de ce parti-pris d'un rendu au plus juste de la réalité phénoménale est le traitement du détail. Nous retrouvons ici le même refus qui s'exprimait dans le dessin par le choix d'une ligne brisée, rompue, qui n'enferme pas les choses dans d'arbitraires limites. De même la réduction de ses figures à la taille d'une épingle condamne Giacometti à l'imprécision : « Il n'est évidemment pas question de modeler l'oreille ou la main d'un homme haut comme l'ongle »¹⁶²¹. Mais c'est la « justesse » et la « vérité » de l'ensemble qui s'en trouve renforcée : « L'impossibilité de s'arrêter à la partie renvoie au tout, communique la sensation de la totalité de la figure dans l'espace »¹⁶²². Lorsque Giacometti revient à des figures de grande taille en 1947, il conserve néanmoins cette imprécision volontaire du détail pour conserver la sensation de la totalité de la figure dans l'espace et en interdire l'approche au-delà de la distance qu'il aura inscrite en elles. À l'opposé des « créatures lisses »¹⁶²³ et mortes des jardins raillées par Sartre, la surface du corps des figures de Giacometti est secouée de convulsions qui ne la laissent pas reposer. Que se passe-t-il alors si l'écrivain curieux s'affranchit du joug spatial que lui assigne le sculpteur ? Voici Sartre à l'assaut d'une femme de plâtre :

N'espérez pas que cette poitrine s'épanouisse à mesure que vous avancez sur elle : elle ne changera pas et vous aurez en marchant l'étrange impression de piétiner. Les pointes de ces seins, nous les pressentons, nous les devinons, nous voilà sur le point de les voir : un pas de plus, ou deux, et nous en sommes toujours à les pressentir ; un pas de plus encore, tout s'évanouit : il reste les plissements du plâtre ; ces statues ne se laissent voir qu'à distance respectueuse. Pourtant tout est là : la blancheur, la rondeur, l'affaissement élastique d'une belle poitrine mûre. Tout sauf la matière : à vingt pas on croit voir, on ne voit pas le fastidieux désert des tissus adipeux ; il est esquissé, signifié, mais non donné. [...] Ce sein entrevu, espéré, ne s'éploiera jamais : il n'est qu'un espoir ; ces corps n'ont de matière qu'autant qu'il en faut pour promettre¹⁶²⁴.

Laissons pour l'instant de côté la question centrale du désir du spectateur convoquée ici. Dans ce texte le transgresseur en quête de la caresse d'une ligne se fourvoie dans les plis et les replis de la forme et ne peut qu'accuser le manque de matière, cette matière que Giacometti a résorbée tant qu'il le pouvait pour parvenir à l'unité. Cette matière n'en existe pas moins fortement et son caractère chtonien, magmatique, a frappé les autres profanateurs comme Michel Leiris qui évoque Pompéi et croit voir « des idoles ou momies sorties d'un sable désespérément sec ou d'un terrain volcanique » ou encore « tels ustensiles que la lave a déformés par cuisson [...] »¹⁶²⁵. Cette lave est la nôtre pour Jacques Dupin, elle nous offre le tableau des insurrections de la matière inorganisée dont nous ne sommes nous-mêmes que l'une des figures, nous mettant aux prises avec la boue de

personnages : ils conservent, par rapport à nous, une distance imaginaire mais ils vivent dans un espace clos qui leur impose ses propres distances [...] ».

¹⁶²¹ Jacques Dupin, *ibid.*, p. 62.

¹⁶²² *Idem.*

¹⁶²³ Jean-Paul Sartre, « La Recherche de l'absolu », *op. cit.*, p. 302.

¹⁶²⁴ *Ibid.*, p. 299-300.

¹⁶²⁵ Michel Leiris, *ibid.*, p. 23-24.

l'origine. Vouloir toucher ces formes, c'est aller au-devant de leur désintégration et réveiller les monstres qui sommeillent en elle :

Si nous nous risquons à lever l'interdit, à franchir la distance prescrite, c'est-à-dire si nous nous attardons sur un détail, si nous regardons la sculpture comme une addition de parties, nous la voyons littéralement se défaire devant nos yeux. La représentation humaine fait place à celle d'un être monstrueux [...]. Un monstre fraîchement tiré du volcan, ruisselant encore et gluant de laves mal refroidies. Ce corps qui était celui d'une femme ou d'un homme, n'est plus qu'une masse déformée et crispée, boursouflée et atrocement distendue¹⁶²⁶.

Que faire alors pour se prémunir de ce menaçant vertige régressif ? Reprendre ses distances, fuir la zone interdite :

Reculons de quelques pas, ressaisissons la figure dans sa totalité. La vision du chaos s'estompe. La fureur de la matière se modère. Les formes s'organisent, se précisent, se justifient réciproquement. Les heurts mortels des ombres et de la lumière se soumettent aux lois d'une lutte rituelle, d'une danse maîtrisée. Les volumes s'ordonnent et s'équilibrent.

Mais cet équilibre entre l'absorption par le chaos et la dissolution dans le vide n'est-il qu'un caprice ou un fantasme d'artiste, une obsession morbide tout droit venue de *Documents* ? La raison gardienne des contours semble nous tenir à distance de ces abîmes. Pourtant qu'en est-il pour celui qui a levé les garde-fous des « correctifs mentaux »¹⁶²⁷ pour tâcher de se rendre compte et tenter de rendre compte de ce que réellement il perçoit ? Ce à quoi il s'expose se trouve décrit à la même époque par la philosophie : « Un corps vivant, vu de trop près, et sans aucun fond sur lequel il se détache, n'est plus un corps vivant, mais une masse matérielle aussi étrange que les paysages lunaires – vu de trop loin, il perd encore la valeur de vivant, ce n'est plus qu'[...] un automate »¹⁶²⁸. Merleau-Ponty trouve à peu près les mêmes mots que Sartre pour traduire une observation similaire : le primat du point de vue par lequel les choses se rendent visibles. L'image que je me fais d'une femme à dix pas se trouve bouleversée si je la regarde « de tout près » : « ces cratères, ces galeries, ces gerçures, [...] toute cette orographie lunaire, il ne se peut pas que ce soit la peau lisse et fraîche que j'admirais de loin »¹⁶²⁹. Sartre pointe alors le caractère contradictoire de la statuaire classique qui pousse à représenter certains détails « sous prétexte qu'ils existent » et sans se soucier de la distance qui les rend invisibles, à en omettre d'autres qui pourtant existent « sous prétexte qu'on ne les voit pas » et à confier au spectateur la synthèse de cet échafaudage bancal. L'erreur du sculpteur « dogmati[que] » est donc l'oubli de son propre point de vue : « il croit pouvoir éliminer son propre regard et sculpter en l'homme la nature humaine sans les hommes ; mais en fait il ne sait ce qu'il fait puisqu'il ne fait pas ce qu'il voit. En cherchant le vrai, il a rencontré la convention »¹⁶³⁰. Giacometti au contraire assume son point de vue et ne représente que ce qu'il voit à la distance où il le voit, conscient qu'il est du fait que la sculpture crée son espace propre et assumant la distinction entre cet

¹⁶²⁶ Jacques Dupin, *ibid.*, p. 30. Dans ce rapport entre la transgression et l'absorption volcanique de l'humain, on perçoit le souvenir de Bataille, influence commune de Giacometti, Leiris et Dupin.

¹⁶²⁷ *Ibid.*, p. 59.

¹⁶²⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 349.

¹⁶²⁹ Jean-Paul Sartre, « La Recherche de l'absolu », *op. cit.*, p. 297.

¹⁶³⁰ *Ibid.*, p. 297-298.

espace « imaginaire et sans parties »¹⁶³¹ et l'espace réel. Si je m'approche trop près de la figure, je me heurte au bronze. Le corps impalpable a laissé place à un objet solide et palpable au moment où je l'atteignais : « Dès que la figure n'est plus vue comme si elle était assez loin pour être vue en entier, elle disparaît »¹⁶³². Par son traitement particulier du détail, Giacometti montre donc son souci de ne pas trahir la réalité phénoménale.

Rien de fortuit dans ces effets mais le résultat d'un travail patient, acharné, pour préciser ses perceptions et devenir capable de les transposer. Giacometti concentre en effet à cette époque toute son attention sur un phénomène particulier qui est celui de l'apparition de la figure dans le champ de la perception, de la manière dont se manifeste cette intrusion et des moyens de la restituer en sculpture. En effet lorsqu'en 1947 il transpose ses observations sur les figurines en un style, le public peut s'étonner du contraste entre la taille de ses sculptures et leur maigreur, et relever un paradoxe dont Sartre se fait l'écho : « Il faut avouer pourtant que les hommes et les femmes de Giacometti sont plus proches de nous en hauteur qu'en largeur : comme si leur taille était en avant d'eux-mêmes »¹⁶³³. C'est que l'amincissement et l'élongation correspondaient dans les figurines à ce que Jacques Dupin désigne comme un effort de « traduction plastique des mots 'il surgit', ou encore 'il se dresse' » par lequel Giacometti tente de cerner au plus près ce que peut être la « perception pure d'un homme dans l'espace »¹⁶³⁴. Qu'est-ce que percevoir une présence humaine là où la seconde d'avant il n'y avait personne ? Giacometti montre que les hommes « jaillissent dans mon champ visuel comme une idée dans mon esprit ». Cette comparaison de Sartre peut prêter à confusion dans un contexte où nous tentons justement de distinguer la réalité phénoménale de la figure humaine de l'idée à quoi Giacometti refuse de la réduire, mais elle tente de traduire la capacité de l'homme comme de l'idée à être « d'un seul coup ce qu'[il] est »¹⁶³⁵. Sartre est le premier à désigner l'élongation des sculptures de Giacometti non pas comme une volonté gratuite d'originalité mais comme un effort de traduction de ce que sans préjugés il a perçu la manifestation phénoménale : « C'est pour donner une expression sensible à cette présence pure, à ce don de soi, à ce surgissement instantané que Giacometti a recours à l'élongation »¹⁶³⁶.

Ceci correspond au travail de mémoire, qu'il convient encore une fois de distinguer du travail d'après nature. Lorsque Giacometti revient de Genève après les années de guerre, il est en mesure de tenter ce qu'Yves Bonnefoy nomme une « phénoménologie des situations fondamentales de l'être-au-monde »¹⁶³⁷. Giacometti n'aurait jamais sculpté *L'Homme qui dort*. Le sujet de ses sculptures n'est jamais passif, il agit, il n'a pourtant rien du personnage croqué sur le vif à une occupation fortuite, les actions dans lesquelles il se trouve engagé sont celles par lesquelles s'éprouve notre présence au monde : marcher, désigner quelque chose, tomber... L'homme de Giacometti est en tension, et cette tension est l'axe de son unité, comme n'a pu manquer de le noter le premier le philosophe existentialiste :

¹⁶³¹ *Ibid.*, p. 298-299.

¹⁶³² David Sylvester, *ibid.*, p. 46.

¹⁶³³ Jean-Paul Sartre, *ibid.*, p. 300.

¹⁶³⁴ Jacques Dupin, *ibid.*, p. 62.

¹⁶³⁵ Jean-Paul Sartre, *ibid.*, p. 301.

¹⁶³⁶ *Idem.*

¹⁶³⁷ Yves Bonnefoy, BO, p. 326.

Le mouvement originel de la création, ce mouvement sans durée, sans parties, si bien figuré par les longues jambes graciles, traverse ces jambes à la Greco, et les dresse vers le ciel. En eux mieux qu'en un athlète de Praxitèle, je reconnais l'homme, commencement premier, source absolue du geste. Giacometti a su donner à sa matière la seule unité vraiment humaine : l'unité de l'acte¹⁶³⁸.

L'homme n'est pas représenté dans des poses compliquées ou bavardes, à forte charge symbolique, les actions très simples privilégiées par Giacometti montrent son constant souci de clarifier sa perception des corps dans l'espace. Outre le surgissement et l'unité, c'est-à-dire ce qui fait tenir ensemble les traits d'une figure, maintient les différentes parties d'un corps réunies, Giacometti s'intéresse à l'équilibre et au mouvement : la translation du poids du corps dans la marche, la façon dont la tête se tient sur les épaules...

Le caractère inexpugnable de ces sculptures tient à toute une série de paramètres relevés par David Sylvester. Nous avons évoqué la rugosité de la surface, la minceur qui fait que l'objet sculpture ne bouche pas la vue, qu'il n'a pas assez de substance pour remplir le champ de vision à mesure qu'on s'en approche et ménage de l'espace autour d'elle, ajoutons le fait que l'élongation n'est pas régulière, son accroissement progressif de la tête aux pieds.

Reinhold Hohl suggère qu'avec les sculptures longilignes, Giacometti a donné un « contenu métaphorique » à l'expérience de la distance et qu'il découvre le style qui seul peut lui permettre de « représenter l'existence réelle de l'apparition phénoménale »¹⁶³⁹. Seul cheminement possible dans sa recherche d'un « double de la réalité », Giacometti a reconnu dans le style « un équivalent de la réalité de la vie » et découvert le style correspondant à sa « perception propre du monde »¹⁶⁴⁰. Il faut pourtant nuancer cette affirmation avec ce que souligne l'analyse plus fine du critique anglais : à savoir qu'il y a là des notations précises de perception. En effet si nous nous tenons à la distance où se tenait l'artiste lorsqu'il travaillait à sa figure et qu'elle est à la bonne hauteur, « on la voit en raccourci de telle manière que les proportions réellement vues sont assez proches de celles d'un modèle vu à une certaine distance »¹⁶⁴¹. Même les pieds particulièrement agrandis et souvent sur une base penchée vers l'avant, si on les regarde en se replaçant à la hauteur où l'artiste au travail pouvait les voir, ils reproduisent l'apparence des pieds d'un modèle se tenant là et même celle du sol qui le supporte : « le cou-de-pied apparemment agrandi et le sol étant un plan incliné montant vers l'arrière »¹⁶⁴². Les proportions étant de plus quelque peu anamorphiques, un certain point de vue les raccourcit pour les ramener aux proportions réelles du modèle. Giacometti a donc modifié « le fonctionnement normal de l'écart et de la convergence optique » par tout un « complexe de distorsions » mis au point « empiriquement » et graduellement, sans appliquer aucune recette optique. Enfin les effets d'illusion disparaissent si on regarde les sculptures d'un seul œil. Giacometti est donc parvenu à une conscience si précise des phénomènes optiques qu'il tient compte du fait que notre vision est stéréoscopique¹⁶⁴³. L'élongation et la maigreur des sculptures de Giacometti ont donc leur raison d'être dans l'analyse du fonctionnement de notre perception.

¹⁶³⁸ Jean-Paul Sartre, « La Recherche de l'absolu », *op. cit.*, p. 301.

¹⁶³⁹ Reinhold Hohl, *ibid.*, p. 108.

¹⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 136.

¹⁶⁴¹ *Idem.*

¹⁶⁴² *Ibid.*, p. 46-47.

¹⁶⁴³ Voir David Sylvester, *idem.*

Le même jeu avec les « contradictions de notre perception »¹⁶⁴⁴ pour obtenir de leur affrontement l'impression d'unité et la force de surgissement d'une rencontre réelle se retrouve dans la peinture. En 1954, Sartre décrit à propos des peintures des effets visuels équivalents à ceux observés en sculpture pour ce qui concerne l'émergence comme hallucinatoire du tout d'une figure du fait de l'impossibilité de s'arrêter à ses parties. Pour Sartre, qui en use cavalièrement avec eux¹⁶⁴⁵, nos peintres sont « tous des Arcimboldi » :

On sait le succès d'Arcimboldo, de ses légumes en tas, de ses poissons empilés. Qu'est-ce qui nous flatte dans ces truquages ? Ne serait-ce pas que le procédé nous est depuis longtemps familier ? Et si nos peintres, à leur manière, étaient tous des Arcimboldi ? Il est vrai qu'ils ne daigneraient pas composer une tête humaine avec une citrouille, des tomates et des radis. Mais ne comptent-ils pas chaque jour des visages avec une paire d'yeux, un nez, deux oreilles et trente-deux dents ? Où est la différence ? Prendre une sphère de viande rose, y pratiquer deux trous, enfoncer dans chacun d'eux une bille émaillée, modeler un appendice nasal et le planter, comme un faux nez, sous les globes oculaires, forer un troisième trou et le garnir de cailloux blancs, n'est-ce pas remplacer l'indissoluble unité d'une figure par un assortiment d'objets hétéroclites ?¹⁶⁴⁶

Celui qui cherche la « vérité » des portraits de Giacometti en s'accrochant désespérément à des détails se heurte à un « effet de pan » semblable à celui de la « muraille de peinture » de Frenhofer¹⁶⁴⁷, mais il suffit que je suspende un instant cette inspection microscopique pour que la somme de ces insaisissables parties brutalement me saute aux yeux :

[...] il y a une vérité et [...] nous en sommes sûrs. Elle est là, sous ma main, pour peu que je la cherche. Mais mon regard s'émousse et mes yeux se fatiguent : je renonce. D'autant que je commence à comprendre : Giacometti nous possède parce qu'il a inversé les données du problème. Voici un tableau d'Ingres : si je regarde le bout du nez de l'odalisque, le reste du visage devient flou [...] ; que je porte mon regard sur les lèvres, à présent, elles sortiront de l'ombre, humides, entrouvertes et le nez disparaîtra, mangé par l'indifférenciation du fond : qu'importe, je sais que je peux le convoquer à ma fantaisie, voilà qui rassure. Avec Giacometti c'est tout le contraire : pour qu'un détail me semble net et rassurant, il faut et il suffit que je n'en fasse pas l'objet explicite de mon attention ; ce qui inspire confiance, c'est ce que je guigne du coin de l'œil. Les yeux de Diego, plus je les observe et moins je les déchiffre ; mais je devine des joues qui tombent un peu, un drôle de sourire au coin des lèvres. Que mon goût malheureux pour la certitude fasse descendre mon regard jusqu'à cette bouche, tout m'échappe aussitôt. Qu'est-elle ? dure ? amère ? ironique ? ouverte ? pincée ? les yeux, par contre, qui sont presque sortis de mon champ visuel, je sais à présent qu'ils sont mi-clos. Et rien ne m'empêche de continuer à tourner, obsédé par ce visage fantôme qui se forme, se déforme et se reforme sans cesse

¹⁶⁴⁴ Jean-Paul Sartre, « Les Peintures de Giacometti », *op. cit.*, p. 362.

¹⁶⁴⁵ Il faut en effet relativiser cette simplification outrancière, comparable à celle de l'histoire de la sculpture dans « La Recherche de l'absolu ».

¹⁶⁴⁶ *Ibid.*, pp. 357-358.

¹⁶⁴⁷ Voir chapitre IX.

derrière moi. L'admirable, c'est qu'on y croie. Comme aux hallucinations : dans les débuts, elles vous frôlent de côté, on se retourne : plus rien. Mais de l'autre côté, justement...¹⁶⁴⁸

Giacometti ne peint pas « vague », répond Sartre à ceux qui considéreraient ces caractéristiques de la peinture de Giacometti comme une preuve de la faiblesse de son art, mais il ne veut pas démordre d'un vigoureux parti-pris artistique, le refus de poursuivre au-delà des données sensorielles. S'il suggère une « parfaite précision de l'être », ce n'est que « sous l'imprécision du connaître ». Pour outrepasser les limites que Giacometti a incluses dans la représentation, il faudrait un regard extérieur et supérieur au monde, le regard de l'en-soi et non du pour-soi, celui des corps immatériels : « En eux-mêmes ou pour d'autres qui ont meilleure vue, pour des anges, ces visages se conforment rigoureusement au principe d'individuation ; ils sont déterminés jusqu'au plus petit détail »¹⁶⁴⁹. Mais un tel regard idéaliste, détaché de tout ancrage corporel, l'approche phénoménologique en a dénoncé la chimère. Giacometti peint un espace où son propre regard est inclus comme condition indépassable de possibilité du tableau, il peint cette spatialité située décrite par Merleau-Ponty :

L'espace n'est plus celui dont parle la Dioptrique¹⁶⁵⁰, réseau de relations entre objets, tel que le verrait un tiers témoin de ma vision, ou un géomètre qui la reconstruit et la survole, c'est un espace compté à partir de moi comme point ou degré zéro de la spatialité. Je ne le vois pas selon son enveloppe extérieure, je le vis du dedans, j'y suis englobé. Après tout, le monde est autour de moi, non devant moi¹⁶⁵¹.

Le regard du spectateur n'est pas moins « englobé » que celui du peintre qui construit le tableau à partir de la somme des imperfections de cette double incarnation de leurs regards. La direction des regards, l'endroit de l'œuvre où ils choisissent de se fixer ou non est l'une des variables, le désir étant la principale, mais il y a aussi, comme pour la sculpture, la distance du tableau à laquelle se situe le spectateur. Genet décrit ainsi les portraits vus à l'intérieur de l'atelier où il ne peut prendre de recul comme « un enchevêtrement de lignes courbes, virgules, cercles fermés traversés d'une sécante, plutôt roses, gris ou noirs – un étrange vert s'y mêle aussi – [...] ». Mais lorsque dans la cour il se place à distance du tableau, le « résultat est effrayant ». L'unité de la figure reconquise sur ce chaos s'impose violemment et le visage vient à la rencontre de Genet, « fond sur [lui] et se reprecipite dans la toile d'où il partait, devient une présence, d'une réalité et d'un relief terribles »¹⁶⁵². Ce phénomène propre aux œuvres de Giacometti, les peintures comme les sculptures, de sembler bondir vers le spectateur avant de se retirer au plus loin, leur incessant « va-et-vient de la distance la plus extrême à la plus proche familiarité »¹⁶⁵³ est lui aussi caractéristique de la structure de notre perception. Giacometti analyse très précisément la façon dont un objet,

¹⁶⁴⁸ Jean-Paul Sartre, *ibid.*, p. 360.

¹⁶⁴⁹ *ibid.*, p. 359.

¹⁶⁵⁰ *La Dioptrique de Descartes, voir Maurice Merleau-Ponty, L'Œil et l'esprit, op. cit., p. 36.*

¹⁶⁵¹ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit, op. cit., pp. 58-59.*

¹⁶⁵² Jean Genet, AAG, p. 57.

¹⁶⁵³ *ibid.*, p. 54, nous reviendrons dans le chapitre XV sur ce phénomène déjà observé par Sartre, voir « Les Peintures de Giacometti », *op. cit.*, p. 361.

par exemple un verre, se présente à notre conscience lorsque nous fixons notre attention sur lui :

Chaque fois que je regarde le verre, il a l'air de se refaire, c'est-à-dire que sa réalité devient douteuse ou partielle. On le voit comme s'il disparaissait... resurgissait... disparaissait... resurgissait... c'est-à-dire qu'il se trouve bel et bien toujours entre l'être et le non-être¹⁶⁵⁴.

Ces remarques rejoignent ce que décrit Merleau-Ponty lorsqu'il analyse le phénomène de l'attention : « En même temps qu'il met en marche l'attention, l'objet est à chaque fois ressaisi et posé à nouveau sous sa dépendance. Il ne suscite 'l'événement connaissant' qui le transformera que par le sens encore ambigu qu'il lui offre à déterminer »¹⁶⁵⁵.

6) Face et profil

Les visages de Giacometti sont toujours tournés vers nous. La seule vue qui l'intéresse est la vue de face, et cela dès la série qui aboutit aux « plaques » et à la *Tête qui regarde* de 1928. Nous avons vu que cette tête regardait sûrement de très près¹⁶⁵⁶, un nez à nez qui revient dans les dernières peintures et certains bustes d'Annette des années soixante, aux formes un peu éclatées¹⁶⁵⁷. Mais la plupart des bustes sont vus à la distance où se trouverait quelqu'un assis à la même table que nous. À cette distance, remarque David Sylvester, l'arrondi de la tête est perdu et nous la voyons plutôt comme une structure de plans. Vues de trois quarts, la tête et les épaules semblent alors deux plaques perpendiculaires, et c'est cette forme que prennent de nombreux bustes de Diego exécutés de mémoire¹⁶⁵⁸.

L'un des problèmes de perception qui ont le plus constamment préoccupé Giacometti est la différence radicale d'impression entre une tête humaine vue de face et la même tête vue de profil. Il semble qu'il y ait une rupture entre les deux. Giacometti formule ainsi cette contradiction du visage dans l'entretien avec André Parinaud : « Si je vous regarde en face, j'oublie le profil. Si je regarde de profil, j'oublie la face »¹⁶⁵⁹. Giacometti a tenté une tête extrêmement étroite qui d'un côté est la silhouette d'un profil et de l'autre une lame agressive, comme un souvenir de *Pointe à l'œil*. Mais l'angle de vision qui la fait paraître ainsi est très mince, un léger déplacement à gauche ou à droite change la lame en profil, sans transition. La vue de trois-quarts a disparu, les contradictions de notre perception du visage sont mises à nu. Des têtes-lames de couteau de 1954-1955¹⁶⁶⁰, David Sylvester pense qu'elles résument la contribution d'Alberto Giacometti à l'art de la sculpture par leur équilibre proche de la perfection entre la ressemblance et la cohérence structurelle. Elles n'empruntent rien aux Égyptiens mais rappellent plutôt certaines formations rocheuses des montagnes de Stampa. La vue frontale d'une tête, avec sa largeur normale, semblait poser des problèmes à Giacometti qui ne parvenait pas à réaliser son volume complet. Elle tendait à devenir un masque. Dans les deux dernières années de sa vie, remarque David Sylvester, certaines têtes faites de mémoire en sculpture se réduisent à un nez et un menton saillants,

¹⁶⁵⁴ Alberto Giacometti, « Entretien avec André Parinaud », *op. cit.*, p. 274.

¹⁶⁵⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 39.

¹⁶⁵⁶ Voir David Sylvester, *ibid.*, p. 61.

¹⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 47.

¹⁶⁵⁸ Voir *idem*.

¹⁶⁵⁹ Alberto Giacometti, « Entretien avec André Parinaud », *op. cit.*, p. 271.

¹⁶⁶⁰ Voir Yves Bonnefoy, BO, ill. 414-417, pp. 432-435.

avec des yeux exorbités : « il n'y a rien d'autre que ce qu'il faut pour tenir ensemble ces traits saillants séparément »¹⁶⁶¹. À l'opposé des têtes modelées d'après nature à la fin des années cinquante, aux dimensions conventionnelles, celles des années soixante¹⁶⁶² aboutissent moins à des bustes qu'à des masques, tant Giacometti y étale le volume et amplifie les détails qui lui font face. Le visage est élargi et la tête aplatie derrière les oreilles¹⁶⁶³. Le volume de la tête disparaît également à cette même période dans les peintures. Elle n'est plus une sphère dans l'espace, seuls ses traits essentiels se projettent et s'étalent devant les yeux.

L'atmosphère de l'atelier comme environnement se perd dans les derniers tableaux, car Giacometti peint à quelques centimètres de son modèle, violemment concentré sur sa tête. Ce nouveau traitement de l'espace où se perd l'illusion de l'entourage de la figure et du fond coïncide avec une passion réaffirmée pour les mosaïques byzantines, lisible dans l'effort désespéré de Giacometti pour obtenir l'illusion que le nez surgit hors du tableau¹⁶⁶⁴. Dans les meilleures des têtes-lames de couteau au contraire, « Giacometti ne s'autorise presque rien du volume d'une tête pour jouer avec ». Il modèle les profils d'une tête « qui n'est en fait pas plus qu'un angle, de telle sorte que cet angle porte en lui le volume entier d'une tête et toute la présence d'une vue frontale »¹⁶⁶⁵. Le souci constant d'accroître sa conscience du phénomène optique s'épanouit donc dans l'équilibre précaire d'un style avant de se voir emporté par un vertige où s'abolit la possibilité de cet équilibre.

7) Vision « fovéale » et vision périphérique

Ce qui frappe dans les portraits de la dernière période, où Giacometti se tient extrêmement près de son modèle pour en saisir le regard, c'est la concentration du travail du peintre en un point qui se signale par sa particulière netteté alors que le reste du tableau n'est parfois qu'à peine ébauché. Un portrait par Giacometti, comme ses sculptures, représente l'apparence *située*. Giacometti prend soin de délimiter le champ de son regard par un second cadre tracé au pinceau à l'intérieur du tableau. David Sylvester et James Lord¹⁶⁶⁶ ont montré dans le compte-rendu de leurs séances de pose à quel point le travail sur la tête, et particulièrement le regard, était minutieux. Giacometti se concentre sur lui car c'est dans les yeux que l'on fixe généralement un autre homme¹⁶⁶⁷. L'artiste répétait souvent qu'il avait l'habitude de regarder les gens en face et qu'on ne tourne pas autour d'un homme comme autour d'un tronc d'arbre, rejoignant les préoccupations de Merleau-Ponty lorsqu'il observe : « Mon regard humain ne pose jamais de l'objet qu'une face même si par le moyen des horizons, il vise toutes les autres »¹⁶⁶⁸. La tête est d'ailleurs entourée d'une sorte de mandorle comme en utilisaient les peintres byzantins pour qu'elle se détache et que toute l'énergie du visage soit centrée sur le

¹⁶⁶¹ Voir David Sylvester, *ibid.*, p. 149.

¹⁶⁶² Voir la série d'états de la tête d'Annette, in Yves Bonnefoy, *ibid.*, ill. 515-522, pp. 510-514.

¹⁶⁶³ David Sylvester, *ibid.*, p. 149.

¹⁶⁶⁴ Voir David Sylvester, *idem*.

¹⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 163.

¹⁶⁶⁶ James Lord, *Un portrait par Giacometti, op. cit.*

¹⁶⁶⁷ « [...] un profil n'est jamais moitié aussi difficile [que la face]. Le centre, alors, c'est l'oreille, et les oreilles ne m'intéressent pas. Quand tu regardes quelqu'un ou que tu penses à quoi il ressemble, c'est toujours en plein de face », disait Giacometti. Voir James Lord, *ibid.*, p. 86.

¹⁶⁶⁸ Voir Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception, op. cit.*, p. 83.

regard¹⁶⁶⁹. Comme pour la sculpture, nous ne pouvons donc voir qu'en épousant le point de vue de Giacometti et en respectant la distance qu'il nous aura assignée. Si nous essayons de fixer le fond, notre regard est happé par le brouillard. Dans les peintures tardives ce fond ne sera plus qu'à peine ébauché. David Sylvester indique qu'à la fin de ses vingt séances de pause des parties entières de la toile demeuraient nues comme dans une peinture *alla prima* et que la chemise et le pantalon avaient à peine été touchés depuis le premier jour¹⁶⁷⁰.

Cette particularité de la peinture de Giacometti ira s'accroissant à mesure que sa conception de la chose à peindre comme un tout dont on ne peut isoler les parties le poussera à concentrer tous ses efforts sur un détail en pensant que s'il était capable de le réussir tout le reste suivrait. David Sylvester remarque qu'à partir de 1958 environ, quand Giacometti modelait ou peignait d'après nature, « il semble qu'il travaillait à partir d'un point central – un œil, l'extrémité du nez, le centre du front – et de là progressait vers l'extérieur »¹⁶⁷¹. De sorte qu'il y a dans ses tableaux un point d'entrée, qui est celui où s'est fixé le regard de Giacometti. Le spectateur ne peut laisser son regard errer librement sur la surface de la toile sous peine de perdre la cohérence de l'ensemble. Or ce souci, dans un champ de vision réduit par un deuxième cadre intérieur à la toile, de pratiquer une trouée centrale d'une grande acuité alors que les marges restent floues correspond, remarque Thierry Dufrêne, à ce que les experts de l'optique appellent « vision fovéale » ou « centrale » et qui « s'applique à l'image qui se forme au centre de la cornée et restitue ce qu'on fixe ». Le reste du tableau, c'est-à-dire le corps et le décor qui est pratiquement toujours celui de l'atelier, avec son poêle à charbon et le désordre du moment ne sera en revanche que très peu précisé, puisqu'il correspond à la vision périphérique, jamais aussi précise que la vision centrale. Merleau-Ponty rencontre là encore Giacometti dans l'acuité d'analyse du phénomène optique lorsqu'il remarque que « La structure de ma rétine m'oblige à voir l'entourage en flou si je veux voir l'objet en clair »¹⁶⁷².

Jean Genet s'est interrogé sur cette structure centrifuge des visages de Giacometti :

Quand on a su que Giacometti faisait mon portrait (j'aurais le visage plutôt rond et épais) on m'a dit : « Il va vous faire une tête en lame de couteau. » Le buste en terre n'est pas encore fait, mais je crois savoir pourquoi il a utilisé, pour les différents tableaux, des lignes qui semblent fuir en partant de la ligne médiane du visage – nez, bouche, menton – vers les oreilles, et, si possible, jusqu'à la nuque¹⁶⁷³.

Il pressent alors ce que précisera le poète André du Bouchet : que la face est point d'émergence d'un fond abyssal et « qui n'est pas tourné vers nous ». La progression « vers l'extérieur » à partir de ce point central qui absorbe le spectateur et le tire vers l'arrière devient alors le signe d'un débordement du perceptible par l'imperceptible qui le nourrit et lui donne *sens*, plutôt que « signification », comme le dit ici Genet. Mais le terme de Genet doit être compris au sens étymologique de « faire signe ». Le visage par le gué des perceptions *fait signe vers* ce qui les déborde :

¹⁶⁶⁹ Voir Thierry Dufrêne, *Giacometti Genet : masques et portraits modernes*, op. cit., p. 20.

¹⁶⁷⁰ David Sylvester, *ibid.*, p. 119.

¹⁶⁷¹ David Sylvester, *ibid.*, p. 148.

¹⁶⁷² Voir Thierry Dufrêne, op. cit., p. 21.

¹⁶⁷³ **Jean Genet, AAG, pp. 65-66.**

C'est, semble-t-il, parce qu'un visage offre toute la force de sa signification lorsqu'il est de face, et que tout doit partir de ce centre pour aller nourrir, fortifier ce qui est derrière, caché. Je suis navré de le dire si mal, mais j'ai l'impression – comme lorsqu'on tire en arrière du front et des tempes les cheveux – que le peintre tire en arrière (derrière la toile) la signification du visage. Les bustes de Diego peuvent être vus de partout : trois quarts, profil, dos..., ils doivent être vus de face. La signification du visage – sa ressemblance profonde – au lieu de s'accumuler sur la face s'enfuit, s'enfonce à l'infini, en un endroit jamais atteint, derrière le buste. (Il va de soi que je tente surtout de préciser une émotion, de la décrire, non d'expliquer les techniques de l'artiste.)¹⁶⁷⁴

C'est alors vers le problème de la profondeur que nous nous trouvons reportés.

8) La profondeur

Considérant le vide qui entoure la figure autant que la figure elle-même, battant en brèche l'arbitraire distinction entre la figure et le fond, reconsidérant la question de la marge, Giacometti fore dans la seule direction qui lui paraisse distinguer en dernier recours notre vision de la vision photographique : la profondeur. L'expérience de la profondeur est indissociable de cet art de « l'apparence *située* » pointé par Sartre ou de cette vision « englobée » décrite par Merleau-Ponty. Les perceptions visuelles, loin d'être le fait de la seule machinerie optique, sont en effet en lien direct avec l'affectivité du sujet, avec cette question du désir dont nous avons vu l'importance centrale déjà dans le travail des années vingt et trente. Si bien que la profondeur est double, elle est à la fois dans les choses et en nous-mêmes. La « structure d'horizon », dont Michel Collot a montré l'importance pour la création poétique moderne, informe notre perception du réel¹⁶⁷⁵. Le monde se présente à nous comme un « infini dont le point de fuite recule sans cesse au-delà du regard »¹⁶⁷⁶. Ce fond abyssal de notre relation à l'espace qui s'exprime de manière privilégiée dans l'expérience de la marche et la contemplation des paysages ouverts, Giacometti réussit le tour de force que s'en fasse le révélateur cette figure immobile et attentive de l'autre qu'il dévore patiemment du regard. Le modèle devient l'inconnu, ce « mystère absolu » évoqué par Merleau-Ponty :

Il est essentiel à la chose et au monde de se présenter comme 'ouverts', de nous renvoyer au-delà de leurs manifestations déterminées, de nous promettre toujours 'autre chose à voir'. C'est ce que l'on exprime quelquefois en disant que la chose ou le monde sont mystérieux [...]. Ils sont même un mystère absolu, qui ne comporte aucun éclaircissement¹⁶⁷⁷.

L'horizon ouvre une brèche inépuisable dans notre champ perceptif : « il n'y a rien à voir au-delà de nos horizons, sinon d'autres paysages encore, et d'autres horizons »¹⁶⁷⁸. Mais qu'est-ce qui introduit dans le champ perceptif, face à un visage immobile, cette « *profondeur*

¹⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 66.

¹⁶⁷⁵ Voir Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*

¹⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 24.

¹⁶⁷⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 384.

¹⁶⁷⁸ *Idem.*

inépuisable »¹⁶⁷⁹ ? Le passage du temps, mais surtout, le regard du modèle plongé dans celui de l'artiste qui le relance constamment : « Fais voir ! »¹⁶⁸⁰. C'est-à-dire que la profondeur d'autrui n'est rien sans la profondeur qu'il ouvre en retour en celui qui s'acharne à l'observer. Cette expérience abyssale d'une perte de vue qui s'accompagne d'une « perte de soi »¹⁶⁸¹ dépasse ici la perception proprement dite pour « l'ordre du sentir ou du ressentir »¹⁶⁸² et rejoint ce qu'Henri Maldiney, à la suite d'Ervin Straus, nomme le « moment pathique » de la relation au monde, « où sujet et objet se confondent dans l'appréhension indistincte d'une seule et même profondeur de présence »¹⁶⁸³. C'est un tel « moment pathique » que donne à voir l'art de Giacometti de plus en plus consciemment depuis l'expérience de « scission »¹⁶⁸⁴ entre sa « vision propre » et la « vision photographique » du monde qui lui fait redécouvrir le monde comme un « inconnu total »¹⁶⁸⁵.

Jacques Dupin a analysé avec précision ce qui constitue la différence de l'une à l'autre, et ce qui peut définir la « perception purifiée » de Giacometti. Il nous permet ainsi de préciser un point important : le lien indissociable entre perception et affectivité. Elles interagissent l'une sur l'autre si bien que la sensation – si l'on entend dans « sensation », le mot le plus couramment employé par Giacometti lui-même, l'élargissement de la perception au pôle affectif, celui des émotions – de la séparation vient à chaque instant redoubler la perception purement sensorielle de la distance et en est indémêlable. Car lorsqu'il sculpte une femme à distance, le désir de l'atteindre et toute la complexité de son rapport à la femme, liée à l'histoire de sa vie affective, viennent peser sur le rendu d'un écartement purement spatial et se conjuguent avec lui. Sculptant la distance, il sculpte une impossibilité qui accroît le sentiment de la distance. Comme le souligne Jacques Dupin, *l'épreuve affective s'identifie avec l'expérience de la perception qui objective le drame intérieur*¹⁶⁸⁶ : « Sa démarche devient la poursuite furieuse et obstinée d'une proie qui lui échappe ou d'un ombre qu'il rejette. Plus il s'approche de la vérité de l'objet, plus il approfondit le vide qui l'en sépare et communique le sentiment aigu de sa différence et de sa séparation »¹⁶⁸⁷. L'effroi, le désir, l'émerveillement : autant d'émotions face au réel qui viennent compliquer l'attention pure et simple à la perception et que Giacometti intègre à sa vision lorsqu'il affirme son intention de « copier » ce qu'il voit. Un passage du livre de Jean Genet le révèle très nettement. L'écrivain homosexuel et le sculpteur ne voient pas les prostituées de la même manière, quelle que soit la distance qui les en sépare, mais à travers la sculpture, Genet ressent le mélange de terreur et de fascination impliqué dans cette distance :

LUI. – Quant [sic] je me promène dans la rue et que je vois une poule de loin et tout habillée, je vois une poule. Quand elle est dans la chambre et toute nue devant moi, je vois une déesse. MOI. – Pour moi une femme à poil est une femme

¹⁶⁷⁹ *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 188.

¹⁶⁸⁰ James Lord, *Un portrait par Giacometti*, op. cit., p. 17. Aucun texte n'est allé plus loin, nous le verrons, dans la dénudation de ces miroitements infinis, que le livre d'André du Bouchet, *Qui n'est pas tourné vers nous*.

¹⁶⁸¹ Ce que montre Michel Collot pour l'expérience poétique nous semble valable ici à propos de Giacometti, voir *ibid.*, p. 27.

¹⁶⁸² *Idem.*

¹⁶⁸³ Voir *ibid.*, p. 28.

¹⁶⁸⁴ Voir ci-avant.

¹⁶⁸⁵ Alberto Giacometti, « Entretien avec Pierre Schneider », op. cit., p. 265.

¹⁶⁸⁶ Jacques Dupin, TPA, p. 14.

¹⁶⁸⁷ *Idem.*

à poil. Ça ne m'impressionne guère. Je suis bien incapable de la voir déesse. Mais vos statues je les vois comme vous voyez les femmes à poil. LUI. – Vous croyez que je réussis à les montrer comme je les vois ?¹⁶⁸⁸

Pour Jacques Dupin, le « style esthétique » de Giacometti résulte d'une combinaison entre ces deux plans, celui de « l'approfondissement lyrique d'une conscience déchirée par la communication impossible » et celui de la « représentation réaliste » au sens élargi. Mais son succès auprès du public naît de la dissociation entre ces deux plans, l'attention de celui-ci se focalisant sur « l'expression de ce drame personnel » alors que « le progrès de son art sur le plan où lui-même se situe, celui de la représentation réaliste »¹⁶⁸⁹ le laisse indifférent. D'où un malentendu tenace qui s'aggrave encore dans les dernières années où Giacometti délaisse de plus en plus le plan de « l'approfondissement lyrique » pour faire de la « copie » l'unique objet de son attention.

Revenons dès lors à la scission ressentie par Giacometti entre sa « vision propre » et la « vision photographique » du monde. La « vision photographique » se distingue tout d'abord par les limites de l'objectif qui ne peut pas rendre la distance ni trier et hiérarchiser les informations reçues : « Il recense et nous jette en bloc une multitude d'informations que l'œil ne récolterait réellement que par de multiples incursions »¹⁶⁹⁰. La vision de Giacometti au contraire, se réduit souvent à quelques impressions très simples, notamment dans le travail de mémoire. De plus, la mécanique de la photographie n'a pas accès au point nodal de la vision *incarnée*, c'est-à-dire « notre rapport au sujet ». Privée du Virgile de notre désir, elle est aveugle ou aveuglante : elle « ne voit rien » ou « tue ce [qu'elle] voit »¹⁶⁹¹. L'objectif ne peut qu'être un « œil coupé de la vie », car sa dissociation de l'intériorité lui barre l'accès au « moment pathique », il est « sans lien avec l'épaisseur d'une existence, l'expérience et la profondeur d'un être »¹⁶⁹². La sélection opérée dans le réel par l'œil vivant est en prise directe sur son rapport à l'objet, Giacometti en porte si loin la conviction qu'il lui est arrivé d'affirmer que la plus ou moins grande qualité plastique d'une œuvre n'était jamais « que le signe de la plus ou moins grande obsession de l'artiste par son sujet »¹⁶⁹³. Cette obsession s'invite dans la palette comme une couleur interne mélangée à toutes les autres, la couleur n'étant que ce qu'en disait Cézanne : « l'endroit où notre cerveau et l'univers se rejoignent »¹⁶⁹⁴. C'est ce que semble indiquer Jacques Dupin lorsqu'il conclut :

L'œil en revanche plonge sa racine, son nerf optique, dans un en-dedans riche et actif qui intervient fortement dans le phénomène de la perception, projetant l'espace intérieur dans l'espace réel pour en modifier la coloration. À la distance visuelle s'ajoute et se combine une distance affective qui, dans le cas de Giacometti, éloignera encore l'être ou la chose regardés¹⁶⁹⁵.

¹⁶⁸⁸ Jean Genet, *ibid.*, p. 46.

¹⁶⁸⁹ Jacques Dupin, *ibid.*, pp. 14-15.

¹⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 60.

¹⁶⁹¹ *Idem.*

¹⁶⁹² *Idem.*

¹⁶⁹³ Alberto Giacometti, « À propos de Jacques Callot », *op. cit.*, p. 26.

¹⁶⁹⁴ Paul Cézanne, cité par Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 67.

¹⁶⁹⁵ Jacques Dupin, *idem.*

Dernier aspect de cette vision abîmée, si opposée à la vision plus ou moins plate de l'objectif photographique : l'artiste l'augmente de la dimension du temps. À la prise de vue instantanée s'oppose la relation avec le modèle, qui « met en œuvre une durée ». Le paradoxe est alors de réussir à obtenir « la fraîcheur, l'intensité et la violence de la première rencontre » à partir de l'exercice d'une « contemplation prolongée », d'un « questionnement insistant »¹⁶⁹⁶. Jacques Dupin peut alors pour finir approcher la singularité de ce « regard neuf » en le distinguant tout autant du regard des anges – c'est-à-dire d'un regard non situé, d'un regard sans point de vue capable de percevoir des essences et de voir les choses telles qu'il les sait être – que du regard des machines, un regard situé, un point de vue unique mais amputé de la profondeur interne. Le regard de personne et le regard de tout le monde sont renvoyés dos à dos pour retrouver dans la référence à l'autoportrait la figure de l'artiste pulvérisée dans le regard qu'il porte sur le monde :

Ainsi la poseuse n'est pas représentée telle qu'elle est, ni même telle que n'importe qui la verrait, mais telle qu'un individu unique, avec sa mémoire et son affectivité particulières, patiemment l'interroge et s'interroge à travers elle. En un sens c'est toujours un autoportrait qu'exécute l'artiste¹⁶⁹⁷.

La profondeur devient alors cette « déflagration de l'être » évoquée par Merleau-Ponty à propos de Cézanne dans ce passage de *L'œil et l'esprit* où le philosophe rapporte cette phrase de Giacometti à propos du maître d'Aix : « Moi je pense que Cézanne a cherché la profondeur toute sa vie ». Comme pour beaucoup de déclarations d'artistes, celle-ci reflète autant ses propres préoccupations que celles de Cézanne, si l'on veut bien redéfinir la profondeur comme le fait Merleau-Ponty, c'est-à-dire comme l'énigme du lien entre les choses, et des choses à l'observateur. L'« enveloppement » et la « dépendance mutuelle » des figures du visible ne sont pas la négation de leur « extériorité » ni de leur « autonomie » : je les vois chacune à sa place « précisément parce qu'elles s'éclipsent l'une l'autre »¹⁶⁹⁸, et je ne vois la face que parce qu'elle éclipse le profil. L'espace et le contenu sont à chercher ensemble¹⁶⁹⁹, comme le fait Giacometti lorsqu'il brise son trait pour rompre le contour, redéfinit les rapports entre la figure et le fond, ou encore conçoit ses sculptures comme des poumons¹⁷⁰⁰ dont l'aura comprimée en elles se dilate par intermittence dans l'espace. Mais surtout Giacometti a remis en cause la notion même de dimension, à laquelle reste traditionnellement attachée la profondeur. Quant à Merleau-Ponty, il montre qu'elle n'est pas la « troisième dimension », ni davantage la première¹⁷⁰¹, car « une dimension première et qui contient toutes les autres n'est pas une dimension, du moins au sens ordinaire d'un certain rapport selon lequel on mesure »¹⁷⁰². Or les figures de Giacometti sont, comme l'écrit André du Bouchet, « chaque fois rapportées à l'immense »¹⁷⁰³, « l'immense » devant être compris ici comme ce qui est hors mesure, qui excède la possibilité même de toute mesure.

¹⁶⁹⁶ *Idem.*

¹⁶⁹⁷ *ibid.*, p. 61.

¹⁶⁹⁸ Voir Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 64.

¹⁶⁹⁹ Voir *idem* et pages suivantes.

¹⁷⁰⁰ La métaphore est de David Sylvester.

¹⁷⁰¹ Comme cela devrait être puisqu'il « n'y a de formes, de plans définis que si l'on stipule à quelle distance de moi se trouvent leurs différentes parties », Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, *ibid.*, p. 65.

¹⁷⁰² *Idem.*

¹⁷⁰³ André du Bouchet, QPTVN, p. 33.

Les « vieilles coordonnées rudimentaires »¹⁷⁰⁴ avec leur gauche et leur droite périmées, congédiées par son œuvre pour l'expérience de la globalité.

La profondeur est alors une question ouverte, pour l'artiste comme pour le philosophe dans la définition nouvelle à laquelle il aboutit : « La profondeur ainsi comprise est plutôt l'expérience de la réversibilité des dimensions, d'une « localité » globale où tout est à la fois, dont hauteur, largeur et distance sont abstraites, d'une voluminosité qu'on exprime d'un mot en disant qu'une chose est là »¹⁷⁰⁵. Redéfinie ainsi, elle vaut tous les voyages, comme le dit Jacques Dupin à propos du refus par Giacometti de tout déplacement superficiel, préférant aux gesticulations l'aventure de l'atelier : il a choisi de « se passer des secours illusoire de l'étendue pour voyager plus librement, c'est-à-dire avec une difficulté extrême, dans la seule dimension dont il attende un progrès : la profondeur »¹⁷⁰⁶.

Mais la profondeur, c'est également la face des choses et d'autrui « qui n'est pas tournée vers nous »¹⁷⁰⁷, mais se trouve pourtant reliée à la part de notre profondeur interne elle aussi détournée de nous. Husserl fait la distinction entre un horizon externe de la chose, qualifié d'« ouvert » et d'« infini », qui ne se limite pas à un « champ perceptif » mais renvoie d'horizon en horizon « à la totalité du monde en tant que monde de la perception »¹⁷⁰⁸, et son horizon interne. La notion d'horizon externe nous dit, et nous venons d'apprécier combien l'œuvre de Giacometti nous le donne à voir, qu'une chose n'est jamais vue seule, mais toujours en rapport avec un « champ », sur le fond duquel elle « s'enlève »¹⁷⁰⁹. Il faut « renoncer à l'isoler des autres »¹⁷¹⁰, c'est la question du contour. L'horizon interne nous oppose quant à lui « tous les points de vue que j'ai pu ou que je pourrais prendre sur l'objet, pour confirmer mon point de vue actuel et le compléter »¹⁷¹¹, et déterminer son sens¹⁷¹². Si nous ne pouvons voir de l'objet qu'une seule de ses faces à la fois, les autres n'en sont pas moins « apprésentées », c'est-à-dire devinées à l'horizon du champ visuel : « le côté véritablement 'vu' d'un objet, sa face tournée vers nous, apprésente toujours et nécessairement son autre face, cachée, et fait prévoir sa structure »¹⁷¹³. Or cet « envers des choses », dont Michel Collot note qu'il attire particulièrement les poètes, Giacometti en fait comme eux la marque « d'une secrète altérité, qui la fait échapper à toute identification ou signification »¹⁷¹⁴ : de la face, il refuse d'inférer le profil, et construit en 1933 la métaphore de tout objet et de toute tête : un « cube »¹⁷¹⁵ à treize faces dont l'une est à jamais « enterrée »¹⁷¹⁶, aussi longtemps qu'il nous prenne l'envie de tourner autour¹⁷¹⁷.

1704

Idem.

1705

Maurice Merleau-Ponty, *idem.*

1706

Jacques Dupin, *ibid.*, p. 67.

1707

C'est le titre du recueil d'André du Bouchet consacré à Alberto Giacometti.

1708

Husserl, *Expérience et Jugement*, Paris, PUF, 1970, pp. 37-38. Voir Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure*

d'horizon, *op. cit.*, p. 19.

1709

Voir Michel Collot, *idem.*

1710

Idem.

1711

Idem.

1712

Husserl, *ibid.*, p. 40. Voir Michel Collot, *idem.*

1713

Husserl, *Méditations cartésiennes*, Colin, 1931, p. 92.

1714

Voir Michel Collot, *ibid.*, p. 17.

1715

... qui n'en est pas un, et qui n'est pas non plus cubiste.

Face au modèle, cette prédilection pour l'approche frontale abstinent de tout savoir « abusif »¹⁷¹⁸ rencontre une profondeur d'autant plus inépuisable qu'elle s'accroche au regard. Autrui me fait accéder à l'infini car il voit la face des choses que je ne peux pas voir : les objets possèdent une « 'autre face', tournée vers autrui et simplement 'apprésentée' en marge de mon champ perceptif »¹⁷¹⁹. Dans le cas particulier de Giacometti, cette ouverture est d'autant plus vertigineuse que le modèle obligé par le peintre à le fixer pendant des heures voit l'inconnaissable par excellence pour le peintre comme pour tout homme : son propre visage, invisible immédiatement. Et il le fait alors même que le peintre et sa toile boivent cet inconnaissable du même ordre qu'est pour le modèle son propre visage, si bien que pour un bref moment hypnotique ces deux faces arrimées semblent se compléter.

Pourtant l'envers de cette expérience est l'image de ma propre finitude que me renvoie autrui par ce même acte de me fixer. C'est l'aspect négatif de la structure d'horizon qui régit l'intersubjectivité : « Si autrui peut ainsi m'ouvrir le monde à perte de vue, c'est qu'il se ferme lui-même à toute inspection, qu'en lui je perds toute faculté de voir »¹⁷²⁰. D'où peut-être les accès de rage du peintre lorsque son incapacité à restituer pour autrui sa vision du monde charriait avec elle le spectre de leur finitude commune infiniment conjurée. James Lord a décrit la souffrance, les halètements de l'artiste devant les dérobades du modèle¹⁷²¹. Foyer d'une autre vision, autrui m'échappe, m'oppose une part d'invisibilité que Merleau-Ponty met en rapport avec celle qui structure le monde¹⁷²² : « 'Le monde invisible' : il m'est donné originairement comme Urpräsentierbar, comme *autrui est dans son corps donné originairement comme absent* »¹⁷²³. Mais l'invisibilité d'autrui à ceci d'irréductible qui la rend incommensurable à celle des objets que je ne peux pas me déplacer pour aller vérifier. C'est que, pour Giacometti, on ne tourne pas autour d'un homme comme autour d'un arbre. La vie intérieure à laquelle renvoie le corps d'autrui ne me sera jamais révélée, comme le souligne Husserl : « Autrui m'est donné dans une aperception appréésentative qui,

¹⁷¹⁶ L'expression est de Georges Didi-Hubermann, *La Cube et le visage*, op. cit., pp. 7-12 : « *Le Cube*, comme on le voit, n'en est pas un. C'est un polyèdre irrégulier que les catalogues décrivent comme ayant douze faces – ce beau chiffre destinal s'il en fût et qui, volontiers, évoquera le coup de dés mallarméen, au moment où sonnent les douze coups de minuit, dans la sombre demeure d'*Igitur*. On pourrait imaginer que, d'emblée, Giacometti voulut donner un volume unique pour les douze facettes, six et six, de *deux cubes* sommés : une architecture unique pour deux dés jetés, comme si l'acte hasardeux du jet avait imposé, de surcroît, l'affolement des facettes devenues soudain irrégulières. Il y a sans doute quelque chose de vrai dans cette intuition, mais il y a aussi quelque chose d'inexact. Giacometti ne s'est pas contenté de doubler le nombre de faces d'un dé ou d'un cube normal, et donc d'en complexifier, purement et simplement, la géométrie à six faces. L'objet [...] est d'abord loin d'avoir l'exactitude d'un objet de pure démonstration géométrique [...] les observateurs oublient cette face qui est en un sens la première et la dernière du polyèdre : c'est la *face contre terre*. Elle nous suggère l'opération d'un chiffre destinal qui tendrait – outre qu'elle regarde vers le bas – vers la valeur plus fatale, plus sinistre, plus *grave*, du treize : '12 + 1 = 13', en quelque sorte. Il nous faudra repartir de cette treizième face et revenir à elle comme à la face aveugle qui, sans doute, fait tenir les douze autres. [...] Visuellement, stylistiquement, le *Cube* n'est pas cubiste. [...] Giacometti n'a voulu articuler aucune 'partie' autonome ».

¹⁷¹⁷ Rien d'étonnant, nous le verrons, à ce que ce « cube » ait si vivement impressionné André du Bouchet.

¹⁷¹⁸ Expression de Jacques Dupin, *ibid.*, p. 26.

¹⁷¹⁹ Michel Collot, *ibid.*, p. 85.

¹⁷²⁰ Voir *ibid.*, p. 94.

¹⁷²¹ Voir James Lord, *Un Portrait par Giacometti*, op. cit., pp. 60-61.

¹⁷²² Dans sa dernière œuvre, alors que, remarque Michel Collot, il n'a cessé « d'affirmer que l'existence d'autrui est une donnée évidente, parce que je communique avec lui par l'intermédiaire d'un monde commun ». Voir *ibid.*, p. 95.

¹⁷²³ Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, op. cit., p. 234.

conformément à son statut spécifique, *n'exige et n'admet jamais sa confirmation par une présentation* »¹⁷²⁴. Michel Collot a montré la fréquence dans la poésie du lien métaphorique entre le regard de l'autre et l'horizon, le regard étant le « foyer visible de ce point de vue sur le monde qui me restera toujours invisible »¹⁷²⁵.

De l'intériorité du modèle, Giacometti se soucie peu. Des émotions de la personne qui lui fait face, de sa psychologie, peu lui chaut : « J'ai assez à faire avec l'extérieur »¹⁷²⁶. Mais ce qui l'intéresse dans cet extérieur est l'énergie qui maintient les traits du visage unis, ce noyau de vie qui résiste obstinément à l'éclatement et à sa dispersion dans les gouffres spatiaux. Mais cherchons alors à nous interroger sur ce qui nous préserve un temps de la pulvérisation : qu'est-ce qui sépare une tête vivante d'une tête de mort ? Giacometti a répondu après avoir passé tout un hiver à peindre un crâne : le *regard*. Si on a la volonté de sculpter un crâne vivant, il n'y a « pas de doute, ce qui le fait vivant, c'est son regard »¹⁷²⁷. Se contentant certes de l'extérieur, Giacometti a néanmoins l'obsession de saisir un point de contact plutôt qu'une cloison, l'œil étant cette ouverture grâce à laquelle une intériorité se voit en mesure de se projeter hors d'elle-même. La vision, écrit Merleau-Ponty, est le « moyen qui m'est donné d'être absent de moi-même, d'assister du dedans à la fission de l'Être, au terme de laquelle seulement je me ferme sur moi »¹⁷²⁸. Giacometti s'acharne donc sur ce fragment de l'apparence extérieure d'autrui par où l'intérieur se fait jour et trouve ainsi, par-delà le masque du crâne, ce que Jacques Dupin désigne comme la « profondeur vivante » : « Car la vie est à l'intérieur, murée dans le crâne et les os, filtrant par les meurtrières des yeux, circulant comme cette colonne de feu qui soutient, stimule et irrigue l'édifice humain, selon la science pharaonique ». Trouver la profondeur vivante, comme dans l'art funéraire égyptien dont l'influence stylistique¹⁷²⁹ fut grande sur Giacometti, c'est réconcilier un certain hiératisme de la forme avec la révélation d'une « dimension intérieure » :

La vision à la fois purifiée et agrandie par la révélation de la dimension intérieure des êtres et des choses suffit à changer l'aspect du monde. Le monde vu (et non imaginé, interprété, réinventé) est un spectacle prodigieux, fantastique, d'une richesse infinie, puisque tout en lui simultanément découvre et dissimule sa face inconnue. Les effets bouleversants que la profondeur exerce sur les apparences réelles, il s'agit alors pour le peintre ou le sculpteur de les surprendre et de les exprimer¹⁷³⁰.

Cette découverte consubstantielle à sa dissimulation dans laquelle se résume la quête artistique de Giacometti nous reporte vers un paradoxe phénoménologique : « C'est la visibilité même qui comporte une non-visibilité »¹⁷³¹. À ce paradoxe, Merleau-Ponty confère

¹⁷²⁴ Husserl, *Méditations cartésiennes*, Paris, Colin, 1931, p. 101.

¹⁷²⁵ Michel Collot, *ibid.*, p. 97.

¹⁷²⁶ James Lord, *ibid.*, p. 127.

¹⁷²⁷ Alberto Giacometti, « Entretien avec Georges Charbonnier », *op. cit.*, p. 246.

¹⁷²⁸ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, *ibid.*, p. 81.

¹⁷²⁹ Si l'on veut bien donner au mot « style » la définition que lui donne Giacometti : « [...] plus une œuvre est vraie, plus elle a du style [...]. Pour moi la plus grande invention rejoint la plus grande ressemblance [...] » [« Entretien avec André Parinaud », *op. cit.*, p. 273].

¹⁷³⁰ Jacques Dupin, *TPA*, p. 53.

¹⁷³¹ Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 300.

dans son dernier livre une « portée ontologique »¹⁷³², car l'être ne peut plus être défini comme une pleine positivité opposée au néant, mais comme intégrant sa propre négation : à une phénoménologie de la perception, « la structure d'horizon imposait de substituer une phénoménologie de l'imperceptible »¹⁷³³, exigence à laquelle répondront Heidegger – proposant une « phénoménologie de l'inapparent »¹⁷³⁴ – et Merleau-Ponty. Les phénomènes d'horizon permettent en effet de penser la transcendance de l'être, qui ne signifie pas pour Merleau-Ponty « que l'être réside au-delà du visible, dans une sphère de réalité autonome »¹⁷³⁵, mais qu'un « noyau d'absence »¹⁷³⁶ est logé au cœur de chaque présence. L'invisible s'inscrit donc dans la texture même du visible, « il en est inséparable, comme l'envers de l'endroit »¹⁷³⁷, et n'est jamais « appréhété qu'à travers lui : le propre du visible est d'avoir une doublure d'invisible au sens strict, qu'il rend présent comme une certaine absence »¹⁷³⁸. L'examen de la profondeur dans l'œuvre de Giacometti débouche sur une telle *phénoménologie de l'imperceptible*, que nous aurons l'occasion d'approfondir en examinant la question du vide et ses répercussions chez les poètes.

9) La question du réalisme, objectivité et subjectivité

Tout cela est comme saisi dans une réalité absolue¹⁷³⁹

Giacometti n'est donc pas revenu au réel pour devenir un peintre « réaliste », et prétendre donner du monde une vision objective. L'œil désincarné de la vision objective n'est que la projection d'un « savoir abusif » sur le réel. La distinction entre objectivité et subjectivité est donc un problème mal posé, que l'œuvre de Giacometti déploie dans toute sa complexité. Le sculpteur classique, nous dit Sartre, prétend être objectif en parant sa figure des détails qu'il sait être ceux du visage d'un modèle réel puisqu'il a multiplié sur lui les points de vue. Mais aucun regard n'est capable de cette multiplicité simultanée de points de vue, et cette méthode n'aboutit qu'à la confusion entre la réalité de la sculpture en tant qu'objet et l'irréalité de ce qu'elle représente : « En cherchant le vrai, il a trouvé la convention »¹⁷⁴⁰. Cette objectivité prétendue n'est qu'une erreur partageable. Giacometti au contraire, en acceptant la relativité, a « trouvé l'absolu »¹⁷⁴¹, c'est-à-dire qu'il a fait d'une subjectivité assumée jusqu'au bout la seule porte d'accès à une forme d'objectivité. Il rejoint alors des problèmes posés en ethnologie par son ami Michel Leiris qui, à contrepied du mythe d'une objectivité possible dans l'observation des faits humains, a choisi d'assumer pleinement la subjectivité de son regard lors de sa traversée de l'Afrique avec Marcel Griaule. Cette approche se révélait paradoxalement plutôt moins fautive à son sens que celles qui l'avaient précédée, et Leiris finit par la revendiquer comme méthode : « c'est en poussant le particulier

¹⁷³² Michel Collot, *ibid.*, p. 33.

¹⁷³³ *ibid.*, p. 22.

¹⁷³⁴ Martin Heidegger, Séminaire de Zähringen, *Question IV*, Paris, Gallimard, 1976, p. 365.

¹⁷³⁵ Michel Collot, *ibid.*, p. 34.

¹⁷³⁶ Maurice Merleau-Ponty, *ibid.*, p. 283.

¹⁷³⁷ Michel Collot, *ibid.*, p. 34.

¹⁷³⁸ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 85.

¹⁷³⁹ **Jean Genet, AAG, p. 72.**

¹⁷⁴⁰ Jean-Paul Sartre, « La Recherche de l'absolu », *op. cit.*, p. 298. On peut bien sûr émettre des réserves quant à cette simplification abusive par Sartre de l'histoire de la sculpture pour les besoins de la démonstration.

¹⁷⁴¹ *ibid.*, p. 299.

jusqu'au bout qu'on atteint au général, et par le maximum de subjectivité qu'on touche à l'objectivité »¹⁷⁴².

Ces questions abordées à propos de *Documents*¹⁷⁴³ connaissent de nouveaux développements lorsque Leiris aborde l'œuvre d'après-guerre. La question du point de vue est une préoccupation constante dans *Pierres pour un Alberto Giacometti* : « Ce qu'on voit quand on avance sur le trottoir et que tout frappe au niveau des yeux. Ce qu'on ne fait qu'apercevoir de sa fenêtre »¹⁷⁴⁴. Leiris analyse les « deux désirs, longtemps parallèles mais finalement conjugués » qui ont animé la création de Giacometti : « rendre compte de ce qui est et exprimer l'émerveillement intérieur »¹⁷⁴⁵. Résoudre ce problème posé par un art qu'on n'a pas « amput[é] » de la figuration revient à se demander comment « agencer une image ou un objet qui soit, tout à la fois, une réalité convaincante par sa structure même, la transcription du motif souvenu ou inventé et l'expression d'un moment, essentiellement fuyant, de la subjectivité »¹⁷⁴⁶. Si les deux désirs ont pu être conjugués, c'est que la conviction se faisait jour qu'une subjectivité libérée, c'est-à-dire ressourcée aux perceptions « objectives », non faussées par la *prévision*, pouvait seule conduire à un résultat convaincant en matière d'art. C'est là tout le paradoxe de la « ressemblance » pour Giacometti : elle peut aboutir au plus loin de l'image qu'on se fait traditionnellement de l'objet représenté, découvrant « l'aspect surnaturel de ce qui existe »¹⁷⁴⁷. Elle peut aussi bien ne paraître pas du tout ressemblante, sans rapport avec l'*idée* qu'on se fait des choses et des êtres :

En voulant s'exprimer soi-même, disons sans tenir compte de la réalité extérieure, on finit par faire un objet qui a des ressemblances avec la réalité extérieure. Alors qu'en voulant copier le plus exactement possible une tête, le résultat ne sera pas du tout ressemblant avec la tête que l'on voulait reproduire !... Cela répond à la sensibilité de celui qui l'a faite¹⁷⁴⁸.

Ce problème rejoint alors la redéfinition du style par Giacometti : le style n'est rien d'autre que la « coloration »¹⁷⁴⁹ particulière que l'œil de l'artiste donne aux choses lorsque celui-ci accède à la nudité de ses perceptions par dépouillement de toute volonté préalable d'originalité ou d'intention expressive : « Plus une œuvre est vraie, plus elle a du style [...]. Pour moi la plus grande invention rejoint la plus grande ressemblance »¹⁷⁵⁰.

Il nous semble que Leiris n'a jamais mieux précisé que dans les textes sur Bacon écrits après la mort de Giacometti certaines réflexions sur la création peu à peu élaborées au fil de son contact avec Giacometti. C'est notamment le cas de ce paradoxe de la subjectivité mis en rapport avec la question du réalisme. Giacometti et Bacon, note-t-il dans un texte

¹⁷⁴² Michel Leiris, *L'Afrique fantôme* [4 avril 1932], in *Miroir de l'Afrique*, op. cit., p. 395.

¹⁷⁴³ Voir ch. II et III.

¹⁷⁴⁴ Michel Leiris, PA, p. 18.

¹⁷⁴⁵ Michel Leiris, *ibid.*, p. 32.

¹⁷⁴⁶ *Idem.*

¹⁷⁴⁷ Jean Tardieu, « Giacometti peintre », op. cit., p. 967.

¹⁷⁴⁸ **Alberto Giacometti, « Entretien avec Georges Charbonnier », op. cit., p. 244.**

¹⁷⁴⁹ Nous reprenons l'expression de Jacques Dupin citée plus haut.

¹⁷⁵⁰ Alberto Giacometti, « Entretien avec André Parinaud », op. cit., p. 273.

tardif, sont *subjectivement* réalistes, sinon ils aboutiraient « à des résultats similaires »¹⁷⁵¹. Ces constatations incitent Leiris à forger la notion moins ambiguë de « réalisme créateur », c'est-à-dire d'un réalisme qui « tend moins à figurer qu'à instaurer le réel »¹⁷⁵². De même la découverte avec Giacometti de la « profondeur vivante » qu'abrite la coque du réel se brisant en mesure et se reformant en mesure incite Dupin à se ressouvenir d'Artaud célébrant une réalité « terriblement supérieure à toute surréalité »¹⁷⁵³. Le même Dupin raillant avec Giacometti la naïveté du mot de Breton¹⁷⁵⁴ nous montre l'insatisfaction d'une génération nouvelle de poètes devant l'héritage surréaliste et les perspectives que peut lui ouvrir une œuvre qui ne lâche plus la proie pour l'ombre mais découvre l'ombre à l'intérieur de la proie, une œuvre qui n'a pas dû se détourner du réel pour plonger au fond de l'inconnu et trouver du nouveau. Ce réalisme passionnel autant que lucide impose également à Dupin¹⁷⁵⁵ l'adjonction d'un adjectif pour le distinguer de l'imposture qui avait avant lui pris le nom de réalisme. Le « réalisme supérieur » que définit Jacques Dupin est sans savoir préconçu sur un réel dont les contours éclatent au contact de la *profondeur vivante* :

Les caractères de cette œuvre qui semblent l'éloigner du réalisme ne sont que la manifestation d'un réalisme supérieur, à la fois plus large et plus précis, qui n'a plus pour objet l'homme et le monde tels qu'ils sont, mais tels que l'œil de Giacometti les voit. L'homme des réalistes, cette abstraction, cette reconstruction mentale, a cédé la place à l'autre, à l'être rencontré, proche et inaccessible, avec sa profondeur en lui et le vide dehors, autour de lui, sans lequel il ne serait pas vivant à nos yeux¹⁷⁵⁶.

Ce « réalisme supérieur » a son point d'aboutissement dans l'impossible d'un « réalisme total », et l'artiste oscille entre le Charybde de l'erreur et le Scylla de l'impossibilité : « Une image partielle de la réalité est fautive, une image totale humainement impossible »¹⁷⁵⁷. Le retour *aux choses mêmes* et au réel à décrire conduit donc à redéfinir le réalisme lui-même¹⁷⁵⁸. Un « réel absolu », comme dit encore Dupin, qui malgré son caractère inaccessible, ne cesse pourtant de hanter l'artiste et le guide vers la « véritable libération », qui n'est pas celle du réel, mais du regard¹⁷⁵⁹.

10) De mémoire, d'après nature : la rose et le résidu

sur le vif ou bien de mémoire encore, cela revient au même de mémoire et sur le vif d'après nature et de mémoire tout de même : oublié sur-le-champ validé¹⁷⁶⁰.

¹⁷⁵¹ Michel Leiris, *Journal 1922-1989, op. cit.*, pp. 606-607.

¹⁷⁵² « Francis Bacon, face et profil », *Francis Bacon ou la brutalité du fait*, Paris, Seuil, 1996, p. 107.

¹⁷⁵³ Antonin Artaud, cité par Jacques Dupin, *ibid.*, p. 52.

¹⁷⁵⁴ Voir *ibid.*, p. 25.

¹⁷⁵⁵ Son texte est antérieur à celui de Leiris.

¹⁷⁵⁶ Jacques Dupin, *ibid.*, p. 28.

¹⁷⁵⁷ Jacques Dupin, *ibid.*, p. 40.

¹⁷⁵⁸ Ce paragraphe complète la réflexion entamée à propos du « réalisme socialiste », voir chapitre V.

¹⁷⁵⁹ Voir Jacques Dupin, *ibid.*, p. 60.

¹⁷⁶⁰ André du Bouchet, *D'un trait qui figure et qui défigure, Montpellier, Fata Morgana, 1997, p. 11.*

Les sculptures exécutées de mémoire mais aussi certaines peintures et dessins montrent une volonté d'isoler, en faisant le tri de tout l'accessoire, ce qui peut être retenu de la relation à l'espace d'un corps vivant. Nous ne sommes pas si loin de *Tête qui regarde* : quelles impressions me restent vraiment de la présence et de la façon de se tenir du corps d'un autre dans l'espace lorsque leur fouillis est passé dans ma mémoire au crible de sa disparition ? Deux actes fondent notre présence au monde pour Giacometti : se tenir debout, regarder. Si le travail de mémoire se concentre davantage sur le premier aspect (du moins jusqu'en 1958), le travail avec un modèle tend à se concentrer sur le second. Giacometti ne représente jamais le modèle dans une attitude ou une occupation de sa vie quotidienne, poser pour Giacometti nécessite de se plier à l'attitude purement conventionnelle demandée à un modèle, à l'opposé de tout « naturel ». Il faut être assis, ne pas bouger, et regarder. Ce qui reste, c'est donc le regard, auquel pouvait se résumer la quête de Giacometti à la fin de sa vie. Et pourtant, y a-t-il un gouffre entre ces deux versants du vif, prospectif et rétrospectif, que sont ces deux approches : de mémoire et d'après nature ? Répondre à cette question revient à s'acheminer vers ce qui nous intéresse plus précisément dans les questions posées par cet art chevillé aux perceptions, à savoir l'articulation entre perception et représentation.

Pourtant une fois qu'on a dit qu'il s'agissait désormais pour Giacometti de « copier ses sensations », nous n'avons pas dit grand-chose, et certainement pas que la chose fût possible. Cet écueil de la réalisation est pourtant bien le point nodal de notre sujet. L'examen du point de convergence entre les deux méthodes – de mémoire, d'après nature – peut nous aider à le comprendre. Giacometti est sans cesse passé de l'une à l'autre de ces approches, la seconde étant infiniment plus douloureuse que la première. Giacometti pouvait éprouver face au modèle des crises de désespoir telles que celles rapportées par James Lord, qui ne se produisaient jamais lorsqu'il travaillait de mémoire. C'est que l'une traite du monde extérieur dans sa complexité infinie alors que l'autre essaie d'éclaircir ce qui véritablement reste dans l'esprit une fois la présence extérieure évanouie et ne provoque donc pas une impression aussi forte d'échec. Giacometti croyait la vérité « entre les deux », la « vérité relative, en tout cas, de la vision ». Pourtant, il espérait qu'entre elles l'écart se réduirait : « Au fond, mon idée, ce serait d'arriver à travailler exactement de la même manière, que je travaille de mémoire ou d'après nature, que les deux se recouvrent complètement »¹⁷⁶¹. Et à la fin de sa vie, il est effectivement arrivé, nous l'avons vu, que le travail de mémoire aide à surmonter les difficultés ressenties devant le modèle. Car certes dans le travail de mémoire l'écart temporel est plus grand entre les perceptions et leur traduction plastique, et l'artiste ne peut pas s'imprégner à sa guise dans le bain du perçu lorsque ses souvenirs de l'objet s'émoussent, mais il s'agit dans un cas comme dans l'autre de rassembler dans l'esprit ce qui reste de l'activité perceptive pour pouvoir le reporter sur la toile ou en informer le morceau de glaise. Qu'il s'agisse de mémoire immédiate ou de mémoire à plus long terme, l'artiste doit se contenter de restes, ou de « résidus ». De l'œil à l'esprit et de l'esprit au support, la transposition du réel en art doit affronter une double déperdition. Qu'est-il alors possible de retenir de cette ascèse de la figure fuyante ainsi tamisée ? Quelques arêtes :

On peut s'imaginer que le réalisme consiste à copier... un verre tel qu'il est sur la table. En fait, on ne copie jamais que la vision qu'il en reste à chaque instant, l'image qui devient consciente... Vous ne copiez jamais le verre sur la table ; vous copiez le résidu d'une vision [...] chaque fois que je regarde le verre, il a l'air de se refaire, c'est-à-dire que sa réalité devient douteuse, parce que sa projection

¹⁷⁶¹ Cité par David Sylvester, *ibid.*, p. 117.

dans mon cerveau est douteuse, ou partielle. On le voit comme s'il disparaissait, resurgissait [...] ¹⁷⁶².

L'image mentale ne jaillit pas tout armée des rets de la perception, elle est en perpétuelle genèse dans l'esprit de l'artiste qui doit à tout instant démêler ce qu'il faut retenir de la surabondance des données sensorielles et de leur éclipse intermittente. Et même au terme de ce processus incertain il y a encore un gouffre à franchir pour convertir cette image mouvante en matière picturale. Travailler d'après nature équivaut donc à travailler de mémoire en ce sens que l'artiste « ne peut noter que ce qui reste dans sa tête après avoir regardé » ¹⁷⁶³. Le temps qui s'écoule entre chaque regard peut aussi bien être un instant qu'une éternité et le modèle rester à jamais immobile, l'œuvre ne restera cependant que le « produit d'une somme de souvenirs, tous différents l'un de l'autre, parce que chacun d'eux se trouve affecté par ce qui s'est passé avant, par la relation toujours nouvelle entre ce qui vient d'être noté et le prochain coup d'œil sur le modèle » ¹⁷⁶⁴. L'artiste doit détacher son regard du modèle chaque fois qu'il veut modifier son œuvre, mais surtout la tentative de prise de conscience d'une sensation rejette celle-ci dans le passé. La pensée immédiate est impensable et se dérobe à qui veut la saisir, si bien que nous devons « mentalement nous extraire de la sensation avant de la copier » ¹⁷⁶⁵. Que l'artiste travaille d'après nature et « accumule une quantité de souvenirs qui se modifient et se contredisent » ou bien qu'il travaille de mémoire à construire une « synthèse de ce qu'il se rappelle avoir vu », sa quête est inachevable. Pour David Sylvester, l'œuvre de Giacometti met donc à nu « le désespoir que connaît tout artiste qui a tenté de copier ce qu'il voit » tout comme dans le même mouvement elle proclame « qu'il existe un noyau dur qui reste de tout ce qui a été vu, qu'il peut être fixé, sauvé, restitué comme s'il était indestructible » ¹⁷⁶⁶. C'est alors cette « dureté infracassable » qui sidère Jean Genet ¹⁷⁶⁷.

Conclusion : la question du langage comme sujet de l'art (1)

Le problème étant celui de l'effet à reproduire à la fois pour soi et pour les autres, les questions de la matière et du support, sont déterminantes. Si Giacometti est comme le dit Sartre ¹⁷⁶⁸ un « prestidigitateur » ou un « illusionniste » qui joue avec les « contradictions de notre perception », c'est qu'il ne quitte pas la question du langage pictural. L'une de ses préoccupations constantes dès lors qu'il se décida à faire fondre ses sculptures en bronze fut d'alléger le bronze ¹⁷⁶⁹. Les sculptures faites par Giacometti en 1948 sont beaucoup plus

¹⁷⁶² Alberto Giacometti, « Entretien avec André Parinaud », *op. cit.*, p. 273-274.

¹⁷⁶³ David Sylvester, *ibid.*, p. 53.

¹⁷⁶⁴ *Idem.*

¹⁷⁶⁵ *Idem.*

¹⁷⁶⁶ *Idem.*

¹⁷⁶⁷ Jean Genet, *ibid.*, p. 57.

¹⁷⁶⁸ Jean-Paul Sartre, « Les peintures de Giacometti », *op. cit.*, p. 361.

¹⁷⁶⁹ Voir Francis Ponge, JS, p. 620.

minces que celles de 1947, et c'est peut-être précisément pour cette raison¹⁷⁷⁰. Devant Jean Genet il s'inquiète de savoir si ses sculptures « perdent » d'être en bronze, et celui-ci lui répond que c'est plutôt le bronze qui y gagne¹⁷⁷¹. Cela n'épuise pas le sens de la phrase de Genet, mais il y gagne entre autres de pouvoir provoquer des sensations nouvelles. Le bronze laisse peu oublier le caractère imaginaire de l'image produite, mais la façon dont il brandit son caractère d'illusion n'est pas néfaste au réalisme particulier de Giacometti. Lui qui aurait aimé peindre davantage ses sculptures trouvait même suspecte l'illusion provoquée par une sculpture peinte de manière naturaliste, considérant qu'une telle sculpture pourrait très bien être affreuse. La rendre si proche de la réalité par certains côtés « accroît la conscience que nous avons du fait qu'il s'agit d'un objet mort »¹⁷⁷². Le rendu des perceptions est donc le fait d'un subtil équilibre jouant des contradictions entre les moyens d'expression de l'artiste et le réel visé. Ce que souligne ce commentaire sarcastique de Jean Genet face à l'ignorance des réalités de l'art du propos qu'il rapporte :

À propos du bronze. Lors d'un dîner, un ce ses amis, par taquinerie, sans doute – qui était-ce ? – lui dit : – Franchement, est-ce qu'une cervelle normalement constituée pourrait vivre dans une tête aussi plate ? Giacometti savait qu'une cervelle ne pourrait pas vivre dans un crâne en bronze, eut-il [sic] les mensurations exactes de celui de M. René Coty. Et, puisque la tête sera en bronze, et afin qu'elle vive, et que vive le bronze, il faut donc... C'est clair, n'est-ce pas ?¹⁷⁷³

Si nous nous appuyons beaucoup ici sur le livre de David Sylvester, c'est qu'il nous paraît être le seul critique à avoir formulé clairement ce que les écrivains ont obscurément ressenti, ce qui est entré en résonance avec leurs préoccupations propres, justifiant une grande partie de leur intérêt pour Giacometti, à savoir la dimension autoréflexive de son œuvre. Nous formulons l'hypothèse de répercussions décisives de cet aspect de l'œuvre sur leur travail propre.

Nous avons insisté sur la prédilection de Giacometti pour une peinture d'atelier où le modèle abandonne toute activité anecdotique pour entrer dans le jeu de l'art. Le modèle prend la pose, regarde le peintre droit dans les yeux et proclame qu'il est un modèle, qu'il pose pour une œuvre d'art et que nous regardons une peinture. Les sculptures excèdent plus souvent les murs de l'atelier. Les femmes se tiennent debout, immobiles, mais qu'elles soient des modèles ou des filles au Sphinx, leur rôle est « d'être vues et de renvoyer le regard de l'observateur ». Les figures masculines, toujours en mouvement, paraissent quant à elles avoir pris l'initiative du regard. Elles semblent « voir plutôt qu'être vues » et par leur regard étrangement attentif d'aveugles et l'indifférence de leurs yeux donnent l'impression « qu'elles peuvent nous voir tandis que nous ne le pouvons pas ». Giacometti a admis qu'au moins une ou deux d'entre elles le représentaient¹⁷⁷⁴. Souvent d'autres œuvres apparaissent dans les tableaux et les dessins ou en sont le sujet¹⁷⁷⁵, et Giacometti a copié toutes sa vie dans des carnets à dessin les œuvres d'art de tous les lieux et de tous les

¹⁷⁷⁰ C'est l'hypothèse de David Sylvester, *ibid.*, p. 163.

¹⁷⁷¹ Jean Genet, *ibid.*, p. 45.

¹⁷⁷² David Sylvester, *ibid.*, p. 147.

¹⁷⁷³ **Jean Genet, *ibid.*, p. 46.**

¹⁷⁷⁴ Voir David Sylvester, *ibid.*, p. 35.

¹⁷⁷⁵ Par exemple *Annette au chariot*, voir Yves Bonnefoy, *ibid.*, p. 367, ill. 340.

temps¹⁷⁷⁶. Lorsqu'en 1935 Giacometti a recommencé à travailler d'après nature, c'était pour réaliser des compositions et nous avons vu que pendant cinq ans il s'était tenu à ce travail, mais pour reconnaître que la chose était impossible¹⁷⁷⁷. Si le monde de Giacometti se limite peu ou prou aux quatre murs de l'atelier, à son mobilier et à un nombre extrêmement réduit de modèles qui reviennent sans cesse, c'est qu'à partir du moment où il se remet à travailler de mémoire avec la conscience du caractère chimérique de son entreprise, son œuvre est devenue une « méditation sur le sens de la représentation de la réalité en art ». Qu'est-ce qui se produit « quand un être humain est vu par un autre qui a l'intention de représenter ce qu'il voit »¹⁷⁷⁸ ? Giacometti exige alors une présence attentive de son modèle, qui le fixant droit dans les yeux doit exhiber sa conscience de voir et d'être vu.

Giacometti dans ses œuvres ne retranscrit pas seulement la somme des perceptions qu'il est possible de sauvegarder d'une confrontation avec un élément de la réalité, il cherche à recréer *l'acte de voir*. De sorte que ses sculptures ne rendent pas seulement compte de la vision, mais de cette sorte de vision très particulière qu'est la vision « dans l'intention de représenter »¹⁷⁷⁹. Pour David Sylvester, Giacometti ne faisait pas que copier ce qu'il voyait. Il lui semble, comme il le dit à Francis Bacon, qu'il « cristallisait » plutôt, « pour une seule chose, des sentiments très complexes, spécialement le fait de regarder fixement quelqu'un qui en retour vous regarde fixement »¹⁷⁸⁰. L'attention aiguë aux problèmes de la distance ou du contour des choses n'est pas le fait du regard ordinaire. De sorte qu'en regardant ces œuvres nous faisons l'expérience de la tentative du peintre de cerner un contour, de démêler ce qui dans une figure peut être défini de ce qui ne peut pas l'être. C'est que leur visée ultime est de « rendre visible le processus par lequel la réalité se traduit en art », et que ce processus, c'est « à rebours »¹⁷⁸¹ que nous le parcourons. Il ne s'agit pas seulement des conditions de la vision d'un objet, mais des « conditions dans lesquelles ce qu'il voit a été piégé »¹⁷⁸². Giacometti le sait, il s'agit finalement moins de faire quelque chose que de « savoir pourquoi [il] ne peu[t] pas faire ce qu'[il] voudrai[t] »¹⁷⁸³, et ses œuvres ne sont là qu'à titre d'essais. Mais la grandeur de son art tient à ce que ces essais ne sont pas vagues : « Le projet de cet art est de transmettre précisément pourquoi nos sensations de la réalité ne peuvent pas être transmises précisément »¹⁷⁸⁴. Le contenu des sculptures de Giacometti n'est donc pas seulement le « *quoi* », mais aussi le « *comment* » de l'expérience visuelle. Mettant à nu l'acte de la vision, elles ne font pas que cristalliser des sensations éphémères mais dévoilent « les conditions dans lesquelles les sensations éphémères surviennent »¹⁷⁸⁵. Il s'attache à rendre visibles les conditions dans lesquelles ce qu'il a vu a été vu, « le fait que cela a été vu dans l'espace, le fait que la limite entre les formes pleines et l'espace est

¹⁷⁷⁶ Voir « Notes sur les copies », *op. cit.*

¹⁷⁷⁷ Voir « Lettre à Pierre Matisse », *op. cit.*, p. 43.

¹⁷⁷⁸ David Sylvester, *ibid.*, p. 34.

¹⁷⁷⁹ David Sylvester, *ibid.*, p. 30.

¹⁷⁸⁰ Entretiens de Francis Bacon avec David Sylvester, *Francis Bacon, l'art de l'impossible*, Genève, Éditions d'Art Albert Skira, Genève, 1976, p. 165.

¹⁷⁸¹ David Sylvester, *En regardant Giacometti, idem.*

¹⁷⁸² *Idem.*

¹⁷⁸³ Alberto Giacometti, « Vous me demandez quelles sont mes intentions artistiques », *Écrits, op. cit.*, p. 84.

¹⁷⁸⁴ David Sylvester, *ibid.*, p. 31.

¹⁷⁸⁵ *Ibid.*, p. 28.

incertaine, le fait qu'aussitôt vu cela devient un souvenir, le fait que c'est vu à une certaine distance »¹⁷⁸⁶ ...

L'œuvre de Giacometti, malgré son ambition apparemment rétrograde¹⁷⁸⁷ de copier le réel est donc caractéristique de la place déterminante prise dans l'art du XXème siècle par l'élément autoréférentiel, sensible également dans la littérature où la « nature même de la création et son rapport à la réalité devient le sujet »¹⁷⁸⁸. C'est l'art lui-même, et non plus la personne de l'artiste comme au XIXème siècle qui devient le centre. David Sylvester s'appuie sur ces remarques pour tracer un parallèle extrêmement convaincant entre l'œuvre de Giacometti et celle du philosophe qui a fait apparaître le plus clairement la tendance à l'autoréférence du XXème siècle : Wittgenstein¹⁷⁸⁹. Chez Giacometti comme chez le philosophe la dévotion dévorante à une activité s'augmentait du « refus d'accepter comme allant de soi les postulats sur les buts et les possibilités de cette activité »¹⁷⁹⁰, l'art et la philosophie se détachaient du but de produire à tout prix des œuvres pour une recherche sans espoir de solution définitive. D'où leurs réticences à montrer leur travail comme quelque chose d'achevé. Même refus de tout compromis, même sacrifice à leurs recherches, et mêmes opinions tranchantes sur les réalisations de leurs « pairs »¹⁷⁹¹. Mais surtout, Wittgenstein a cherché à savoir ce que pouvait produire le débat philosophique. Giacometti, lui, n'est pas revenu à la figuration en conservant l'illusion, comme certains autres artistes de sa génération, son ami Balthus par exemple, que la chose fût possible, mais il a construit sur les ruines de cette illusion un art autoréférentiel qui est devenu « une critique de l'art, une mise à nu de certains paradoxes de l'art, une analyse du processus qui fait qu'une œuvre d'art est achevée, une mise en cause de la validité du type d'art que l'on reconnaît dans ses peintures »¹⁷⁹². L'obsession de copier ce qu'il voit n'aura donc fait que recouvrir « une question peu ou prou philosophique » : « Que voulons-nous dire exactement en affirmant notre intention de représenter dans l'art nos sensations de la réalité »¹⁷⁹³ ? Et cette interrogation s'est trouvée croiser un moment charnière du devenir de la littérature, et de la poésie tout particulièrement.

Le texte de Giacometti intitulé *Le Rêve, le Sphinx et la mort de T.* rend particulièrement sensible cette dimension autoréflexive du travail de Giacometti. Nous sommes en 1946. Attablé à la terrasse d'un café, Giacometti retravaille le texte qui doit être publié dans la revue *Labyrinthe*. Il a écrit d'un trait le récit d'un cauchemar – une araignée brune et velue suspendue au-dessus de son lit – interrompu par un autre cauchemar où une autre araignée est écrasée. Elle est jaune ivoire, de la couleur du pus qui avait confirmé cette nuit-là, avant de s'endormir, ses soupçons d'avoir attrapé la chaude-pisse au bordel *Le Sphinx* où il avait couru quelques jours plus tôt, apprenant sa fermeture prochaine. Elle est de la couleur de

1786 *Idem.*

1787 Il va, note Jacques Dupin, à « contre-courant » de son siècle, TPA, p. 15.

1788 David Sylvester, *ibid.*, p. 25.

1789 Voir *ibid.*, p. 25-26 pour le rapprochement entre leurs carrières.

1790 *Ibid.*, p. 26.

1791 « Wittgenstein réaffirma que si la philosophie avait quoi que ce soit à voir avec la sagesse, il y avait moins à retenir des pages de *Mind* que des romans policiers. Giacometti a dit que pour lui il y avait moins de réalité dans le travail des sculpteurs contemporains que dans les soldats de plomb à la vitrine des magasins de jouets », *ibid.*, p. 26.

1792 *Ibid.*, p. 24.

1793 *Idem.*

la peau de T., mort quelques jours auparavant, et Giacometti avait promis le récit de cette mort à Skira, l'éditeur de la revue *Labyrinthe* avec lequel il avait déjeuné avant de courir au *Sphinx*. Le rêve réveille le souvenir de cette mort dont il permet le récit. Cette mort modifie sa vision du réel, les objets lui apparaissent séparés « par d'incommensurables gouffres de vide »¹⁷⁹⁴. Mais la relecture du texte à la terrasse du café provoque chez Giacometti un sentiment d'ennui et d'hostilité. Il entreprend une nouvelle description du rêve plus précise et frappante pour s'arrêter découragé : « Il y avait contradiction entre la manière affective de rendre ce qui m'hallucinait et la suite des faits que je voulais raconter. Je me trouvais devant une masse confuse de temps, d'événements, de lieux et de sensations »¹⁷⁹⁵. Ce qui nous intéresse ici c'est qu'à partir de ce moment l'histoire cède la place à « l'histoire de l'écriture de l'histoire »¹⁷⁹⁶ et autant que le récit d'expériences passées, l'analyse de la façon dont l'expérience du récit modifie le présent. Il faut trouver la place de chaque incident et faire sentir les relations entre eux. Giacometti s'oriente alors vers des solutions spatiales à partir de « petits casiers » verticaux, mais se heurte au problème de la chronologie qui réveille d'autres souvenirs, dont celui de la mort de Van M.¹⁷⁹⁷. Dans le café du boulevard Barbès-Rochecouart où Giacometti pense à tout ceci et « cherch[e] le moyen de le dire », il s'imagine soudain au centre de tous ces événements perçus comme simultanés et décrit l'intuition d'un « disque-temps-espace » où il peut se promener librement en lisant l'histoire dressée devant lui¹⁷⁹⁸. Sans négliger l'intérêt psychanalytique d'un texte incontestablement lié au surréalisme, ce qui nous semble frappant ici est l'obstination de Giacometti à traiter une question d'ordre « sémantique ». L'un des objets de son investigation est la « relation entre un événement donné et la pensée de cet événement – penser à cet événement et penser qu'on y pense –, elle traite des niveaux de la conscience de soi dans les rêves et par rapport aux rêves ». À cette question passionnante pour les écrivains André du Bouchet donnera toute son amplitude dans l'un des textes recueillis dans *Qui n'est pas tourné vers nous*, qui sans faire référence au texte de Giacometti poursuit son inquiétude¹⁷⁹⁹. Une telle investigation est ardue :

Elle doit prendre en compte les difficultés qui surgissent du fait que l'esprit, en tentant de fixer des expériences passées et leurs connexions possibles, n'agit ni à partir d'une position fixe, puisque l'expérience présente modifie continuellement la conscience du passé, ni par rapport à un champ stable, puisqu'à chaque instant le passé devient plus long d'un instant. Elle traite avant tout du fait que la forme d'un récit continu qui se déroule dans le temps ne correspond pas à la forme dans le temps du complexe d'événements qu'il s'agit de représenter. Elles désignent les faiblesses des conventions qui ont cours pour représenter la réalité dans un médium donné et admet que le sens des responsabilités dans la représentation de la réalité implique le doute quant à la validité des moyens de communication¹⁸⁰⁰.

¹⁷⁹⁴ Alberto Giacometti, « Le Rêve, le Sphinx et la mort de T. », *op. cit.*, p. 31.

¹⁷⁹⁵ *Idem.*

¹⁷⁹⁶ David Sylvester, *ibid.*, p. 106.

¹⁷⁹⁷ Voir Alberto Giacometti, *ibid.*, pp. 32-33.

¹⁷⁹⁸ *ibid.*, p. 34-35.

¹⁷⁹⁹ Voir André du Bouchet, « Et (la nuit », QPTVN, p. 119.

¹⁸⁰⁰ David Sylvester, *ibid.*, p. 111.

Chez Giacometti, la conscience que le but est impossible à atteindre n'empêche donc pas de le poursuivre avec acharnement, mais conduit en même temps à approfondir le pourquoi de cette impossibilité. Et il faut alors rapporter les mots de Samuel Beckett à James Lord quelques années après la mort de Giacometti :

Je lui ai suggéré qu'il serait plus profitable de se concentrer sur le problème que de se bagarrer pour atteindre une solution. C'est-à-dire qu'en acceptant l'idée qu'il se battait pour atteindre quelque chose d'impossible, en développant la nature intrinsèque de cette impossibilité, et en exploitant les ressources naturelles, peut-être pourrait-il atteindre un résultat plus complexe et plus riche qu'en continuant à se battre sans cesse contre ce qu'il savait impossible, à savoir la création d'une illusion aussi réelle que la réalité. Mais Giacometti était décidé à continuer la lutte, il essayait de progresser ne serait-ce que d'un pouce, ou d'un centimètre, ou d'un millimètre¹⁸⁰¹.

Beckett a-t-il eu un rôle dans l'évolution de Giacometti dans ce sens ? Il nous semble qu'il décrit précisément ici tout l'intérêt de la dernière période de Giacometti. Et ce dernier l'a écouté plus que Beckett ne le dit à James Lord, lorsque notamment l'artiste affirme à la fin de sa vie qu'il ne sculpte plus que pour savoir « pourquoi ça rate »¹⁸⁰².

La question de la validité des moyens de communication, le surréalisme l'avait évitée, provoquant l'insatisfaction de Giacometti comme celle des jeunes poètes qui viennent à l'écriture dans les années cinquante et trouvent, pour leur médium propre, insuffisantes les propositions de ce mouvement. Les relations entre les événements d'un récit et ceux de la réalité ne semblent correspondre qu'à peine, d'où l'insatisfaction de Giacometti. De même en art il se heurte à la difficulté de faire correspondre une image sculptée ou peinte avec son appréhension de la réalité. La « question du langage »¹⁸⁰³ devient le sujet de sa sculpture et de sa peinture comme elle l'est de ce récit. Il s'agit pour lui de « copier l'incertitude avec certitude ». Copier avec certitude, c'est-à-dire en « juxtaposant des observations précises et contradictoires », ne fait qu'ajouter à l'incertitude et copier pour Giacometti relève d'un doute méthodique aux répercussions tangibles sur la littérature : il ne s'agit plus d'aller « du doute à la clarté », mais de « se laisser conduire vers le doute par la clarté ». Sans chercher à analyser ces problèmes sémantiques et paradoxaux à la manière des cubistes, Giacometti a refusé d'éluder les contradictions sur lesquelles il butait et les a ainsi « laissées apparaître d'elles-mêmes »¹⁸⁰⁴. Les trouver ainsi visuellement mises à nu a fortement impressionné certains écrivains qui se heurtaient aux mêmes contradictions et qui tendent à brouiller dans leur œuvre les frontières entre le littéraire et le métalittéraire¹⁸⁰⁵. Ils ont préféré perdre appui en glissant sur ce trait dubitatif que de se cramponner à une fausse stabilité. Ils ont refait

¹⁸⁰¹ James Lord, *Des hommes remarquables*, trad. par Claudine Richetin, Paris, Séguier, 2001, pp. 238-239.

¹⁸⁰² Alberto Giacometti, « Entretien avec Pierre Dumayet », *Écrits*, op. cit., p. 284.

¹⁸⁰³ David Sylvester, *ibid.*, p. 114.

¹⁸⁰⁴ *Ibid.*, p. 115.

¹⁸⁰⁵ Voir par exemple à propos d'André du Bouchet l'article d'Aaron Kibédi-Varga, « Écrire et voir », *Autour d'André du Bouchet*,

Actes du colloque « Rencontres sur la poésie moderne des 8, 9, 10 décembre 1983 », textes réunis et présentés par Michel Collot, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1986, p. 110. L'auteur y souligne sa difficulté à aborder une œuvre qui abolit les frontières entre « poésie 'pure' » et « poésie 'critique' ». Plus largement, Philippe Met [« introduction », *Formules de la poésie : études sur Ponge, Leiris, Char et du Bouchet*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, p. 8] souligne qu'aussi bien chez Char que chez Dupin, Leiris ou du Bouchet, autant d'auteurs qui ont écrit sur Giacometti, le poétique et le métapoétique sont liés, la création poétique se fait interrogation sur les conditions d'émergence de la poésie.

à sa suite le chemin qui va des perceptions au langage et de la clarté au doute en se penchant sur son œuvre. Ils y ont trouvé la vigueur et l'élan pour prolonger sa recherche dans les directions qui leur étaient nécessaires. Ce complexe perception-langage nous mène maintenant à eux.

Du trait brisé à la parole rompue : réel et langage dans la poésie d'après-guerre à partir de l'œuvre d'Alberto Giacometti.

Introduction

Aux trois questions ouvertes dans les premières parties, celles de la ressemblance, du réalisme et de l'objet dans son rapport à l'œuvre d'art, la partie précédente vient donc d'en ajouter une autre : celle de la perception. Un point commun à toutes ces questions : celui du langage dans son rapport au réel. Il n'est dès lors pas étonnant qu'un très grand nombre de poètes majeurs de l'après-guerre se soient tournés vers Giacometti lorsque les nouveaux développements de son œuvre se découvrent au grand jour. André du Bouchet par exemple souligne à propos des poètes auxquels il s'est intéressé – dont René Char et Francis Ponge, qui ont également écrit sur Giacometti – qu'ils ont en commun d'être « particulièrement conscients du rapport conflictuel entre le réel et le langage. Il y a un conflit qui – chacun selon sa manière – a déterminé la forme qu'ils ont donnée à la perception de la langue »¹⁸⁰⁶. Il pourrait dire la même chose à propos des artistes sur lesquels il a écrit. C'est vers ces poètes « conscients du rapport conflictuel entre le réel et le langage » que nous nous tournons désormais pour évaluer les répercussions des avancées de Giacometti sur leur questionnement propre. Les textes majeurs qui se profilent alors vont nous permettre de ressaisir les notions de ressemblance, de réalisme et d'objet dans une perspective nouvelle qui va placer à la croisée de ces chemins le problème du concept. Nous allons voir que ce problème peut apparaître commun aux œuvres artistiques et aux œuvres poétiques si elles ne sont que des moyens de saisie du réel.

Nous nous intéresserons d'abord à la revue *L'Éphémère*, qui a rassemblé la plupart des poètes majeurs ayant écrit sur Giacometti avant d'aborder les textes sur Giacometti de trois poètes en particulier : Francis Ponge, Yves Bonnefoy et André du Bouchet.

Chapitre XI Giacometti dans le champ de la poésie d'après-guerre.

1) Le « texte Giacometti » dans les revues

Les relations entre Alberto Giacometti et les écrivains impliquent de se pencher sur l'histoire des revues du XX^{ème} siècle : revues d'art, revues de littérature, revues généralistes, ou encore revues qui transcendent les catégories pour ouvrir leur espace propre. Le mode de

¹⁸⁰⁶ Elke de Rijcke, entretien avec André du Bouchet, juin 1999, cité dans sa thèse « L'expérience littéraire dans l'œuvre d'André du Bouchet. Matérialité, matière et immédiatisation du langage », *op. cit.*, pp. 137-138.

présence de Giacometti au sein de ces revues est triple : reproductions de ses œuvres, textes de lui, textes de critiques ou d'écrivains sur son œuvre. S'il est difficile de les examiner toutes, nous avons pu remarquer que de chacune des « périodes » de son œuvre l'une d'elle paraissait représentative. *Documents* se détache à l'orée de notre étude, de même que le *Surréalisme au service de la révolution* pour la période surréaliste. La revue *Les Temps modernes* où sont publiés les deux articles de Sartre¹⁸⁰⁷ et où écrit Merleau-Ponty paraît représentative du moment des premières lectures philosophiques. Alors que nous abordons la lecture de l'œuvre de Giacometti par les poètes, un dernier nom, postérieur cette fois à la mort de Giacometti, s'impose : *L'Éphémère*. D'autres revues comme *Cahiers d'art*, de Christian Zervos, ou *Derrière le miroir*, éditée par la galerie Maeght, ont présenté les œuvres de Giacometti associées à des textes d'écrivains, mais seule *L'Éphémère* s'est voulu un espace où le regard d'Alberto Giacometti, par-delà lui-même, pourrait œuvrer. Les textes de Ponge et Dupin parus dans *Cahiers d'art*¹⁸⁰⁸ sont des textes de commande. Les numéros de *Derrière le miroir* sont les catalogues d'exposition édités par Maeght où les écrits de Leiris, Genet ou encore Larronde¹⁸⁰⁹ servent de « salade »¹⁸¹⁰ décorative sur le bord de l'assiette picturale. La nécessité de la présence d'Alberto Giacometti dans *L'Éphémère* se situe ailleurs. Certes la revue est financée par Fondation Maeght, « soucieuse d'aider la poésie d'aujourd'hui »¹⁸¹¹, mais son comité de rédaction n'est pas lié à l'actualité artistique.

Des *Temps modernes* à *L'Éphémère* nous pouvons suivre la recomposition du paysage littéraire français après-guerre et la situation de l'œuvre de Giacometti en voie de dégagement progressif vers la branche de la littérature avec laquelle dès les années trente elle a montré le plus d'affinités : la poésie. Du sommaire de *L'Éphémère* qui rassemble la plupart des écrivains de « l'archipel Giacometti »¹⁸¹² après-guerre disparaissent les noms de Sartre et Beauvoir ainsi que – sans que cela traduise le même parti-pris – celui de Genet. Le nom d'Aragon n'y figure pas non plus, pour d'autres raisons. La Libération, comme le note Thierry Dufrêne, connaît un renouvellement des supports éditoriaux :

Les Temps modernes, la revue de Sartre, fait jeu égal avec les publications communistes issues de la Résistance, Les Lettres françaises ou Combat. En ce qui concerne la presse artistique, Cahiers d'art de Zervos doit compter avec Verve de Tériade ou Labyrinthe [...]. Bientôt, le monde éditorial va changer avec l'apparition des revues publiées par les galeries d'art elles-mêmes comme Derrière le miroir par le marchand Aimé Maeght en 1946. Ce type de revue suit

¹⁸⁰⁷ « La recherche de l'absolu », *Les Temps Modernes*, n°28, Paris, janvier 1948, pp. 1153-1163 ; « Les peintures de Giacometti », *Derrière le miroir*, n°65, 1954. Repris dans *Les Temps Modernes* n° 103, Paris, juin 1954, pp. 2220-2232.

¹⁸⁰⁸ Francis Ponge, « Réflexions sur les statuettes, figures et peintures d'Alberto Giacometti », *Cahiers d'Art*, 1951, pp. 74-90 ; Jacques Dupin, « Giacometti, sculpteur et peintre », *Cahiers d'Art*, n° 1, Paris, oct. 1954, pp. 41-54.

¹⁸⁰⁹ Michel Leiris, « Pierres pour un Alberto Giacometti », *Derrière le Miroir*, n° 39-40, juin-juillet 1951 (qui constitue le catalogue de l'exposition de sculptures, peintures et dessins de Giacometti tenue à la galerie Maeght en juin-juillet 1951). Jean Genet, « L'atelier d'Alberto Giacometti », *Derrière le Miroir*, n° 98, 1957. Olivier Larronde, « Alberto Giacometti dégage », *Derrière le Miroir* n° 127, mai 1961.

¹⁸¹⁰ Francis Ponge compare le texte d'écrivain dans un catalogue d'exposition à cette salade accompagnant un plat que le client est libre de laisser au bord de son assiette. Voir JS, p. 634.

¹⁸¹¹ Voir le fascicule de présentation de la revue par la société des Amis de la Fondation Maeght. Cité par Yasmine Getz, « Au lieu de 'L'Éphémère' », *Jacques Dupin L'injonction silencieuse*, sous la direction de Dominique Viart, Paris, Éditions de la Table Ronde, 1995, p. 184.

¹⁸¹² Expression d'André Lamarre, *op. cit.*

davantage l'actualité artistique et le numéro peut tenir lieu de catalogue [...]. Les revues *Amis de l'art*, *Arts de France*, *France-Observateur*, XX^e siècle, *Preuves et Critique* (créée par Georges Bataille en 1946) complètent le panorama des revues qui publieront des textes d'écrivains sur Giacometti¹⁸¹³.

Après Bataille et Breton, Sartre devient, nous l'avons vu, le centre de la constellation où se reconfigurent les amitiés littéraires de Giacometti. Il a rencontré Michel Leiris pendant la guerre et leur amitié marquée par l'entrée de celui-ci dans le comité de rédaction des *Temps modernes*, avec les noms de Queneau ou Waldberg trace un pont par-dessus Breton qui relie la revue aux surréalistes dissidents avec lesquels Giacometti devint ami. Mais Bataille, auquel s'en prend l'auteur de *Situations*¹⁸¹⁴, qui engage également la polémique avec Breton, est tenu à l'écart. Il reparaît de manière significative au sommaire de *L'Éphémère*. Sartre enfante ou ré-enfante en outre trois noms dans le paysage critique de l'époque : Francis Ponge avec *L'homme et les choses* en 1944, Giacometti en 1948 et Jean Genet en 1949¹⁸¹⁵. D'autres noms de *L'Éphémère* sont déjà au sommaire des *Temps modernes*, témoins de la porosité très grande du paysage éditorial de l'époque, comme ceux de René Char et d'André du Bouchet, qui comme Jacques Dupin publie également dans *Cahiers d'art*.

Mais *L'Éphémère* paraît beaucoup plus proche d'une autre revue dont la disparition n'est pas étrangère à sa naissance : le *Mercure de France*. Gallimard rachète en effet en 1963 les éditions du Mercure de France ainsi que la revue éponyme fondée en 1890 par Alfred Valette. Une nouvelle série de numéros est alors inaugurée, dirigée par Gaëtan Picon¹⁸¹⁶, mais pour peu de temps. Le numéro de juin 1965 sera en effet le dernier, retirant leur support à plusieurs poètes de la jeune génération que la revue publie. Yasmine Getz note la continuité qui se dessine entre le *Mercure de France* et *L'Éphémère* en relevant que dans les sommaires des prochains numéros à paraître, le *Mercure* annonce des textes qui trouveront naturellement leur place dans *L'Éphémère*, comme le *Méridien* de Celan ou *L'Interlocuteur* de Mandelstam. De nombreux autres noms passent d'une revue à l'autre : les trois principaux poètes de *L'Éphémère*, Jacques Dupin, Yves Bonnefoy et André du Bouchet, mais aussi Anne de Staël, Claude Esteban, André Frénaud, Philippe Jaccottet, Henri Michaux, Francis Ponge, Jean-Claude Schneider...¹⁸¹⁷ Beaucoup de noms des sommaires du *Mercure* sont en outre liés à des textes ou articles critiques relatifs à Alberto Giacometti : Dupin, Bonnefoy, du Bouchet, Limbour, Picon, Starobinski, Jaccottet, Esteban, Schneider, Leiris, Waldberg...

¹⁸¹³ Thierry Dufrêne, « Giacometti et ses écrivains après 1945 : mythe littéraire et réalité », *L'Atelier d'Alberto Giacometti*, collection de la Fondation Alberto et Annette Giacometti, catalogue de l'exposition présentée au Centre Pompidou du 17 octobre 2007 au 11 février 2008, Paris, Fondation Alberto et Annette Giacometti/Centre Pompidou, 2007, p. 332.

¹⁸¹⁴ « Un nouveau mystique », *Situations*, I, Paris, Gallimard, 1947, pp. 133-174. Le dialogue manqué entre les deux hommes tient au repli vers la réflexion savante qu'amorce Bataille en 1946 avec la fondation de *Critique* alors qu'un peu plus tôt Sartre avait fondé *Les Temps modernes* pour s'engager. Sur les rapprochements possibles malgré tout entre leurs œuvres, voir la revue *Lignes*, « Sartre et Bataille », 2000. Quant au surréalisme, Sartre l'attaque dans *Qu'est-ce que la littérature* [1948], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985. Il lui reproche sa fétichisation de l'inconscient, et une destruction qui se limite aux mots sans toucher les choses, ce qui disqualifie son ambition politique.

¹⁸¹⁵ Ce qui n'est pas sans susciter quelques tentations parricides, voir chapitre suivant.

¹⁸¹⁶ Son nom comme directeur de la revue apparaît dans le numéro d'octobre 1964.

¹⁸¹⁷ Voir Yasmine Getz, *ibid.*, p. 186.

2) Giacometti, foyer de *L'Éphémère*

En matière de poésie, les poètes de *L'Éphémère* rompent surtout avec le double héritage du surréalisme et de la poésie militante issue de la résistance. Ces poètes ont en commun « un refus certain des feux d'artifice du surréalisme et de toute littérature politiquement engagée »¹⁸¹⁸ et c'est par rapport à cette rupture que le choix de la figure d'Alberto Giacometti comme point de ralliement doit se comprendre. Nous avons en effet pu montrer à la fin de notre chapitre sur le surréalisme, dans notre partie consacrée au « réalisme socialiste » et dans notre chapitre consacré à l'articulation entre phénoménologie et langage, comment Giacometti avait pu délaisser les visions également tronquées de la réalité proposées par Aragon et Breton pour évoluer vers un « réalisme supérieur » qui intègre la reconnaissance des limites de notre langage. Son importance dans *L'Éphémère* tient précisément à cela. La revue repense le surréalisme à travers d'anciens adhérents ou compagnons de route du mouvement ayant pris leurs distances avec lui pour reprendre la question du réel sans tomber dans l'ornière d'un pur et simple retour au réalisme. Parmi ces sceptiques de la « comédie du langage », le nom de Jean Tardieu est à retenir, même s'il n'apparaît pas dans *L'Éphémère*. La revue ménage en revanche une place à deux poètes de la génération précédente ayant chacun écrit sur Giacometti après avoir croisé sa route au sein du mouvement surréaliste : René Char et Francis Ponge.

Ces deux poètes ayant délaissé le mouvement de Breton pour êtreindre à nouveau, chacun à sa manière, la « réalité rugueuse » ont joué¹⁸¹⁹ un rôle majeur dans l'itinéraire de deux des principaux animateurs de la revue : Jacques Dupin et André du Bouchet. Ponge apparaît dans les numéros 2 et 5, Char dans le numéro 10. Deux figures paternelles, le premier ayant aidé André du Bouchet à publier son premier livre *Air* chez Jean Aubier en 1951, l'année où il écrivait son texte sur Giacometti, le second ayant préfacé le premier recueil de Jacques Dupin, très influencé par lui. René Char deviendra proche des deux jeunes poètes au point de leur dédier « Les Compagnons dans le jardin », paru dans *Cahiers d'art* en 1955¹⁸²⁰, avant de rompre brutalement avec André du Bouchet. C'est Georges Bataille qui décerna à ce dernier le Prix des Critiques en 1962 pour son recueil *Dans la chaleur vacante*, en concurrence alors avec Francis Ponge¹⁸²¹. Ponge soutient du Bouchet pour la publication de ses premiers poèmes¹⁸²² et restera très lié avec lui. Celui-ci publie un article sur son aîné dans *Critique*, la revue de Bataille, en 1950 et en publiera un autre en 1986 dans le *Cahier de l'Herne* paru à sa mort. Ponge écrit sur du Bouchet en 1983 dans *L'Ire des vents*¹⁸²³. C'est par l'intermédiaire de Francis Ponge qui organise en 1949 un dîner pour présenter à Piero Bogongiari quelques jeunes poètes représentatifs des tendances

¹⁸¹⁸ Jacques Dupin, entretien accordé à la revue *Prétexte*, n°9, Paris, Printemps 1996, p. 46.

¹⁸¹⁹ Avec Pierre Reverdy qui se révèle presque trop proche dans son ressassement acharné de Giacometti pour écrire sur lui.

¹⁸²⁰ René Char, *Dans l'atelier du poète* [1996], édition établie par Marie-Claude Char, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2007, p. 723.

¹⁸²¹ Voir Jean Paulhan / Francis Ponge, *Correspondance 1923-1968*, Paris, Gallimard, 1986, lettres 666 à 668.

¹⁸²² « Voici les poèmes d'un garçon de 22 ou 23 ans, André du Bouchet, où brillent de belles qualités et de riches promesses, il me semble... Je serais content qu'ils passent dans les *Cahiers*. Voulez-vous les y présenter ? » Francis Ponge/Jean Tortel, *Correspondance 1944-1981*, Paris, Stock, coll. « Versus », 1998, p. 75.

¹⁸²³ André du Bouchet, « Le Verre d'eau ou le dénouement du silence », *Critique*, n°45, 1950 et « À côté de quelques mots relevés chez Francis Ponge », *Cahier de l'Herne*, n°51, 1986, pp. 54-67 ; Francis Ponge, « Pour André du Bouchet (quelques mots) », *L'Ire des vents*, n°6-8, février 1983.

du moment que Jacques Dupin et André du Bouchet se rencontrent pour la première fois, sans échanger un mot¹⁸²⁴. Char et Ponge ne s'apprécient guère, et le premier ira jusqu'à interdire à Jacques Dupin d'écrire sur son rival. Char est en revanche très lié depuis la guerre à Georges Bataille, qui se rapproche de lui en acceptant un poste de bibliothécaire à Carpentras. Il le pousse à collaborer à *Botteghe oscure*. Giacometti illustre après-guerre un livre de leur ami commun Gilbert Lély, grand admirateur du Marquis de Sade.

Un autre jeune poète de la revue a lui adhéré brièvement au surréalisme dans l'immédiat après-guerre avant de s'en détacher : Yves Bonnefoy. Sa monographie de 1991 devient très largement une manière de repenser cet héritage et ce n'est pas un hasard si un livre sur Breton la suit de près¹⁸²⁵. La présence d'Artaud dans ces cahiers, dont Dupin dans ses *Textes pour une approche* retient nous l'avons vu l'exaltation d'une « réalité si infiniment supérieure à toute surréalité »¹⁸²⁶, n'est pas non plus anodine. Le n° 8 de la revue publie des lettres d'Artaud à Breton relatives à la grande exposition surréaliste de 1947 pour laquelle Breton avait également essayé d'enrôler Giacometti, avec le succès que l'on sait¹⁸²⁷. Ces lettres sont l'occasion pour Artaud de dénoncer les affinités du surréalisme avec l'occulte et de réaffirmer un attachement viscéral à une réalité qui lui paraît désormais bien plus riche d'inconnu que le surréel de Breton :

Assez avec cette terrorisante pédagogie d'un occulte depuis toujours entre les mains de ceux qui avec l'esprit le pensèrent (les soi-disant Instructeurs, les Maîtres) mais furent par « essence » et « principe » incapables de vivre une réalité cent fois plus effarante que lui, parce qu'elle se vit avec le corps et non avec la conscience, et sur laquelle n'importe quel mineur [...], n'importe quel syphilité auraient long à leur apprendre, car les fameux voyages de l'âme à travers les sphères, ou de l'esprit dans un inconscient réprimé et refoulé se passent dans un pays qui n'a jamais existé et où n'ont jamais vécu et passé que des lâches, incapables de se colleter avec le stupre des objets¹⁸²⁸.

Il est également significatif de voir dans un même cahier les dessins d'Artaud et ceux de Giacometti rassemblés, diptyque d'une même nécessité. Le sculpteur plutôt avare d'éloges avait confié son admiration pour les dessins d'Artaud à Francis Ponge lors d'une conversation. Une même « rage de l'expression », jusqu'à trouser le papier, les relie¹⁸²⁹. Comme les relie l'interrogation du « visage humain », titre du texte d'Artaud publié par la revue dans le n°13. Dans la série de ces grands ascendants de la génération de Giacometti en marge du surréalisme qui ont contribué à désenclaver littérature et peinture en glissant d'une pratique à l'autre citons enfin Henri Michaux, dont les dessins apparaissent dans le numéro 14.

¹⁸²⁴ Voir Anne de Staël, « Chronologie d'André du Bouchet », *L'Étrangère*, n°14-15, « André du Bouchet 1 », numéros coordonnés par François Rannou, Paris-Bruxelles, La lettre volée, juin 2007, p. 372.

¹⁸²⁵ Voir chapitre suivant.

¹⁸²⁶ Jacques Dupin, TPA, p. 52. Voir Antonin Artaud, *Van Gogh, le suicidé de la société*, K. éditeur, Paris, 1947, p. 29.

¹⁸²⁷ Voir chapitre VIII.

¹⁸²⁸ *L'Éphémère*, n° 8, hiver 1968, p. 27.

¹⁸²⁹ Voir Francis Ponge, JS, p. 621.

Pratiquement tous les numéros de *L'Éphémère* proposent des textes d'écrivains ayant écrit sur Giacometti ou fait des livres (un spectacle dans le cas de Beckett) avec lui¹⁸³⁰ :

- n°1 : Leiris, Picon, Bonnefoy, du Bouchet¹⁸³¹
- n°2 : Ponge, Dupin, Bonnefoy, du Bouchet, Jaccottet
- n°3 : Charles Racine¹⁸³², Bataille, Picon, Bonnefoy
- n°4 : du Bouchet, Dupin, Leiris, Bonnefoy, Picon
- n°5 : Ponge, Bataille, Esteban, Bonnefoy
- n°6 : du Bouchet, Dupin, Beckett, Starobinski
- n°7 : Bonnefoy, Picon. Le nom de Jacques Dupin apparaît dans le comité de rédaction.
- n°8 : Dupin, du Bouchet
- n°9 : Bonnefoy
- n°10 : Char, Blanchot, Dupin
- n°11 : Bataille, Leiris, Bonnefoy, du Bouchet
- n°12 : du Bouchet
- n°13 : Beckett, arrivée de Michel Leiris dans le comité de rédaction.
- n°14 : Leiris, du Bouchet.
- n°15 : Dupin.
- n°16 : Blanchot.
- n°18 : Dupin
- n°19-20 : Bonnefoy, du Bouchet, Leiris, Dupin.

Le choix de publier deux textes de Bataille, la présence de Michel Leiris et la mise à distance de Breton à travers la publication des lettres d'Artaud montrent que s'il y a une filiation à chercher pour *L'Éphémère*, elle pointe plutôt vers l'œil de *Documents*¹⁸³³ que vers celui des revues surréalistes. Pas pour l'ouverture vers les sciences de l'homme, ni pour la recherche d'images volontairement dérangeantes, mais pour le *travail* conjoint des images et des textes en direction d'une mise en question du réel¹⁸³⁴.

Un tel *travail* peut s'étendre jusque dans les rapports avec l'imprimeur, et il faut dire un mot de l'expérience de la revue de ce point de vue pour André du Bouchet car elle n'est pas sans retombées, nous semble-t-il, vers son recueil consacré à Giacometti. À part le premier numéro entièrement à la charge d'Arte, le travail d'impression de *L'Éphémère* était réparti entre les imprimeries Arte et Union, Arte assurant la reproduction – « elle fournissait à Union la couverture illustrée, les feuilles préalablement illustrées et/ou les clichés »¹⁸³⁵.

¹⁸³⁰ Dans cette liste, il serait justifié d'ajouter le nom de Paul Celan. Giacometti est le sujet d'échanges avec sa femme, elle-même artiste graveur, dans leur correspondance, et le poète écrit en 1968 à partir de sculptures de Giacometti le poème intitulé « Les Dames de Venise » : « Keine von euch / sah die los- / schwirrende Keule / euch gegenüber ? / Dieser scheinbar / Schreitende / wars ». Michèle Finck dans « Celan et Giacometti », *Peinture et littérature au XX^e siècle* [Actes du colloque de Strasbourg, 3-6 novembre 2004], Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2007, pp. 38-39, propose de ce poème la traduction suivante : « Aucune d'entre vous / N'a vu la pro- / jetée la sifflante / massue / lancée face à vous ? / Celui qui semble / marcher / c'était / lui. » Pour la question du rapport entre Celan et Giacometti, nous nous permettons de renvoyer à cet article (*ibid.*, pp. 33-48) qui nous semble dire l'essentiel et propose un rapprochement très éclairant avec les écrits d'Yves Bonnefoy sur les mêmes sculptures.

¹⁸³³ Le texte de Denis Hollier sur « L'Œil pinéal » comporte des références directes à *Documents*, voir n°3, p. 9 et p. 11.

¹⁸³⁴ Voir chapitre deux.

¹⁸³⁵ Alain Mascarou, *Les cahiers de « L'Éphémère », 1967-1972. Tracés interrompus*, Paris, L'Harmattan, 1998 [Ouvrage publié à partir de sa thèse : « Traces d'un désœuvrement. Les Cahiers de "L'Éphémère" (1967-1972) », sous la direction de Marie-Claire Dumas, Paris VII, 1996. (Numéro national de thèse : 1996PA070045)], pp. 135-136.

Il faut alors donner toute sa place à la collaboration entre Louis Barnier, dont l'imprimerie Union assurait la composition du texte, le brochage et le collage, et André du Bouchet, qui intervenait « sur ce terrain-là »¹⁸³⁶, armé de toute sa *force de naïveté*¹⁸³⁷. Dans son chapitre « L'Atelier de *L'Éphémère* », Alain Mascarou révèle en effet « l'implication particulière » d'André du Bouchet dans ce domaine de l'impression :

Et si l'intérêt accordé au « prière d'insérer » a semblé placer la revue sous le signe d'Yves Bonnefoy, c'est sans doute dans cette épreuve de vérité qu'est l'impression, ce passage à l'acte littéral, que se perçoivent le mieux les motifs de l'implication particulière d'André du Bouchet, révélatrice d'une inclination sans lien, à l'inverse de Jacques Dupin, avec une activité professionnelle – les raisons peut-être de la productivité accrue qui semble avoir été la sienne pendant les années de *L'Éphémère*. Sans pour autant s'[imprimer] texte soi-même, son engagement dans la réalisation de la revue était lié à un appel d'écriture¹⁸³⁸ dont il ne concevait pas que le mouvement dût s'arrêter à la remise d'un manuscrit à l'impression. L'on peut se demander si cette avancée en terrain peu connu, à l'instar de la collaboration avec tel peintre, voire de la traduction, n'a pu avoir une portée interactive, et rejaillir sur l'écriture même. [...] Dans l'atelier de la revue prendrait forme la quête d'identité, que prolongerait la traduction dont il pourrait bien figurer un des modes. L'impression de *L'Éphémère* ne nous éloignerait pas d'une topo/typographie du fragmentaire ; elle pourrait ouvrir la brèche dans la notion de l'œuvre conçue comme totalité fermée¹⁸³⁹.

Alain Mascarou relève ainsi différents « partis-pris »¹⁸⁴⁰ d'André du Bouchet, à travers lesquels s'ébauche une « typographie du *désécrire* » tournée vers « ces instants où le regard, délivré de ses habitudes de lecture, foule, explore la surface du papier, réapprend le plan de la page ». Ces « partis-pris » concernent : « la perception de la page, la suppression du folio, le traitement du titre, l'usage de la ponctuation ; autant de 'marques', d'entames visuelles dont les effets convergent pour créer, en leurs altérations, ces accidents de lecture où s'interrompt la trame formelle – où le *support matériel* coïncide avec le *site* de l'œuvre »¹⁸⁴¹. Or, nous verrons que pour les écrits d'André du Bouchet la question du support est extrêmement importante. La préférence accordée à la « double page », par exemple, « neutralise l'opposition gauche/droite, instaure l'unité visuelle comme principe de lecture »¹⁸⁴². La neutralisation de cette opposition liée aux « vieilles coordonnées rudimentaires »¹⁸⁴³ rendues périmées par l'art d'Alberto Giacometti est au cœur du premier texte qu'André du Bouchet lui consacre dans *L'Éphémère* : « Il n'y a plus, où nous nous

¹⁸³⁶ *Ibid.*, p. 136.

¹⁸³⁷ Expression de Louis Barnier, citée par Alain Mascarou, *idem*.

¹⁸³⁸ *André du Bouchet, entretien du 15 octobre 1989 avec Alain Mascarou.*

¹⁸³⁹ *Il est indispensable de garder ces réflexions en tête lorsque nous aborderons les textes d'André du Bouchet consacrés à Giacometti.*

¹⁸⁴⁰ Alain Mascarou, *ibid.*, p. 138.

¹⁸⁴¹ *Idem.*

¹⁸⁴² *Idem.*

¹⁸⁴³ André du Bouchet, QPTVN, p. 33.

portons vers [la figure], face à nous droite ni gauche [...] »¹⁸⁴⁴. Nous retrouvons alors dans le domaine de la matérialité du livre le problème central du tout et de la partie tel que, nous l'avons vu, Giacometti l'a posé en sculpture. Un tel choix signifie pour la revue rompre « avec la coutume qui fait de la page impaire la *belle page* »¹⁸⁴⁵ pour retourner à l'« expérience immédiate »¹⁸⁴⁶ d'un « contact premier oublié ».

Une telle préoccupation poussera le poète pendant un temps à supprimer la pagination de ses propres recueils. Dans la revue le refus du folio n'est pas généralisé, mais de nombreux essais dans ce sens accentuent « les effets de découpage visuel de la double page » et dédouanent la lecture « de la continuité que suppose le foliotage : il la fait *rentrer dans le présent* »¹⁸⁴⁷ »¹⁸⁴⁸. La page impaire peut alors être réservée à l'illustration et le texte débute en face. Il arrive même qu'elle soit laissée blanche. Dans *Qui n'est pas tourné vers nous*, le foliotage également n'est pas systématique et l'attention portée à la typographie montre ce que ce recueil doit à l'expérience de *L'Éphémère*. Dans le premier numéro de *L'Éphémère*, c'est un autoportrait d'Alberto Giacometti qui occupe la page de gauche, alors que « Plus loin que le regard une figure » débute sur la page de droite¹⁸⁴⁹. Les pages du texte sont foliotées, contrairement à celles des dessins. Titre courant et nom d'auteur apparaissent en haut des pages du texte. Dans le huitième numéro, le foliotage devient irrégulier dans le texte d'André du Bouchet comme dans les dessins. La première et la dernière page du texte, notamment, ne sont pas numérotées¹⁸⁵⁰. Titre courant et nom d'auteur disparaissent en haut des pages du texte. Pour « ... figure », dans le n°11, le foliotage est également irrégulier, et absent encore de la première page et de la dernière. Mais titre courant et nom d'auteur reparaissent¹⁸⁵¹. Le texte n'est pas accompagné de dessins de Giacometti, pas plus que « ... tournant au plus vite le dos au fatras de l'art », dans le n°12. Ce dernier texte est folioté régulièrement, titré en haut, avec nom d'auteur, preuve de cette absence d'uniformité qui fait de la revue cet « *opus incertum*, ce mélange de strates du même texte où reconnaître une typographie du fragmentaire », l'absence de folio référant à « un état du texte antérieur à l'impression »¹⁸⁵².

L'approche décrite conduit alors au déplacement du texte vers

un espace pictural (les reproductions échappent au folio) : la page devient cet espace mixte qui peut juxtaposer illustration et illustration, illustration et texte, texte et texte. Surface en réserve, l'identification plastique en est immédiate. Le livre que l'on compulse, le livre en place sur le pupitre du lecteur, est analogue à la toile tendue sur son châssis¹⁸⁵³. ***Surtout, l'absence de folio réfère à un état***

¹⁸⁴⁴ *Ibid.*, p. 31.

¹⁸⁴⁵ Alain Mascarou, *ibid.*, p. 138.

¹⁸⁴⁶ Pascal Quignard, *Petits traités I*, Paris, Maeght, 1990, p. 123 : « quant à l'unité de ce qui est vu, ou lu, ce n'est pas la page, ni deux, mais ce qu'on désigne assez curieusement du nom de « double page ».

¹⁸⁴⁷ Aaron Kibédi-Varga, « Écrire et voir », *Autour d'André du Bouchet*, *op. cit.*, p. 118.

¹⁸⁴⁸ Alain Mascarou, *ibid.*, p. 139.

¹⁸⁴⁹ Voir *L'Éphémère*, n°1, Éditions de la Fondation Maeght, pp. 92-93.

¹⁸⁵⁰ Voir *L'Éphémère*, n°8, p. 70 et p. 115.

¹⁸⁵¹ Voir *L'Éphémère*, n°11, pp. 358-377.

¹⁸⁵² Alain Mascarou, *idem*.

¹⁸⁵³ **Ossip Mandelstam, « La Physiologie de la lecture est à étudier », *L'Ire des vents*, n°13-14, 1986, p. 189.**

du texte antérieur à l'impression, au lieu d'exprimer une révérence particulière envers le poème achevé [...] ¹⁸⁵⁴.

Ces libertés prises avec la typographie « ne sont pas sans effet de retour sur le signifié – mais elles n'apparaissent telles que dans la mesure où la mise en page ne saurait être considérée comme définitive » ¹⁸⁵⁵ : *des essais, c'est tout !* Nous aurons en tête cette libération du regard élargie à la matérialité du livre lorsque nous aborderons *Qui n'est pas tourné vers nous*, et la conclusion d'Alain Mascarou :

Le doublé de la page nous paraît matérialiser ce contre-regard ¹⁸⁵⁶ de l'homme de métier, qui croise celui de l'original et de sa traduction, celui aussi du texte et de l'illustration en regard. La force du lien ainsi créé en fait précisément une étape, un pas gagné, le résultat d'une confrontation, l'enclave d'un moment [...]. L'attention au détail est la condition de la déprise formelle : une infraction comme celle de la parenthèse laissée ouverte ¹⁸⁵⁷ (dont *L'Éphémère* aura permis, nous semble-t-il, l'expérimentation) répond à ce désir de ne rien négliger qui puisse stimuler la dynamique des signes imprimés – sans céder à un néo-cratylisme. Il s'agirait, au contraire, tout en cédant à son pouvoir d'incitation, de se défaire de la fascination du support, non de s'enfermer dans une autre convention formelle. Rien ne distingue la route des accidents de ce ciel ¹⁸⁵⁸ : route du texte, ciel de la page, une ligne de fracture les rejoint ¹⁸⁵⁹.

Examinons maintenant de plus près le rapport texte-image dans l'espace de la revue.

Dans le premier numéro les dessins d'Alberto Giacometti viennent mordre sur l'espace des textes. Le tampon d'une tête oblitère une page de Leiris, comme pour nier l'abolition de la « flambée du vocatif » à laquelle le dernier poème voue l'artiste ¹⁸⁶⁰. Un regard perce la dernière page du texte de Picon, voyeur de quelle nudité ? Le texte de du Bouchet sur Seghers dans le numéro 4 s'écartèle entre les gravures de celui-ci et leur questionnement par Nicolas de Staël... ¹⁸⁶¹. Mais surtout *L'Éphémère* s'efforce à chaque numéro de faire sentir toute la distance qui la sépare d'une revue d'art en ce que, comme rarement dans le siècle, l'art cesse d'y être considéré comme trouvant en lui-même sa propre fin, ce que proclamait avec rage *Documents*, mais c'est peut-être là aussi, nous l'avons vu, la part récupérable de l'héritage surréaliste. Une page manuscrite de Giacometti le réaffirme

¹⁸⁵⁴ Alain Mascarou, *idem*.

¹⁸⁵⁵ *Ibid.*, p. 141.

¹⁸⁵⁶ Yves Peyré, *Dans la rectitude d'un emportement, André du Bouchet, Bibliothèque municipale d'Avignon-CNL, 1988*, p. [16].

¹⁸⁵⁷ Voir André du Bouchet, « Et (la nuit », *QPTVN*.

¹⁸⁵⁸ André du Bouchet, « Sur le pas », *Dans la chaleur vacante, suivi de Ou le soleil, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1991, p. 95.*

¹⁸⁵⁹ Alain Mascarou, *ibid.*, p. 142.

¹⁸⁶⁰ *L'Éphémère*, n°1, p. 70.

¹⁸⁶¹ Yasmine Getz – *ibid.*, p. 193 – parle d'une « manière dialogique », au sens où Martin Buber l'entend, pour caractériser les jeux de renvois des textes entre eux, des œuvres entre elles, des œuvres aux textes, des textes aux œuvres, mais on attend encore une étude d'ensemble sur le « travail de l'image » dans *L'Éphémère* à l'instar de celle entreprise par Georges Didi-Huberman pour *Documents*.

comme mot de désordre de la revue : « Tout cela n'est pas grand'chose, toute la peinture, sculpture, dessin, écriture ou plutôt littérature. Tout cela à sa place et pas plus. Les essais c'est tout. Oh merveille ! »¹⁸⁶². Des « essais », c'est assez dire que le déplacement de l'œuvre d'art comme fin vers l'œuvre d'art comme moyen d'une saisie impossible a pour corollaire la récusation de la notion d'œuvre achevée. La position de la revue quant à l'achèvement possible de l'œuvre d'art apparaît alors comme sa ligne éditoriale la plus claire. Il s'agit moins de rendre visibles des œuvres parfaites que de donner à l'ensemble l'aspect d'un ample travail collectif en cours. C'est là pour André du Bouchet, avec le resserrement sur les relations entre littérature et peinture, la principale différence entre la revue et le *Mercur de France* qui lui cède la place : « *L'Éphémère* était une revue moins éclectique, spécifiquement consacrée aux rapports d'une peinture et d'une poésie qui se donnaient comme signes d'un travail en cours, auquel le poème ou le tableau ne mettaient pas fin mais qu'au contraire ils relançaient »¹⁸⁶³.

Ce travail en cours, c'est particulièrement celui d'Alberto Giacometti, la peinture encore fraîche des tableaux de ses expositions, son souci constant de donner surtout à voir son travail du moment. Il a pu ainsi, relate David Sylvester, refaire pratiquement toute une exposition en une nuit, la veille de l'ouverture, au mépris de la qualité intrinsèque des œuvres montrées¹⁸⁶⁴. Giacometti est le dieu Lare de la revue, un foyer actif¹⁸⁶⁵. Le choix de l'une des ses figurines pour la couverture de la revue et le premier numéro qui lui est consacré témoignent moins d'une volonté d'hommage que d'un passage de relai entre l'artiste et ceux qui poursuivent dans l'aspiration de son œuvre le questionnement du réel. Décidés à faire de cette mort le foyer d'un nouveau départ, les poètes de *L'Éphémère* soufflent sur les braises encore chaudes imposent leur refus d'inhumer face au cortège des discours de circonstance. Plus qu'un créateur d'œuvres d'art, Giacometti apparaît pour André du Bouchet comme un point d'incandescence :

Il y avait en lui une force, un foyer de concentration ininterrompue. Il était tellement habité par son activité de peintre que des amis ou des inconnus de passage ne le dérangent pas. Il ne prenait aucun soin de ce qu'il créait : une

¹⁸⁶² *L'Éphémère*, n°1, p. 102.

¹⁸⁶³ Propos recueillis par Monique Pétilon, « À la croisée des langages (Entretien avec André du Bouchet) », *Le Monde*, 20 avril 1990. Reproduit dans *L'Étrangère*, n°14-15, *op. cit.*, p. 282.

¹⁸⁶⁴ David Sylvester, *ibid.*, p. 130.

¹⁸⁶⁵ Sur le choix de cette figurine, voir Alain Mascarou, *ibid.*, p. 109 : « Cette effigie de Giacometti, décalée et réduite, en guise de couverture, a la force d'un manifeste, mais elle visualise aussi l'autre aspect de la revue, auquel le « prière d'insérer » ne faisait qu'allusion, sa vocation à confronter expériences poétiques et plastiques. [...] Choisi par ses amis après la mort de Giacometti, ce *Nu debout*, reproduit sans référence aucune, ni de titre, ni de date (on sait d'ailleurs la difficulté de l'artiste lui-même à donner ces indications), ni d'auteur, sert d'abord de titre figuratif, d'icône à un numéro consacré en partie à Giacometti. Mais si par son retour en couverture des autres cahiers de *L'Éphémère*, il en devient l'emblème, il sert aussi de signature à l'artiste. Le refus de la légende (de « ce qui est à lire ») peut aussi bien marquer une appropriation de l'image qu'une réticence, au contraire, à l'enclôtre sous une désignation. La juxtaposition bien sûr du titre et du dessin invite aux effets d'allers et retours de l'un vers l'autre. Cette silhouette-flamme (l'image du feu, de la foudre, est récurrente chez les poètes de *L'Éphémère* à propos de Giacometti), c'est le surgissement du *réel absolu*, l'avènement du jour, la trouée du sensible. En même temps, le primitivisme et la modernité du dessin font refluer sur le nom de la revue un éclat, une palpitation, une déchirure aussi, tant la silhouette de Giacometti semble vibrer entre faire et défaire, en toute *illisibilité clignotante* [Jacques Dupin, « La Ligne de rupture », *Dehors, Le Corps clairvoyant, 1963-1982*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1999, p. 212] : son coefficient de présence est lié à cette énigme de l'insituable ».

chatte, un jour, a fait ses petits sur les monceaux de dessins entassés dans l'appentis¹⁸⁶⁶

Il arrive que le créateur d'œuvres d'art meure, le point d'incandescence ne fait que se déplacer. Il s'agit alors de créer une revue « cosmogonique », une revue qui tournant le dos à un siècle « qui se repaît de livres », revivifie le sens originel du mot de poésie pour en « élargir la notion » : elle est un « faire »¹⁸⁶⁷. La revue s'attachera à l'« œuvre à l'origine de son élaboration »¹⁸⁶⁸, pour tenter de « remettre en cours » des œuvres « oubliées, méconnues, voire inconnues » ...

Cette attention portée à « l'instant vif où l'œuvre prend corps » est visible dans le choix des œuvres de Giacometti reproduites dans les numéros 1, 8 et 18 de la revue. La plupart sont des inédits. La traduction d'une partie des entretiens avec David Sylvester de 1964 est entreprise par Jacques Dupin spécialement pour la revue¹⁸⁶⁹. D'une revue qui privilégie chez les artistes les croquis, esquisses, dessins, toutes réalisations exhibant leur caractère d'étude, de travail en cours, Giacometti paraît représentatif, à travers un ensemble qui supporterait le titre de Reverdy : « main d'œuvre ». Mais il ne s'agit plus d'études réalisées en vue d'une œuvre à accomplir, chacune vaut pour elle-même, dans l'acte de tenir le pas gagné sur le réel. Dans le n°1 apparaissent disséminés ces témoignages nerveux, proches de la manie, d'une avidité qui fondait sur le moindre espace libre des journaux, nappes de restaurants, murs, livres à portée de la main. Le premier dessin (p. 9) fait écho au texte de Paul Celan traduit par André du Bouchet où le poète reprend les mots de Büchner pour opposer « la vie de l'être le plus infime » à « l'art » idéaliste et à ses « pantins »¹⁸⁷⁰. En refusant de regrouper ces dessins à part dans un cahier central, les poètes qui ont conçu ce numéro réalisent un « livre de dialogue » comme plusieurs d'entre eux ont eu l'occasion d'en préparer un avec Alberto Giacometti. Le rapport illustratif est récusé dans la confusion des visées où s'abolit la frontière entre le mort et les vivants. Si quelques textes surréalistes sont repris, il ne s'agit pas de récapituler l'ensemble de l'œuvre mais de redéployer dans l'espace de la revue le scintillement dans le temps d'un foyer en proie à son urgence, depuis la « figure humaine » du *Rideau brun* de 1930, tellement regardée qu'elle se ferme « sur des marches d'escaliers inconnus »¹⁸⁷¹ jusqu'aux derniers textes inédits d'octobre-novembre 1965, avant le départ pour l'hôpital de Coire. Ce « livre de dialogue » collectif s'ouvre en abyme sur un livre de dialogue à deux : celui que préparait André du Bouchet avec Giacometti au moment de sa mort : « Les poèmes d'André du Bouchet sont extraits d'un livre à paraître chez Jean Hugues, avec des gravures d'Alberto Giacometti »¹⁸⁷².

¹⁸⁶⁶ André du Bouchet, in *L'Étrangère* N°14-15, op. cit., p. 283.

¹⁸⁶⁷ André du Bouchet, « Notes de lecture », le titre est de François Rannou qui précise que ces notes ont été prises « lors de la préparation des émissions radiophoniques sur France-Culture : « Promenades ethnologiques » (été 1981). Elles nous semblent éclairer rétrospectivement *L'Éphémère*. Notes publiées dans *L'Étrangère*, n°14-15, op. cit., p. 117.

¹⁸⁶⁸ *Idem*.

¹⁸⁶⁹ « À l'automne 1964, pendant un séjour d'Alberto Giacometti à Londres, la B.B.C. a enregistré deux entretiens du sculpteur avec David Sylvester, dont nous reproduisons un fragment transcrit en collaboration avec J[acques] D[upin]. Ils paraîtront intégralement dans la monographie de David Sylvester actuellement en préparation », *L'Éphémère*, n°18, automne 1971, p. 259. La monographie en question paraîtra finalement en 2001 sous le titre *En regardant Giacometti*, op. cit.

¹⁸⁷⁰ Paul Celan, « Le Méridien », *L'Éphémère*, n°1, p. 7.

¹⁸⁷¹ *L'Éphémère*, n°1, p. 110.

¹⁸⁷² *L'Éphémère*, n°1, p. 126.

Dans le n°8, André du Bouchet fait dialoguer un choix de dessins répondant au même souci avec son travail en cours, poursuivi pendant toutes les années de *L'Éphémère* jusqu'à la publication en 1972 de son recueil *Qui n'est pas tourné vers nous*. Les dessins ne suivent pas le texte ni ne le précèdent, ils le trouvent. Entre la page 96 et la page 114, la série de dessins dont certains figurent dans le livre publié en 1969, avec un autre texte, par André du Bouchet, à partir d'un choix effectué en compagnie d'Alberto Giacometti¹⁸⁷³, *interrompt* le texte. La parole du poète reste en suspens le temps de cette traversée¹⁸⁷⁴. Dans le n°18 ce sont les lithographies de *Paris sans fin*, dont la parution posthume chez Verve¹⁸⁷⁵ n'efface pas l'esprit d'inachèvement inscrit dans le titre. Ce texte nous replonge d'emblée dans le *reprise* incessante qui caractérisait l'attitude créatrice d'Alberto Giacometti et prolonge l'archipel de cet « Alberto Giacometti sans fin » que dessine l'ensemble des numéros de la revue : « Quinze, non, seize mai 1964, dans ma chambre ou plutôt dans l'atelier transformé en habitation ; sur mon lit trente lithos à refaire pour le livre, interrompu depuis deux ans ; j'ai essayé de reprendre, vues de rues, intérieurs, cela ne va plus, où, comment reprendre ? »¹⁸⁷⁶. Ces textes dialoguent dans l'espace du même cahier avec ceux d'un Cézanne écrivant à la veille de sa mort qu'il « continue [ses] études » et s'est « juré de mourir en peignant »¹⁸⁷⁷, et les ricochets de ces paroles vers une autre inquiétude poétique, feu patient dans l'impatience où l'éclair « nous » dure. Le lointain cimetière de Borgonovo¹⁸⁷⁸ cède la place au « dossier de la chaise là devant moi »¹⁸⁷⁹.

Quant aux textes publiés qui évoquent l'œuvre de l'artiste disparu, il n'y a guère que celui de Picon dans le n°1 qui puisse relever du texte de circonstance. Le tombeau est évité. Jacques Dupin le dira bien des années plus tard au moment de la disparition d'André du Bouchet : l'admiration qu'il porte aux tombeaux de Mallarmé n'attise pas chez lui l'envie d'accabler un ami de rien de semblable. Aussi se garde-t-il de réchauffer ses « textes pour une approche ». Il semble avoir envisagé d'écrire sur les textes du sculpteur disparu, et cette perspective l'effrayait, comme si le partage des moyens d'expression, Giacometti venu sur le terrain des mots, ne faisait qu'ajouter à la difficulté d'écrire sur lui¹⁸⁸⁰. C'est alors par des poèmes qui ne sont pas tournés vers Alberto Giacometti qu'il prendra voix dans la revue le moment venu. C'est la preuve que le foyer, pour lui, s'est déplacé, et qu'il est d'autres manières d'en devenir lampadophore. Il intervient dans le choix des textes, des dessins, les traductions, et dans un geste non pas d'hommage ouvre davantage encore sa parole poétique au « désœuvrement »¹⁸⁸¹ qui corrodait les figures de l'ami disparu.

¹⁸⁷³ Voir chapitre XIV.

¹⁸⁷⁴ Voir *L'Éphémère*, n°8, pp. 70-115.

¹⁸⁷⁵ « Nous remercions Madame Annette Giacometti et Monsieur Tériade de nous avoir autorisés à reproduire le texte et quatorze lithographies de l'ouvrage publié par les éditions Verve ». *L'Éphémère*, n°18, automne 1971, p. 259.

¹⁸⁷⁶ Alberto Giacometti, « Paris sans fin », *L'Éphémère*, n°18, p. 163.

¹⁸⁷⁷ Rainer Maria Rilke, « Lettres sur Cézanne », *L'Éphémère*, n°18, p. 237.

¹⁸⁷⁸ ... où Giacometti fut enterré en janvier 1966.

¹⁸⁷⁹ Alberto Giacometti, « Paris sans fin », *L'Éphémère*, n°18, p. 163.

¹⁸⁸⁰ Lettre de Jacques Dupin à Gaëtan Picon, Les Sallèles, 10 août 1966. Citée par Alain Mascarou, *Les cahiers de « L'Éphémère », 1967-1972. Tracés interrompus, op. cit.*, p. 72 : « J'ai regagné l'Ardèche avec une grande faim de solitude et de travail. Mais ce texte sur le *Écrits* de Giacometti me fait peur. J'espère aussi pouvoir achever une suite de poèmes en chantier ».

¹⁸⁸¹ Voir chapitre XVI.

Signalons que pour ce premier numéro, il a donc été un moment envisagé que la liste des textes d'écrivains saluant Giacometti soit plus longue. Outre le texte auquel Dupin a renoncé, un texte de Louis-René des Forêts était également attendu, puisque son nom figure entre crochets dans un premier état du sommaire de la revue dans la section « ALBERTO GIACOMETTI *par* »¹⁸⁸². Le « projet Giacometti »¹⁸⁸³ pour des Forêts ne verra pas le jour, mais il revient dans une esquisse de sommaire du numéro 2 de la main de Jacques Dupin. Son nom est alors au sommet d'une colonne qui en comporte trois : Balthus et Claude Esteban devaient également écrire « sur Giacometti »¹⁸⁸⁴ pour ce deuxième numéro. Le projet de ces deux autres textes est également abandonné et le seul article publié par Claude Esteban sur Giacometti l'a été dans la N.R.F. de janvier 1967, sous le titre « L'Espace et la fièvre »¹⁸⁸⁵.

Michel Leiris poursuit quant à lui un dialogue ininterrompu depuis trente-huit ans, et ne fait qu'ajouter des pierres à des pierres¹⁸⁸⁶. Mais le lieu vif de ce dialogue est, nous le verrons, passé – c'est le livre féroce de 1961. Il a vu Giacometti lui *survivre*, et sait que les cendres restent vivantes, bien qu'innommées. Quant à Yves Bonnefoy et André du Bouchet, loin de regarder en arrière, ils jettent les premières pierres d'un travail poursuivi jusqu'à nous. *L'Étranger de Giacometti* présente l'intuition première d'une ample lecture qui ne donnera toute sa mesure que dans les années 90. Yves Bonnefoy y insiste sur l'activité incessante et la particulière liberté de cet artiste : « On sentait Giacometti si constamment engagé dans une unique expérience. Mais en même temps si libre, et d'une façon qui fascinait, car elle semblait procéder de tout autre chose que d'une simple force morale »¹⁸⁸⁷. André du Bouchet enfin est le seul des poètes de *L'Éphémère* à avoir publié dans la revue plusieurs textes « relatifs » au sculpteur, comme le précise une note du n°12 : « ... tournant au plus vite... : *partie d'un texte relatif à Alberto Giacometti dont des pages ont paru dans les numéros I* (Plus loin que le regard...) *VIII* (...qui n'est pas tourné vers nous) et *XI* (... figure...) »¹⁸⁸⁸. De l'un à l'autre de ces textes la revue devient le laboratoire vivant d'un questionnement ininterrompu ouvert par la rencontre de l'œuvre. Par cette réflexion nourrie au vif de ces « travaux en cours », André du Bouchet maintient l'exigence d'un « rapport d'éveil » avec les œuvres d'art. Cette mort est l'occasion d'un nouveau départ :

Si j'ai envie de parler d'une œuvre ou de traduire un texte, c'est que sa vivacité m'incite à un déplacement. C'est un sentiment que j'ai souvent dans une exposition de peinture. Si un tableau me touche vivement, il m'incite plutôt à m'éloigner à grands pas pour poursuivre, dehors, ce que le tableau a pu éveiller en moi. C'est un rapport d'éveil : je vais plus loin, pour vérifier¹⁸⁸⁹.

Cette exigence de la revue de s'en tenir au vif des œuvres ne concerne pas seulement les œuvres contemporaines mais s'étend également aux œuvres du passé. Nous nous en

¹⁸⁸² Voir Alain Mascarou, *ibid.*, p. 32.

¹⁸⁸³ *Ibid.*, p. 34.

¹⁸⁸⁴ Voir *idem*.

¹⁸⁸⁵ Claude Esteban, « L'Espace et la fièvre », *Nouvelle Revue Française*, Paris, 15 janvier 1967, pp. 119-127.

¹⁸⁸⁶ « Autres 'Pierres...' » (voir chapitre XVI).

¹⁸⁸⁷ Yves Bonnefoy, « L'Étranger de Giacometti », *L'Éphémère*, n°1, 1967. Repris dans *L'Improbable et autres essais* [1980], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1992, p. 326.

¹⁸⁸⁸ *L'Éphémère* n°12, p. 555.

¹⁸⁸⁹ Monique Pétilion, « Poète de l'abrupt (Entretien avec André du Bouchet) », *L'Étrangère*, n°14-15, *op.cit.*, pp. 124-125.

tiendrons à un seul exemple, celui des carnets de Coleridge publiés dans le n°16¹⁸⁹⁰. Ils font retour à un « verbe antérieur à l'œuvre connue comme telle », au plus près d'un rendu des perceptions qu'André du Bouchet considère comme affaibli dans l'œuvre « achevée ». La revue fait ainsi découvrir des aspects méconnus d'une œuvre pourtant très connue. Elle la retrempe au vif d'une « perception d'une intensité extraordinaire dans le mouvement d'une explication qui ne décolle pas de ce qui est perçu, et est reconstruit dans le verbe [...] »¹⁸⁹¹. Les mots employés par André du Bouchet pour évoquer *a posteriori* cet aspect de l'œuvre de Coleridge touchent à ce qui le requiert également chez Giacometti, comme ils semblent évoquer encore sa propre recherche :

... instants de vie et instants de l'œuvre confondus – dans l'aller-retour immédiat de l'introspection et du constat : journal... poème... lettres... traduction... vie sous-jacente toujours à la lettre... « il se torturait pendant des heures à essayer s'il était possible de penser sans mots »¹⁸⁹².

L'Éphémère cristallise donc un mouvement de fond de la poésie contemporaine qui, tournant le dos au surréalisme, postule que le réel est à rejoindre, mais devant l'impossibilité de l'atteindre prend conscience du caractère inachevable de cette quête. Ce mouvement de fond rencontre l'œuvre d'Alberto Giacometti et se reconnaît dans son acharnement et la manière dont il retourne à la figuration.

Giacometti a dénudé les contradictions qui surgissent lorsqu'on entreprend de faire d'un « objet stable le réceptacle de ce qui n'est pas stable »¹⁸⁹³ et rencontré les préoccupations de poètes qui cherchaient, comme le souligne Michel Collot en reprenant le mot d'André du Bouchet, à retrouver une « *relation perdue* » avec la réalité¹⁸⁹⁴. Ce « nouveau réalisme »¹⁸⁹⁵ poétique est aussi éloigné du réalisme traditionnel que le « réalisme supérieur » opposé par Giacometti au réalisme traditionnel. Il revêt en effet un « caractère éminemment problématique » par son intégration de « la conscience moderne d'une distance entre mots et choses, encore aggravée par la faillite des idéologies »¹⁸⁹⁶.

La question posée par Giacometti – « que voulons-nous dire exactement en affirmant notre intention de représenter dans l'art nos sensations de la réalité ? » – trouve une transposition féconde dans la trame d'une revue créée par des poètes « qui avaient en commun un désir éperdu de rejoindre le réel en même temps qu'une conscience aiguë de son inaccessibilité »¹⁸⁹⁷. Leur choix s'arrête alors en toute évidence sur Alberto Giacometti lorsqu'il s'agit de rendre visible l'espace commun dessiné par cette revue, de choisir

¹⁸⁹⁰ Samuel Taylor Coleridge, « Carnets [1796-1804] », *L'Éphémère*, n°16, p. 347.

¹⁸⁹¹ André du Bouchet, « Notes de lecture », *L'Étrangère*, n°14-15, *op.cit.*, p. 116.

¹⁸⁹² *Ibid.*, p. 116-117.

¹⁸⁹³ Voir David Sylvester, *ibid.*, p. 17.

¹⁸⁹⁴ Voir Collot, Michel, « 'D'un trait qui figure et qui défigure' : Du Bouchet et Giacometti », *Écritures contemporaines* n°6, *André du Bouchet et ses autres*, textes réunis et présentés par Philippe Met, lettres modernes minard, Paris-Caen, 2003, pp. 95-96.

¹⁸⁹⁵ Gaëtan Picon, *Panorama de la nouvelle littérature française*, Paris, Gallimard, 1976 ; Philippe Jaccottet, *L'Entretien des muses*, Paris, Gallimard, 1968, p. 300.

¹⁸⁹⁶ Michel Collot, *ibid.*, p. 96.

¹⁸⁹⁷ *Idem.*

une « gardienne du lieu »¹⁸⁹⁸ pour la couverture. Jacques Dupin confie à Yasmine Getz l'unanimité du comité de rédaction à ce sujet :

Sur le plan image plastique, le point commun de tous, c'était Giacometti. Une figure exemplaire : lui, son travail, son œuvre, aussi bien pour Bonnefoy que pour du Bouchet, pour Picon que pour moi. S'il fallait prendre un signe, c'était plutôt un Giacometti qu'un Picasso ou un Mondrian, c'est pourquoi nous avons choisi cette petite figurine. Giacometti était un point commun indiscuté¹⁸⁹⁹.

Cet apparent consensus ne doit pourtant pas faire illusion. Après avoir longtemps souligné la parenté entre ceux qu'on appelle « les poètes de *L'Éphémère* », la critique remarque de plus en plus que ce point de départ commun peut mener dans des directions singulières et le numéro récent d'*Écritures contemporaines* consacré à « André du Bouchet et ses autres » souligne bien des différences entre André du Bouchet, Jacques Dupin et Yves Bonnefoy¹⁹⁰⁰. C'est à une telle approche nuancée que nous conduit notre travail et nous allons tenter de la nourrir dans les chapitres suivants.

Pour ce qui concerne l'élaboration d'un « texte Giacometti » – nous reprenons cette expression à condition de sectionner les barbelés de la clôture du texte pour laisser filer la trame d'une reprise incessante à partir du foyer de l'œuvre – nous sommes en outre avec *L'Éphémère* à un carrefour. Sartre, Genet, Ponge et même Leiris et Dupin ont déjà dit l'essentiel à propos de Giacometti. On peut regretter les livres de dialogue compromis par la mort de l'artiste, mais force est de remarquer que rien dans les publications ultérieures de ces écrivains ne viendra modifier leur vision de l'artiste. En revanche des travaux de longue haleine commencent à se rendre visibles au moment de *L'Éphémère* : ceux d'André du Bouchet et d'Yves Bonnefoy. Le partage d'un espace n'induit pas une vision uniforme, et le peu de commentaires de Dupin, du Bouchet et Bonnefoy sur la lecture de l'œuvre des deux autres n'est pas toujours l'indice d'une adhésion sans réserve. Yves Bonnefoy, tout en louant le caractère intuitif des textes d'André du Bouchet, restait insatisfait de leur manque de « discursivité ». Ce manque ressenti a pu justifier en partie sa prise de parole¹⁹⁰¹. On peut en retour deviner les réticences probables d'André du Bouchet devant cette manière de parler de l'œuvre, puisque justement il a fait du refus des limites de la syntaxe traditionnelle le point de départ de son recueil. Jacques Dupin a également pu signaler que sa vision de Giacometti était différente de celle d'Yves Bonnefoy¹⁹⁰², elle semble plus proche de celle d'André du Bouchet. Nous essaierons de ne pas aplanir ces aspérités.

Enfin, ces poètes prennent ostensiblement leurs distances avec Sartre. André du Bouchet, qui avait publié dans les *Temps modernes* grâce à Merleau-Ponty, a eu la surprise de voir son texte sur Baudelaire refusé parce que Sartre, qui, dit-il, « détestait la poésie »,

¹⁸⁹⁸ Yasmine Getz, « Au lieu de 'L'Éphémère' », *Jacques Dupin L'injonction silencieuse*, sous la direction de Dominique Viart, Paris, Éditions de la Table Ronde, 1995, p. 194.

¹⁸⁹⁹ Cité par Yasmine Getz, « Au lieu de 'L'Éphémère' », *op. cit.*, p. 194.

¹⁹⁰⁰ Voir Michel Collot, « 'D'un trait qui figure et qui défigure' du Bouchet et Giacometti » et Valéry Hugotte, « 'Deux murs se font face'. Jacques Dupin et André du Bouchet, une écoute », *Écritures contemporaines*, n°6, « André du Bouchet et ses autres », textes réunis et présentés par Philippe Met, Lettres Modernes Minard, Paris-Caen, 2003.

¹⁹⁰¹ Entretien avec Yves Bonnefoy au Collège de France le 6 juillet 2004.

¹⁹⁰² Entretien public donné en marge de l'exposition Giacometti/Dupin à l'hôtel de Castillon, Aix-en-Provence, 12 oct.-13 déc. 2007.

venait d'en publier un où il disait de l'œuvre précisément le contraire de lui¹⁹⁰³. L'examen du conflit entre Sartre et Giacometti à propos d'un passage des *Mots* nous a montré toute la distance qui séparait également Bonnefoy de Sartre¹⁹⁰⁴. Si l'œuvre de Giacometti devient là encore l'espace d'une rivalité, d'un débat dont l'enjeu serait la « vérité de parole », il n'est pas anodin de noter que l'hypotexte central de tous les textes sur Giacometti postérieurs à 1948 est encore présent en creux dans la « déclaration d'intention » anonyme, non signée, qu'il semble désormais possible d'attribuer à Yves Bonnefoy¹⁹⁰⁵. Imprimée à part sur une petite feuille cartonnée, cette déclaration accompagnait le lancement de la revue :

L'Éphémère a pour origine le sentiment qu'il existe une approche du réel dont l'œuvre poétique est seulement le moyen. En d'autres mots : il ne faut pas consentir à réduire l'œuvre – acte, dépassement, devenir – à la nature d'un objet où cet au-delà se dérobe. Le but de L'Éphémère, c'est de créer un lieu où ce souci de la vraie fin poétique, d'être le seul accepté, pourrait se retrouver plus intense. Et ce sera aussi d'élucider à plusieurs, et les diverses conditions de l'acte de poésie, et les notions, les mots que chacun de nous emploie pour les dire. Il s'ensuit que L'Éphémère, ce ne sera que quelques personnes, mais ensemble, et durablement, pour une recherche en commun par leurs voies certes différentes. Et on le voit : aucune critique, au sens appréciatif ou descriptif ou analytique du terme, n'a de place dans L'Éphémère. Pourtant les œuvres de la poésie et des arts y seront interrogées ; mais sous le signe toujours de cette instauration d'absolu où l'extériorité se résorbe. L'éphémère est ce qui demeure, dès lors que sa figure visible est sans cesse réeffacée¹⁹⁰⁶.

Ce texte appelle plusieurs remarques sur le lien de la revue à Giacometti. Il est assez frappant tout d'abord d'y trouver les mots mêmes de Sartre. Souvenons-nous du combat de Giacometti avec l'infinie divisibilité de la matière : sculpter devenait pour lui une volonté de « comprimer l'espace pour lui faire égoutter son *extériorité* »¹⁹⁰⁷. Il y parvient par la distance, c'est-à-dire par l'instauration dans la sculpture d'un espace imaginaire et sans parties. Sartre conclut alors qu'en acceptant « d'emblée la relativité, il a trouvé l'*absolu* »¹⁹⁰⁸. Ce passage de la réflexion sartrienne affleure visiblement dans cette phrase de la « déclaration d'intention » : « mais sous le signe toujours de cette instauration d'absolu où l'extériorité se résorbe ».

L'auteur de ce texte semble se souvenir si précisément des mots de Sartre que l'on peut être tenté, relisant ce texte, d'y voir alors l'origine du titre de la revue lui-même. Dans un passage qui évoque la pulsion destructrice de Giacometti et la vie précaire de ses figures opposée à la « lourde éternité » des statues de Maillol, le philosophe rapporte les propos de Giacometti sur le sacrifice de ses œuvres : « J'en étais content, mais elles n'étaient faites que pour durer quelques heures ». Sartre ajoute alors, dans une bouffée de lyrisme :

¹⁹⁰³ Voir Anne de Staël, « Chronologie d'André du Bouchet », *L'Étrangère*, n°14-15, *op. cit.*, p. 372.

¹⁹⁰⁴ Voir chapitre IX.

¹⁹⁰⁵ Voir Alain Mascarou, *ibid.*, p. 101.

¹⁹⁰⁶ ***Déclaration d'intention citée par Yasmine Getz, ibid., pp. 187-188.***

¹⁹⁰⁷ Jean-Paul Sartre, « La Recherche de l'absolu », *op. cit.*, p. 295. Nous soulignons.

¹⁹⁰⁸ *ibid.*, p. 299. Nous soulignons.

« Quelques heures, comme une aube, comme une tristesse, comme un éphémère »¹⁹⁰⁹. La figurine de la couverture de 1967 a comme gobé l'insecte de Sartre, ce que nous nous garderons bien d'interpréter comme un indice d'allégeance. Le texte est nettement présent à l'esprit de Dupin, de Bonnefoy qui a rédigé ce « prière d'insérer », nous l'avons vu précisément, et la notion d'œuvre d'art comme « acte, dépassement, devenir » est un point d'accord possible, mais sa présence en creux dans la « déclaration d'intentions » de *L'Éphémère* vaut surtout comme point d'impulsion duquel repartir¹⁹¹⁰.

La griffe du « critique » est en effet évoquée comme repoussoir au profit de la « vraie fin poétique ». Sartre est intégré, mais la revue se situe sur un autre plan, celui de la création, que nous abordons désormais. Cette création déploie son lit sur un envers de destruction : « L'éphémère est ce qui demeure, dès lors que sa figure visible est sans cesse réeffacée ». Il y a là une allusion à la méthode si particulière de Giacometti de progresser par un trait « qui figure et qui défigure »¹⁹¹¹, à laquelle nous allons consacrer une partie. Mais surtout l'œuvre d'art, nous est-il réaffirmé ici, n'a pas sa fin en elle-même, elle progresse sur ses ruines vers un but impossible, ce réel dont Alberto Giacometti fait sentir la distance qui nous en sépare, sans cesse renouvelée. L'« objet » dans cette « déclaration d'intentions » reçoit la même connotation négative que dans la bouche de Giacometti, nous l'avons vu, lorsqu'il évoque sa période surréaliste : il est fini alors que l'œuvre d'art ouvre vers l'infini. La focalisation de *L'Éphémère* sur le « travail en cours », foyer d'un *faire-défaire* commun aux artistes et aux poètes, revient donc à abîmer son socle et à placer au cœur des préoccupations de ces poètes la question de l'inachèvement.

Cette question est déjà présente chez Sartre, comme elle était déjà dans l'horizon des préoccupations de Giacometti en 1948, mais elle est traitée avec ironie, sur un plan extérieur, alors que les poètes la reprennent de l'intérieur, pour cette seule raison qu'elle nourrit leur propre inquiétude. La brouille entre Sartre et Giacometti dans les années soixante et les jugements péremptoires de Simone de Beauvoir sur la dernière partie de l'œuvre sont peut-être l'indice des limites de la compréhension sartrienne. Comme s'il était incapable d'opérer dans le sillage de Giacometti la conversion de l'échec en positivité, d'attribuer une valeur réellement positive à l'inachèvement. Le Giacometti de Sartre est un Giacometti qui a gagné sur le plan de l'art, mais comme par coquetterie refuse d'avouer sa victoire et retrouve dans sa vie le complexe d'Achille qu'il a vaincu dans son œuvre. Un espace infinitésimal le sépare toujours encore de son but :

Pourtant, Giacometti n'est pas content. Il pourrait gagner la partie sur l'heure : il n'a qu'à décider qu'il l'a gagnée. Mais il ne peut s'y résoudre, il remet sa décision d'heure en heure, de jour en jour ; parfois, au cours d'une nuit de travail, il est

¹⁹⁰⁹ *Ibid.*, p. 294. Le lien du titre de la revue à Giacometti fait également signe vers le premier essai de David Sylvester sur l'artiste, pour l'exposition de Londres en 1955, intitulé *Perpetuating the transient* [traduit en français par *Perpétuer l'éphémère*]. Voir *Alberto Giacometti : Sculptures, Paintings, Drawings*, Londres, Tate Gallery, 17 juillet-30 août 1965. Publié par le Arts Council of Great Britain.

¹⁹¹⁰ Dans « Lectures de Giacometti », *revue d'Esthétique*, t. XXIV, n°1, 1971, p. 90, Renée Riese Hubert note : « Ainsi, à travers la fréquentation de Giacometti et de son œuvre, se sont noués des liens entre Sartre et un groupe de poètes dont, à l'exception de Ponge, il n'a guère parlé dans ses *Situations*. Les questions soulevées dans « La Recherche de l'absolu » n'ont pas manqué d'influencer ceux qui ont parlé de Giacometti par la suite : ils ont poursuivi le dialogue avec le visible en transformant les problèmes abordés en rapports existentiels ». Peu d'analyses réellement pertinentes dans cet article paru du temps de *L'Éphémère*. Dupin, du Bouchet et Bonnefoy y sont supposés avoir voulu exprimer « ce qu'il y avait de bouleversant et, surtout, d'indéchiffrable dans [l'œuvre de Giacometti], désormais reconnue et célèbre » (p. 84).

¹⁹¹¹ *D'un trait qui figure et qui défigure, op. cit.*, titre du dernier ouvrage d'André du Bouchet consacré à Alberto Giacometti.

tout près d'avouer sa victoire ; au matin tout est brisé. Craint-il l'ennui qui l'attend de l'autre côté du triomphe, cet ennui qui morfondit Hegel lorsque celui-ci eut imprudemment bouclé son système ? Ou peut-être c'est la matière qui se venge. Cette divisibilité infinie qu'il a chassée de son œuvre, peut-être renaît-elle sans cesse entre lui et son but. Le terme est là, pour l'atteindre il faut mieux faire. Voilà qui est fait : à présent il faut faire un peu mieux. Et puis encore un tout petit peu mieux : ce nouvel Achille n'atteindra jamais la tortue ; un sculpteur, d'une manière ou d'une autre, doit être la victime élue de l'espace : si ce n'est dans son œuvre, ce sera dans sa vie¹⁹¹².

La conclusion de l'article de Sartre montre son impuissance à quitter le plan traditionnel de l'art et de la littérature vécues comme ayant leur fin en elles-mêmes. Il reste sur le plan des grands exemples philosophiques et sur celui du mythe, inventant pour le sculpteur un supplice semblable à celui de Tantale ou de Sisyphe. Plus loin il le compare à Harpagon, qui s'accroche en vain à ses statues « comme un avare à son magot ».

Le Giacometti de Sartre joue la comédie et ne poursuit son œuvre que pour donner le change. Il n'avance plus qu'en illusion et pourrait aussi bien s'arrêter là. Et pourtant Sartre prophétise, annonce à la lettre ce qui vient de se passer au moment où paraît *L'Éphémère* et la fétichisation en marche qui aboutira à l'embaumement de l'atelier décrit dans *Autres heures, autres traces...*¹⁹¹³ : il « mourra avant de finir ». Des hommes vont « entrer chez lui, l'écartier, emporter toutes ses œuvres et jusqu'au plâtre qui couvre son plancher ». Si le sculpteur a un « air traqué », ce n'est pas d'angoisse devant un but impossible, mais de se savoir la proie d'autrui, qui ne considère que sa victoire extérieure : « il nous appartient »¹⁹¹⁴. Sartre évoque encore de grands inachèvements littéraires : Dostoïevski rêvant de donner une suite aux *Karamazov* et Kafka demandant qu'on brûle ses livres. Eux aussi ont gagné pour nous qui savons ce qu'ils ont fait et non pas ce qu'ils voulaient faire¹⁹¹⁵. Et certes Giacometti sera le premier à reconnaître à l'occasion la relativité de son échec et la valeur de ce qu'il a accompli, mais Sartre se trompe lorsqu'il affirme : « à peine a-t-il [fait ces statues] qu'il est déjà au-delà à rêver de femmes encore plus minces, encore plus longues, encore plus légères et c'est grâce à son œuvre qu'il conçoit l'idéal au nom duquel il la juge imparfaite »¹⁹¹⁶. Sartre a été plus lucide ailleurs sur l'élongation. En effet Giacometti ne rêve pas de femmes plus minces comme on rêverait de parfaire un style, il ne conçoit pas non plus d'idéal à partir de son œuvre, l'idéal est cette chaise devant lui, ce verre, cette tête, et l'œuvre est par nature imparfaite s'il « existe » comme l'affirment les poètes de *L'Éphémère* « une approche du réel dont [elle] est seulement le moyen ». Le monde n'est pas fait pour

¹⁹¹² Jean-Paul Sartre, *ibid.*, pp. 303-304.

¹⁹¹³ Michel Leiris, « Autres heures, autres traces », *op. cit.*

¹⁹¹⁴ Jean-Paul Sartre, *ibid.*, pp. 304-305. André Lamarre (*ibid.*, pp. 244-248) remarque le double sens de la compréhension sartrienne, qui est aussi une puissance de *préhension* : qui comprendra l'autre ? Dans *La Recherche de l'absolu*, l'identification du critique à l'artiste favorise la progressive émergence d'un « nous » précédant l'antagonisme final entre « lui » et « nous » : nous savons ce qu'il a fait et il l'ignore. L'appropriation apparaît comme le processus central de l'attitude sartrienne. La « connaissance est une chasse » [*L'Être et le néant*, *op. cit.*, p. 639] et Giacometti est « traqué » [*La Recherche de l'absolu*, *op. cit.*, p. 226].

¹⁹¹⁵ Voir Jean-Paul Sartre, *ibid.*, p. 304.

¹⁹¹⁶ Jean-Paul Sartre, *ibid.*, p. 304.

aboutir à un beau livre ou à une belle œuvre, mais le livre ou l'œuvre trouvent une justification suffisante s'ils nous font « découvrir un peu le monde extérieur »¹⁹¹⁷.

Conclusion

Ces quelques remarques nous ont permis de souligner des convergences. Nous voyons que les avancées face à des problèmes affrontés en art par Alberto Giacometti font retour vers les poètes. Il nous faut maintenant entrer dans les différents processus créatifs pour voir les modalités de reprise de ces questions ouvertes qui auront été portées plus avant par l'artiste et clarifiées en partie par les philosophes. Nous nous proposons dès lors dans trois études particulières de voir remonter vers les poètes la mise en question des rapports entre réel, perception et langage effectuée par Alberto Giacometti. La première portera sur Francis Ponge qui n'a pas attendu Giacometti pour prendre le parti des choses, mais à qui le sculpteur a posé la question de *l'homme*, lui révélant une « dimension du réel qui échappe par essence à toute saisie »¹⁹¹⁸. La deuxième cherchera chez Yves Bonnefoy la définition progressive à partir de l'œuvre de Giacometti d'un art qui guérirait du concept. La troisième portera sur André du Bouchet chez qui le questionnement de l'œuvre de Giacometti conduit à l'invention d'une « *langue peinture* », une langue qui répercute le heurt continu de celui qui voit et parle contre une *montagne* de perceptions, l'avalanche à chaque instant du réel. De ce heurt la « *langue peinture* », comme le dessin de Giacometti, est ce qui a subi l'arrêt, avant de repartir.

Chapitre XII *Pointe à l'œil* : Ponge, Giacometti et la question de l'homme face à l'absurde de l'expression.

Introduction

Le rapport entre Ponge et Giacometti ne va pas de soi, et n'exclut pas certaines tensions qui en font peut-être tout le sel. Commande de Christian Zervos pour *Cahiers d'arts* en 1951, ce texte n'en a pas moins sa place, au même titre que ceux sur Fautrier ou Braque, dans le « projet d'expression » de Ponge. Soucieux de ne pas se laisser figer dans ce que Sartre désignait comme un « grand rêve nécrologique » à l'œuvre dans le *Parti Pris des Choses*, Ponge aborde le sujet de l'homme dès 1944. Mais il n'est pas facile de prendre celui-ci « sous l'*objectif* »¹⁹¹⁹, et les « Notes Premières » de Ponge font part d'un certain découragement. Le texte sur Giacometti lui offre une occasion inespérée de reprendre ce travail qui constitue aussi sa réponse aux tenants de l'absurde et à tout ce qui flatte le « masochisme » humain¹⁹²⁰. Dans ce texte, Ponge dépeint Giacometti en berger sujet aux apparitions – sa hantise de la figure humaine fuyante – qui n'a de cesse qu'il n'ait fait de ces spectres des sceptres dont la forme rappelle le *j* du « je » sur son jambage. Voici l'homme,

¹⁹¹⁷ Alberto Giacometti, « Entretien avec Georges Charbonnier », *op. cit.*, p. 244.

¹⁹¹⁸ Michel Collot, *ibid.*, p. 97.

¹⁹¹⁹ Francis Ponge, « Notes premières de 'L'Homme' », *Proèmes*, OC I, p. 227.

¹⁹²⁰ JS, p. 619.

grâce à lui nous tenons cette « entité mince et floue qui figure en tête de la plupart de nos phrases »¹⁹²¹.

La publication en 1964 des notes ayant servi à l'élaboration de ce texte évite pourtant la trop facile tentation de réduire ce texte à un débat d'idées. Dans cette « salade » qui offre un contrepoint essentiel au livre en préparation sur Malherbe, le lecteur peut picorer les éléments d'une poétique en pleine gestation, entre Horace et Artaud. Ce sont des raisons esthétiques que l'artiste doit opposer à l'étouffant regard du philosophe. Dans cette perspective, nous pensons que se dessine avec Giacometti une correspondance majeure, et proposons de lire ces textes comme la reconnaissance progressive par Ponge de Giacometti comme l'artiste d'un « compte tenu de l'œil ».

1) Surréalistes à floraison tardive

Giacometti est loin d'être un inconnu pour Francis Ponge lorsque Zervos lui demande le texte pour *Cahiers d'art*, et il ne peut qu'être frappé par la gémellité de leur trajectoire. Ponge a en effet adhéré au surréalisme au moment du *Second cadavre*, croisant Leiris, Queneau ou encore Artaud qui se retiraient¹⁹²². Or, peu après nous avons vu qu'une recrue essentielle, malgré son amitié pour Bataille et Leiris et une attention toujours vive à ce que publiait *Documents*, allait rejoindre à son tour le groupe diminué. Alberto Giacometti allait lancer la mode des objets surréalistes et donner avec Dalí un nouveau souffle au mouvement. Le sculpteur renvoie donc à Ponge l'image de son propre parcours : ils sont de la même génération dont certains se sont épuisés dans les feux d'artifice du surréalisme alors que d'autres se préparaient à faire œuvre de plus « longue haleine »¹⁹²³. Son *Giacometti* est un texte de « génération », un retour réflexif sur le devenir d'un groupe de poètes et d'artistes de son âge. Mais face à cet autre quinquagénaire dont l'œuvre arrive à maturité, il s'agit surtout de s'interroger sur la maturation elle-même : qu'est-ce qui génère les grandes œuvres, quelles sont les qualités qui produisent les grands artistes ? Ponge est resté peu de temps au sein du groupe surréaliste, le quittant au bout d'un an « pour une raison parfaitement surréaliste » : il poursuit une jeune fille (sa future femme), « puisque la beauté adolescente doit être arrachée à sa famille ancienne, à la rhétorique ancienne ». Ponge relie sa sortie du surréalisme à l'enlèvement de Juliette par Roméo dans le palais des Capulet, et se souvient des paroles de Roméo : « Sombres comme nous sommes, dit-il à ses compagnons, [...] c'est nous qui porterons la lumière »¹⁹²⁴.

Ponge retourne donc à la vieille rhétorique pour lui arracher la beauté adolescente comme Giacometti retourne à la peinture ancienne, celle qui exige de faire asseoir cette beauté face au peintre pendant des heures même si tout le monde sait ce qu'est une tête, et ce n'est pas un hasard si l'image de Roméo à la fête des Capulet surgit dans le dossier préparatoire à son texte sur Giacometti que Ponge publie en 1964 sous le titre *Joca Seria. Notes sur les sculptures d'Alberto Giacometti*¹⁹²⁵. Ce n'est qu'au terme de cette éclipse que

¹⁹²¹ *Ibid.*, p. 637.

¹⁹²² « C'est à ce moment-là, lorsqu'on leur donnait le coup de pied de l'âne et qu'on disait que c'était fini que j'ai écrit à [Breton, Aragon et Éluard] en leur disant : 'Il y a longtemps que je m'intéresse à ce que vous faites [...] » , voir *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris, Gallimard/Seuil, 1970, p. 74.

¹⁹²³ André du Bouchet, QPTVN, p. 24.

¹⁹²⁴ *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, op. cit., p. 75.

¹⁹²⁵ Voir JS, p. 618.

Ponge sortira de l'obscurité avec la publication en 1942 du *Parti pris des choses* et il peut écrire : « Quelques-uns donc parmi notre génération différèrent de se produire. Comme ils le purent ; à leur façon. Ce n'étaient pas les moins forts, ni les moins sensibles : on s'en aperçoit seulement »¹⁹²⁶. C'est là faire bon marché d'une œuvre qui pour le cas d'Alberto Giacometti fut loin d'être négligeable. Ponge choisit délibérément d'ignorer ces premières fleurs pourtant délicates – pas plus que Sartre il ne fait allusion aux œuvres surréalistes de Giacometti – pour travailler plus en profondeur la métaphore végétale et découvrir au faite des œuvres qui véritablement résistent, le « turion de la vie » :

C'est qu'ils s'y tenaient au cœur, en tiges, longtemps cachés par de plus brillants et caducs développements latéraux. Ceux-ci déjà se flétrissent, dont je parlerais moins volontiers, qui par leur réunion convergente d'abord formèrent la pointe en bouton ; puis furent un temps les plus magnifiques. On en fait déjà des fagots pour chauffer la marmite des rustres – tandis qu'on respecte les premiers, depuis qu'on aperçoit à leur faite le turion de la vie. On n'en finira plus commodément avec eux. Plus tard, ils feront des mâts de navires, – et longtemps, dans la nuit de l'avenir, c'est d'eux que dépendra le balancement des étoiles¹⁹²⁷.

Des artistes surréalistes, qui un temps ont pu faire illusion par un effet de masse, leur « réunion convergente », les œuvres sont « caduques ». Décimées à l'automne, elles servent de petit bois mort pour quelque basse cuisine alors que s'affirme dans les autres le « turion de la vie ». Le turion est le « bourgeon souterrain ou formé à fleur de terre par une plante vivace », mais Robert Melançon suggère de comprendre l'image plutôt en fonction d'une seconde acception, que relève Littré : « Pousse qui s'allonge beaucoup avant de produire des feuilles »¹⁹²⁸. L'élongation caractéristique des sculptures de Giacometti guide la progression métaphorique des « turions » aux « mâts » qui font signe vers les générations futures et trouve sa source dans le premier paragraphe où les statuettes de Giacometti sont les « étamines » dévoilées par une génération « à l'heure de son complet épanouissement »¹⁹²⁹.

L'autre point commun entre ces deux poussées tenaces est le rôle joué dans cette « pro-duction » différée, c'est-à-dire dans leur arrivée sur le devant de la scène par la légitimation octroyée par le philosophe le plus en vue de leur *génération* – il a quatre ans de plus que Giacometti, six de plus que Ponge : Jean-Paul Sartre. *L'Homme et les choses*, lecture minutieuse du *Parti-pris des choses*, paraît en juillet-décembre 1944 dans la revue *Poésie 44*, quatre ans avant *La Recherche de l'absolu*. Malgré le succès de l'exposition à la galerie Pierre Matisse à New-York, il faudra pourtant attendre encore trois ans pour que la galerie Maeght organise en 1951 la première exposition personnelle de Giacometti en France depuis 19 ans. Francis Ponge assiste au vernissage. Giacometti est donc en passe d'être reconnu comme un artiste majeur de son époque lorsque Christian Zervos commande au poète un texte pour *Cahiers d'art*. Mais les deux hommes ne se redécouvrent pas à cette occasion. Ils se sont vus régulièrement depuis la fin de la guerre, déjeunant avec René Char¹⁹³⁰, ou pour une de ces visites à l'atelier qui donnèrent à Giacometti l'occasion

¹⁹²⁶ RSAG, p.579.

¹⁹²⁷ *Idem.*

¹⁹²⁸ OC II, n. 6, p. 1552.

¹⁹²⁹ RSAG, p. 578.

¹⁹³⁰ En novembre 1950, voir « Chronologie », OC II, pp. XXIV-XXV.

de présenter Jean Hélion à Ponge¹⁹³¹, qui dès la guerre commence à fréquenter assidûment les peintres, premiers lecteurs du *Parti pris des choses*, et à écrire sur eux.

2) Un texte de commande

« Réflexions sur les statuettes, figures et peintures d'Alberto Giacometti » est donc un texte de commande et qui s'assume comme tel. Francis Ponge apparaît comme l'un des poètes les plus lucides quant aux rapports entre peintres et écrivains, peut-être le plus soucieux d'une objectivation des conditions économiques de production de ce genre de textes. Son cynisme ostentatoire contrebalance l'angélisme habituel de cette légitimation réciproque. *Joca Seria* est l'occasion de multiples réflexions sur ce sujet :

Le lecteur ne suppose pas que j'aie lui faire des confidences. Les productions de Giacometti sont à vendre. La publication où paraîtront ces lignes l'est aussi. Non ces lignes. M. Ch. Zervos ne m'en donnera pas un sou, ni personne. Cette salade, ça ne vaut pas grand'chose, personne n'en demande ; elle est offerte par-dessus le marché ; beaucoup la repousseront sur le bord de l'assiette.

Ponge, matérialiste et dans une situation matérielle difficile, se révèle particulièrement attentif aux conséquences du marché de l'art et aux aléas du monde éditorial, à une situation générale qui rend l'atelier des peintres incomparablement plus lucratif que celui des poètes. Parfois, pour compenser cette injustice, ils leur font l'aumône d'un frontispice ou de quelques gravures, ou leur cèdent un tableau qu'ils pourront revendre à bon prix. Est-ce par pure générosité ? C'est oublier trop vite que « les peintres ont besoin qu'on parle de leurs peintures ». C'est pourquoi de la situation matérielle si différente des peintres et des écrivains les écrivains à leur tour profitent car « les peintres veulent aussi profiter des écrivains »¹⁹³². Mais « le monde n'est pas forcément toujours si méchant », et d'autres raisons que celles de l'intérêt pur sont envisagées par Ponge dans la longue réflexion qu'il consacrait déjà à ce sujet en janvier 1945 dans *Notes sur les Otages, peintures de Fautrier* :

[...] il faut attirer le public. On pourrait [...] interdire toute parole. Mais non, plus il y a de parole, plus il y a de public. Donc, voici le public à la galerie. Le public se décide encore (parfois) autant sur idée que sur plaisir des yeux. On lui dit : c'est bien, pour telle ou telle raison. On lui fournit des raisons pour s'expliquer cela à lui-même et à ses amis. Il faut cela. Nous sommes chez les hommes, après tout. [...] Espèce pas très sûre de ses désirs ou plaisirs. Espèce douchée, qui sait par expérience qu'elle se plaira demain (et puis toujours) à ce qui lui déplaît (le plus violemment) aujourd'hui. Mais encore, si elle savait cela, il n'y aurait pas besoin de paroles. Mais elle l'oublie, il faut le lui rappeler. Or, quand même, quand on achète un tableau (cher), ne vaut-il pas mieux qu'il vous plaise demain et toujours plutôt qu'aujourd'hui même et aujourd'hui seulement ? Alors écoutez ces messieurs littérateurs amis du peintre. S'ils sont devenus amis, ce peut être, évidemment, pour beaucoup de raisons (variées, diverses). Ils peuvent y avoir eu intérêt, bien sûr. Et il faut tenir compte de cela. Mais enfin, le monde n'est pas forcément toujours si méchant, si simplement, si uniment méchant. Il peut y avoir eu des raisons valables (j'entends valables aussi pour vous) à

¹⁹³¹ En décembre 1946, voir *ibid.*, p. XXII.

¹⁹³² *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers, op. cit.*, p. 90.

ces amitiés, un véritable goût de l'un pour l'autre. Alors, ça aussi, il faut en tenir compte. Écoutez ces messieurs littérateurs amis du peintre : gens de goût par définition, et qui ont fait leurs preuves (littéraires). Car eux, ils ont emporté ces tableaux chez eux, les ont gardés un bon bout de temps. Ça c'est une garantie. Et ils en disent du bien. Voilà qui peut être déterminant. Non ?¹⁹³³

Le texte de Ponge a cette particularité d'être le premier de ceux que nous abordons à exhiber prosaïquement ses conditions matérielles de production et à aborder sous un angle sociologique et économique les relations entre poètes et peintres. Il nous dévoile les vocations artistiques comme étant sociologiquement déterminées – Giacometti est fils de peintre « né dans l'ère des objets d'art »¹⁹³⁴ – et les affinités électives entre écrivains et artistes comme étant aussi une coalition d'intérêts. L'expert en germinations se doit d'examiner toutes les composantes du terreau, il est plus libre alors d'en découvrir d'autres.

Rendant visibles les conditions de possibilité de sa prise de parole et ce qui le relie à son objet, Ponge avec la publication de *Joca Seria* se révèle de plus assez proche de Giacometti dans son attention à ne pas gommer sa présence d'observateur. Il porte sur Giacometti un regard situé dans un champ littéraire et artistique donné. Ce texte de commande fait retour sur son origine et sur l'horizon de sa réception : servir d'ornement aux œuvres exposées au risque de se voir laissé sur le bord de l'assiette. Ponge était-il plus déterminé qu'un autre à entrer dans ce genre de rapports, étant l'un des rares poètes de son époque à qui il soit possible de commander un texte sur l'électricité¹⁹³⁵ comme un bourgeois hollandais aurait commandé son portrait, ou à s'installer devant une pomme de terre comme Cézanne devant la Sainte Victoire. Cette condition de poète « figuratif » l'a poussé à s'intéresser principalement à des artistes figuratifs, parmi lesquels Giacometti apparaît comme une figure incontournable.

Ponge affiche son intention, dans ces « proses nées de [ses] établis » de traiter ces peintres « pas tout à fait comme des choses, mais enfin à [sa] manière »¹⁹³⁶ et prévient d'emblée son lecteur : « Bien que l'évocation de plusieurs ateliers fameux t'y soit promise et que la raison principale de ta visite, la voilà, tu ne vas pénétrer pourtant, ici, que dans l'un des miens »¹⁹³⁷. Malgré cette mise en garde, Robert Mélançon invite à ne pas sous-estimer la valeur de *L'Atelier contemporain* du point de vue de la critique d'art : « On y trouve un tableau partiel, partial et passionné, d'autant plus révélateur de l'école de Paris au cours d'une période de 25 années approximativement, de 1945 à 1970 », avec quelques « grandes figures » (Braque, Picasso, Fautrier, G. Richier, Hélion...) et quelques grandes absences (les tachistes)¹⁹³⁸. C'est assez dire que si Ponge accepte la commande, il n'est pas prêt à accepter n'importe quelle commande. Il y pose en effet deux conditions. Il faut que la commande « soit faite par des gens qui accepteront ce que j'ai à dire » – ce qui

¹⁹³³ Francis Ponge, « Note sur les Otages, peintures de Fautrier », *Le peintre à l'étude, OC I*, p.99-100.

¹⁹³⁴ RSAG, p. 578.

¹⁹³⁵ Par « l'E.D.F. », voir « Questions à Francis Ponge », *Ponge, inventeur et classique* [actes du colloque de Cerisy-La Salle, 1975], édité par Philippe Bonnefis et Pierre Oster, Paris, 10/18, 1977, p. 422.

¹⁹³⁶ « Au lecteur », *L'Atelier contemporain*, OC II, p. 565.

¹⁹³⁷ *Idem*.

¹⁹³⁸ Robert Mélançon, « Notice » de *L'Atelier contemporain*, OC II, p. 1543.

n'ira pas forcément de soi avec Giacometti, nous y reviendrons – et surtout qu'elle « soit en quelque façon [...] dans [son] projet d'expression »¹⁹³⁹.

Loin d'être uniquement une contrainte, la commande agit donc aussi pour Ponge comme un stimulant, et c'est d'ailleurs autour d'un extrait d'une pièce de commande de Malherbe que se construit le texte sur Giacometti. Le « Récit d'un berger au ballet de Madame, princesse d'Espagne », que Ponge ferait figurer en bonne place dans son anthologie personnelle de Malherbe¹⁹⁴⁰, est une œuvre de circonstance qui célèbre l'alliance à venir entre la France et l'Espagne. Ponge, comme Malherbe, n'est peut-être « jamais [meilleur] que lorsque la circonstance l'y oblige »¹⁹⁴¹. Mais en quoi Giacometti, à qui Ponge consacre le plus long essai de l'atelier contemporain, entre-t-il au moment de sa commande dans le « projet d'expression » de Ponge ?

3) La question de l'homme

C'est à cette question que tente de répondre Shirley Ann Jordan dans le chapitre qu'elle consacre au texte de Ponge sur Giacometti dans l'ouvrage issu de sa thèse : *The Art Criticism of Francis Ponge*¹⁹⁴². Elle propose d'y saisir le lien entre les textes sur Giacometti et le combat qui oppose au même moment Ponge avec l'homme¹⁹⁴³, ce qui implique de repartir de la description par Sartre des hommes du *Parti pris des choses*, vus comme les acteurs pétrifiés d'un « grand rêve nécrologique »¹⁹⁴⁴. Pourtant, au moment où Sartre écrit ces lignes, Ponge est déjà en train, sous la pression de ses amis communistes, d'en tenter une plus subtile définition-description dans les « Notes premières de 'l'Homme' » (1943-44)¹⁹⁴⁵, continuées par « L'Homme à grands traits » (1945-51)¹⁹⁴⁶.

Les « Notes premières de 'l'Homme' » font suite dans *Proèmes* aux « pages bis » (1941-1944), dont Michel Collot note la « double fonction prospective et rétrospective » : *Le Parti pris des choses* y est resitué dans un « itinéraire existentiel, intellectuel et poétique » dont il n'est qu'une étape, destinée à être dépassée pour rejoindre l'homme, présenté comme le « but » ultime de sa démarche¹⁹⁴⁷. Soucieux de réconcilier

¹⁹³⁹ Réponse à une question d'Alain Buisine, in « Questions à Francis Ponge », *op. cit.*, p. 425.

¹⁹⁴⁰ « *Choix pour la partie anthologie* [...] les pièces qu'il préféra lui-même : 'Houlette de Louis houlette de Marie' ». Voir Francis Ponge, *Pour un Malherbe*, OC II, p. 156.

¹⁹⁴¹ *Ibid.*, p. 46.

¹⁹⁴² Shirley Ann Jordan, *The Art Criticism of Francis Ponge*, London, Modern Humanities Research Association, 1994, pp. 74-113.

¹⁹⁴³ *Ibid.*, pp. 74-75.

¹⁹⁴⁴ Jean-Paul Sartre, « L'Homme et les choses », *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947, pp. 226-270. André Lamarre dans le chapitre de sa thèse consacré à Ponge souligne également combien la lecture de Sartre apparaît comme une puissante « projection-appropriation » de l'œuvre de Ponge à laquelle la dédicace piquante de « La Guêpe » propose une première réponse, complétée par le texte sur Giacometti. Lamarre analyse l'enrôlement de Giacometti dans ce règlement de comptes pour un « Ponge en Malherbe en Sartre en Giacometti en Ponge » où c'est paradoxalement le poète qui cherche à occuper le terrain de la philosophie. Voir « Le double je de Francis Ponge », *Giacometti est un texte*, *op. cit.*, pp. 284-316. Mais Ponge ne se mésallie à la philosophie que pour mieux la répudier, et il s'agit surtout pour lui dans ce texte, nous allons le voir, de dégager le terrain propre des artistes en les distinguant des intellectuels.

¹⁹⁴⁵ Voir *Proèmes*, OC I, pp. 223-230.

¹⁹⁴⁶ Voir *Méthodes*, OC I, pp. 616-621.

¹⁹⁴⁷ Michel Collot, notice de *Proèmes*, OC I, p. 960.

l'Existentialisme avec un nouvel humanisme, Sartre publie les « Notes premières de 'l'Homme' » dans le premier numéro des *Temps modernes* en octobre 1945. Cela incite Ponge à leur faire une place de choix dans les *Proêmes* : elles apparaissent comme le prélude au Grand Œuvre que tout le livre semble appeler¹⁹⁴⁸. La révolution dans la représentation que l'homme se fait de lui-même semble avoir atteint un point crucial et Ponge veut accélérer l'apparition d'un homme nouveau.

Les deux textes de Ponge sur l'homme vont se déverser dans le travail sur Giacometti, mais pour comprendre comment, Mrs Jordan suggère d'en « étudier [la] nature et de se demander jusqu'où leur projet de produire la définition textuelle ultime de l'homme fut mené à bien »¹⁹⁴⁹. Ce projet, étalé sur huit années, s'avère d'emblée problématique, même si Ponge tente d'en conjurer la difficulté par l'enthousiasme héroïque de sa déclaration d'intentions : « [...] un sobre portrait de l'homme. Simple et complet. Voilà ce qui me tente. Il faudra tout dire en un petit volume... Allons ! À nous deux ! »¹⁹⁵⁰. Les *Pages Bis* se présentent comme une réponse à l'absurdité de la condition humaine décrite dans le *Mythe de Sisyphe* de Camus, où Ponge s'insurgeant contre la résignation et l'inertie plaide pour une acceptation lucide de la finitude et de la contingence : « Rien qui flatte le masochisme humain »¹⁹⁵¹. Le texte propose une manière plus saine de voir les choses, acceptant l'absurde mais lui déniaison coefficient tragique par l'acceptation du simple fait que le monde est irréductible à la compréhension humaine¹⁹⁵².

Mais le caractère trop théorique et sérieux de *Pages bis* finit par déplaire à Ponge, qui reprend différemment la question dans ses « Notes Premières », où les deux concepts-clés sont l'équilibre entre les infinis et l'homme comme force créatrice : il est le seul être de la création à pouvoir re-crée le monde¹⁹⁵³. Aux nostalgiques de l'absolu, Ponge oppose la faculté de l'homme de vivre dans le relatif¹⁹⁵⁴, le considérant tour à tour comme un dieu qui se méconnaît ou un « ludion »¹⁹⁵⁵. Pourtant l'auteur prend peu à peu conscience qu'avec ce texte il ne fait que toucher « la partie émergée de l'iceberg »¹⁹⁵⁶ : les quatre sections qui restent de « l'homme à grands Traits » ne proposent plus que la description d'aspects séparés de l'homme, abandonnant le projet d'une définition globale. Comme Giacometti à la même époque dans son athanor genevois, il cherche l'unité de l'homme et se heurte à la contradiction de ses parties, à la divisibilité infinie de sa matière d'où ne surnagent dans « L'Homme à grands traits » que quelques aspects fragmentaires. L'homme comme sujet est « beaucoup trop imposant [...] trop touchant et trop vaste », conclut Ponge, il « m'impose trop de respect », « me décourage »¹⁹⁵⁷. L'homme est « en-deçà de toute définition, sauf

¹⁹⁴⁸ *Ibid.*, p. 961.

¹⁹⁴⁹ « To understand how, it is important to study their nature and to ask how far their aim to provide the ultimate textual definition of man was realized », Shirley Ann Jordan, *ibid.*, p. 77 (toutes les citations sont traduites par nos soins, le livre n'étant pas disponible en français).

¹⁹⁵⁰ « Notes premières de 'L'Homme' », *Proêmes*, *op. cit.*, p. 227.

¹⁹⁵¹ « Pages bis », *Proêmes*, *op. cit.*, p. 210.

¹⁹⁵² Voir Shirley Ann Jordan, *ibid.*, p. 78.

¹⁹⁵³ Voir Francis Ponge, « Notes premières de 'L'Homme' », *op. cit.*, p. 225.

¹⁹⁵⁴ *Ibid.*, p. 224.

¹⁹⁵⁵ *Ibid.*, p. 227.

¹⁹⁵⁶ « the tip of the iceberg », Shirley Ann Jordan, *ibid.*, p. 79.

¹⁹⁵⁷ Francis Ponge, « Notes premières de 'L'Homme' », *op. cit.*, p. 229.

en tant qu'être naissant constamment à sa définition – ce qui est en dernier recours sa seule définition »¹⁹⁵⁸ : « Non pas *vois (ci)* l'homme, mais *veille* l'homme »¹⁹⁵⁹. L'homme, qui refuse toute description, réclame un texte « heuristique », et Mrs Jordan suggère que le succès de ce texte réside paradoxalement dans la reconnaissance de son échec, son terme dans cette ouverture au futur¹⁹⁶⁰ où se reconnaît le « projet » existentialiste : « l'homme est l'avenir de l'homme »¹⁹⁶¹.

Ce sujet d'élection sur lequel deux de ses textes sont venus buter, Ponge le retrouve donc opportunément lorsque Zervos lui demande d'écrire sur Giacometti. Il ne peut en effet que reconnaître le tour de force du sculpteur qui le tient captif et l'unifie en une « formule concrète », réduisant « le summum de la complexité à un glissement indifférencié de pure existence dont l'équivalent linguistique est le pronom 'je', neutre et universel »¹⁹⁶² :

L'homme indéfini que je suis, l'on voit enfin ce que c'est. Moins qu'un ludion, moins qu'une grenouille de baromètre. Cette entité mince et floue qui figure en tête de la plupart de nos phrases, ce je que tous, tant que nous sommes, sommes ; l'homme du « je pense donc je suis ». Giacometti l'a pris au filet de sa sensibilité et du bronze. Il a saisi cette apparition, ce spectre. Il nous le propose. Voici le nouveau Dieu, le nouveau Christ, non crucifié peut-être, mais flambé sur son bûcher de contradictions, sur le bûcher des valeurs détruites. Comment le trouvez-vous ? Avez-vous compris ?¹⁹⁶³

Shirley Ann Jordan nous montre donc combien les figures de Giacometti tombent à pic pour le poète empêtré dans son incapacité à trouver la bonne distance par rapport à son sujet. Le sculpteur lui fournit une occasion inespérée d'y revenir, non plus de manière abstraitement théorique comme dans le *Mythe de Sisyphe* de Camus, mais à partir de « figures tangibles »¹⁹⁶⁴. Cette manière de revenir à son sujet possède de plus l'avantage de satisfaire le goût de Ponge pour les exposés indirects où il peut tresser à loisir une multitude de fils, mais l'objet de la thèse de Mrs Jordan est de montrer que c'est alors un nouvel usage possible de la critique d'art qu'il inaugure avec Giacometti, la critique comme « résistance »¹⁹⁶⁵.

4) Une lecture matérialiste de Giacometti

Ponge commence en effet par voir dans les sculptures de Giacometti une représentation de l'absurdité de la condition humaine. L'homme de Giacometti, « réduit à un fil, [...] va et

¹⁹⁵⁸ « The generic Man is forever beyond definition except as a being constantly coming into definition – a fact which is ultimately his definition [...] », Shirley Ann Jordan, *idem*.

¹⁹⁵⁹ Francis Ponge, « Notes premières de 'L'Homme' », *op. cit.*, p. 230.

¹⁹⁶⁰ « The success of this text is in its admission of failure, its closure in its opening to the future », Shirley Ann Jordan, *ibid.*, p. 80.

¹⁹⁶¹ Francis Ponge, « Notes premières de 'L'Homme' », *op. cit.*, p. 230.

¹⁹⁶² « [...] reducing the ultimate in complexity to an undifferentiated slip of pure existence whose linguistic equivalent is the neutral, universal pronoun 'je' », Shirley Ann Jordan, *idem*.

¹⁹⁶³ **Francis Ponge, *JS*, p. 637.**

¹⁹⁶⁴ Shirley Ann Jordan, *ibid.*, p. 80.

¹⁹⁶⁵ D'où le titre de son essai : « corrective criticism » : « Like all his texts on objects, Ponge's work on Giacometti is fundamentally, and above all, a corrective » (*ibid.*, p. 83).

vient dans le monde délabré de l'absurde »¹⁹⁶⁶. Mais s'il accepte dans un premier temps cette vision c'est pour lui dénier son coefficient tragique :

Ce n'est pas l'ironie qui convient envers de tels artistes (poètes ou peintres métaphysiciens). Seuls les sophistes insensibles, incapables de création, appliqueront actuellement leur ironie, faute de mieux. Notre attitude est plus difficile, plus profonde, nous devons assumer à la fois l'inspiration et les censures (ne pas choisir entre Horace et Artaud), être à la fois Pascal et Malherbe¹⁹⁶⁷.

Il faut en effet chercher l'émergence de la thématique de *Joca Seria* dans la composition à la même époque des deux premières parties de *Pour un Malherbe* entre le 21 juin et le 11 octobre 1951, où Ponge se penche sur son rapport à Sartre et Camus. Il y affirme travailler à une nouvelle conception de l'homme par l'homme qui mette fin à sa suprématie sur les autres espèces. Malherbe représente alors « l'antidote à la honteuse anarchie où nous nous trouvons », au « chaos dans lequel nous sommes et dont nous avons à sortir »¹⁹⁶⁸. Pascal et Malherbe, ce couple antithétique, les polarités qu'ils représentent, ont une importance particulière pour cette discussion sur l'homme¹⁹⁶⁹. Comme Giacometti dans *Joca Seria*, le Pascal de *Pour un Malherbe* « cherche » en effet « un homme », alors que Ponge dans le sillage de Malherbe cherche « autre chose » :

Quant à Pascal, petit prodige tombé un jour de carrosse sur sa grosse tête [...], – quant à ce trembleur [...] qui cherche un homme et prône le style naturel, – eh bien, quand les petites filles manquées cherchent un homme, c'est sans doute que nous cherchons autre chose : « ce je-ne-sais-quoi, par exemple, dira Godeau, qui se trouve sur le visage des belles femmes, etc. »¹⁹⁷⁰.

Ponge nous propose donc à l'opposé de Pascal une vision matérialiste et optimiste de la condition humaine qui, loin de s'effrayer de la mort de l'homme, sait s'en réjouir. Les « Réflexions sur les statuettes, figures et peintures de Giacometti » se présentent dans leur sens profond comme un *rituel funéraire* où Ponge précipite et célèbre la mort de l'homme, c'est-à-dire la mort d'un certain anthropocentrisme : « Pourquoi l'iconographie d'A. Giacometti me plaît-elle si fort ? Parce qu'après elle, je suppose qu'on sera près d'en avoir fini avec le Je »¹⁹⁷¹.

Si cette mort, pourtant, est dénuée de tragique, c'est qu'elle est tendue vers une renaissance, étant plongée féconde dans le « chaos nourricier » du monde :

L'Homme ne se nourrira (« Renaissance ») que par l'oubli de soi-même, sa nouvelle prétention et modestie à se considérer comme un simple élément

¹⁹⁶⁶ Francis Ponge, *ibid.*, p. 615.

¹⁹⁶⁷ *ibid.*, p. 618.

¹⁹⁶⁸ *Pour un Malherbe*, *op. cit.*, p. 19.

¹⁹⁶⁹ Cf. « Notes premières de 'l'homme' », *op. cit.*, p. 228 : « il faut que je relise Pascal (pour le démolir) ». Il y a un mouvement de persuasion pascalienne à l'œuvre dans « Joca Seria », note S. A. Jordan (*ibid.*, p. 90), mais dirigé contre Pascal, cette « planche pourrie » (*Pour un Malherbe*, *op. cit.*, p. 23), qui s'oppose pour Ponge à Malherbe : « Pas embarrassé par les sentiments ni aucune idéologie. Très terre à terre, mais une parfaite dignité » (*ibid.*, p. 8).

¹⁹⁷⁰ *Pour un Malherbe*, *op. cit.*, p. 27.

¹⁹⁷¹ JS, p. 636.

(animal comme un autre) dans le monde, dans le fonctionnement du monde. Qu'il envisage donc le monde, la moindre chose¹⁹⁷².

Ce que Ponge appelle de ses vœux, c'est un homme élargi, augmenté par sa plongée dans les choses. À l'homme de la *Recherche de l'absolu*, Ponge oppose une vision matérialiste de l'homme caractérisé par son aptitude à vivre dans le relatif. Un extrait des *Pages d'atelier* permet d'entrevoir dans sa globalité le projet de Ponge à cette époque et la place qu'y prennent les réflexions sur Giacometti :

1. [...] Le murmure est l'art poétique / la loi morale la plus simplement dite : il faut replacer l'homme à sa place dans la nature et qu'il se perçoive comme un engrenage du fonctionnement (un solicolus tout au plus). Ainsi le fonctionnement se reproduira-t-il [...]. 2 . Un coup violent porté à l'homme, à sa prétention intellectuelle : voilà le Murmure : un coup de poing pour ramener l'homme à une juste conscience de sa petitesse – fonctionnante grâce à quoi tout se remettra à fonctionner. C'est par un processus en réduction parfois que tout se remet à fonctionner [...]. * Cela se peut en amenuisant l'homme (le JE, le spectre de Giac) en le trouant (Lipschitz, etc.), en le rebourrant avec des éléments naturels (G. Richier). En le décrivant (Notes première de l'homme et L'homme à grands traits, La main, la bouche, etc.). Tatouages indiens ou nègres. Initiations, etc. * Cela se peut en regonflant les moindres choses (le parti pris des choses). En les sacralisant. Cela se peut en regonflant les moindres mots (f ables Logiques, la rage de l'expression), préciosité. En les sacralisant. Cela se peut (il faut en même temps) exprimer, ne pas oublier le fonctionnement du monde. Redire à chaque instant la théorie de l'objeu. Réexposer à chaque instant la théorie, le principe essentiel. * Cela se peut en prenant garde à certaines œuvres-modèles. Malherbe, Rameau, Horace, Braque, les Étrusques. 3. Il faudrait donner dans la même suite : Le Murmure[...] Giacometti Groethuysen Malherbe Rameau Phrases pour Charbonnier Le dialogue Reverdy-Breton Ambassadeurs du monde muet Puis les Exercices : Menées L'homme/ L'artiste rompus aux pratiques : toutes les tentatives de Trame¹⁹⁷³.

Ce texte a pour intérêt de replacer *Joca Seria* au sein de tout un faisceau de textes, où se dessine un mouvement binaire de mort et de renaissance. La phase destructrice de l'œuvre de Ponge, sa plongée dans le chaos, s'y abouche à une phase de reconstruction où tout doit se remettre à fonctionner.

Joca Seria appartient sans conteste à la première phase, que Ponge désigne comme une « phase épique de [son] œuvre »¹⁹⁷⁴. Dans cette optique, Ponge oppose aux vertiges métaphysiques une lecture résolument matérialiste de l'œuvre de Giacometti : « Sa soif irrépressible de concret se focalise vers les pieds comme indicateurs de la nature purement terrestre de la condition humaine »¹⁹⁷⁵. Le poète n'hésite pas à leur propos à opposer

¹⁹⁷² *Ibid.*, p. 617-618.

¹⁹⁷³ *Pages d'atelier 1917-1982 [4 mars 1954], Paris Gallimard, 2005, pp. 319-320.*

¹⁹⁷⁴ JS, p. 617.

¹⁹⁷⁵ « His irrepressible urge for the concrete leads him instead to be fascinated by the 'socle' and the disproportionately heavy feet which contrast with the fragility of the statues themselves and are indicative of the purely terrestrial nature of the human condition », Shirley Ann Jordan, *op. cit.*, p. 86.

avec aplomb, imperturbablement, son interprétation à celle de Giacometti¹⁹⁷⁶. Dans les impressions qu'il note à l'occasion du vernissage de l'exposition Giacometti à la galerie Maeght, l'image des bœufs porte l'attention sur la nature grossièrement physique de l'homme¹⁹⁷⁷. À plusieurs reprises, les statues sont vues comme de petits objets inanimés. Cette tentative d'interprétation ethnographique a pour effet de les réifier et de permettre un graduel et subtil déplacement des notions d'instabilité et d'éphémère vers celles de permanence, de stabilité et de genèse¹⁹⁷⁸. Alors que Sartre, remarque S. A. Jordan¹⁹⁷⁹, loue le tour de force de Giacometti qui consiste à humaniser la matière inerte (« faire un homme avec de la pierre sans le pétrifier »), Ponge savoure au contraire la réduction de l'humanité à des « concrétions » : « Sartre dit grumeaux d'espace. / Disons concrétions »¹⁹⁸⁰. La portée polémique de ce passage se révèle dans la falsification du texte de Sartre, qui ne désignait pas par cette expression les productions de Giacometti mais l'obstacle de la matière¹⁹⁸¹.

Utilisant l'humour comme moyen de dégonfler le tragique – cette caractéristique du texte de Ponge est d'autant plus importante à souligner qu'elle est un hapax dans notre corpus – Ponge n'hésite pas à comparer les sculptures de Giacometti à des « rognons-brochettes »¹⁹⁸². La figure humaine se voit ainsi opposer l'image matérialiste de la chair grillée. Ce prosaïsme volontaire de la comparaison se double d'un matérialisme poétique à l'œuvre dans tout le texte où Ponge laisse joyeusement proliférer la matière verbale. Le langage dans son inscription la plus matérielle guide l'ensemble du texte, qui s'ouvre sur la réduction de son objet à des caractères d'imprimerie : « I (i), J (je), I (un) »¹⁹⁸³. De même à plusieurs reprises les libres associations langagières relancent les réflexions de *Joca Seria* : « Stalagmites, stalagtites. / Schématisques, squelettiques »¹⁹⁸⁴. L'ensemble du texte semble avoir pour objet de convertir l'insaisissable en un emblème de puissance terrestre par l'inversion de consonnes qui lui donne son sens : spectres/sceptres¹⁹⁸⁵.

Quant aux *rognons*, ils résonnent sourdement dans la méditation sur le *pronom* « je » à laquelle se livre le poète. Or, ils désignent les « reins », ces « organes sécréteurs glandulaires » qui « élaborent l'urine »¹⁹⁸⁶ : l'assimilation de « rognon » à « pronom » ne traduit-elle pas alors une volonté de purifier l'homme, de le purger de cet égo-centrisme hérité de toute une tradition philosophique ? Le *prognon*, ou spectre devenu sceptre, c'est « ce J [...] à l'origine de toutes les affirmations et prétentions : 'Je le veux' »¹⁹⁸⁷. Mais Ponge s'oppose également à toute une tradition judéo-chrétienne qui place l'homme au centre de

¹⁹⁷⁶ Voir Francis Ponge, *ibid.*, p. 623.

¹⁹⁷⁷ *Ibid.*, p. 622.

¹⁹⁷⁸ Voir *ibid.*, p. 614 et 619.

¹⁹⁷⁹ Voir Shirley Ann Jordan, *op. cit.*, p. 86-88.

¹⁹⁸⁰ Francis Ponge, *ibid.*, p. 628.

¹⁹⁸¹ « À présent, voici la matière ; un rocher, simple grumeau d'espace », voir Jean-Paul Sartre, « La recherche de l'absolu », *op. cit.*, p. 290.

¹⁹⁸² Voir Francis Ponge, *ibid.*, p. 634.

¹⁹⁸³ *Ibid.*, p. 613.

¹⁹⁸⁴ *Ibid.*, p. 628.

¹⁹⁸⁵ Voir « Joca Seria », p. 632.

¹⁹⁸⁶ Source : Littré.

¹⁹⁸⁷ *Ibid.*, p. 636.

la nature : à ce titre, le supplice de la grillade propose un équivalent dégradé de la crucifixion au temps de la mort de Dieu. Voici, nous dit Ponge, « le nouveau Christ »¹⁹⁸⁸. L'image de la « houlette » qu'il convient, dans le poème de Malherbe, de ne pas abandonner aux cieus, apparaît également comme un appel à descendre du ciel sur la terre. Ponge regrette l'absence de « sensualité » de ces sculptures : « Un art du regard, et non du tâter »¹⁹⁸⁹. En guise de provocation humoristique, il songe à demander à Giacometti de sculpter une « femme obèse »¹⁹⁹⁰.

Pourtant si Ponge précipite la mort de l'homme, c'est qu'il entrevoit déjà les possibilités de renaissance, et la métaphore florale qui parcourt le texte en est le gage le plus certain. La volonté de rendre l'homme à sa genèse se lit à travers l'opposition récurrente du minéral et du végétal :

Un rocher, jaloux de la terre végétale où prennent naissance (où prennent forme) les arbres, voudrait en faire un, et plusieurs. Un rocher dans sa stupeur, sa rugosité grise, sa dureté, éprouve de l'envie pour les arbres grêles qui naissent et se forment près de lui (formes grêles et menaçantes). Mais ce n'est pas des rochers que naissent les pins. C'est des pins eux-mêmes, et de la terre avoisinante, où ils se nourrissent¹⁹⁹¹.

La pierre se caractérise ici par son incapacité à se reproduire, sa tendance à nous projeter dans la mort. Shirley Ann Jordan en déduit que l'œuvre de Giacometti est associée à la pierre comme à un monde qui ne conduit qu'à la destruction lente. Mais n'y a-t-il pas plutôt tentative ici de la féconder ? C'est ce que pourrait suggérer un passage de la correspondance entre Ponge et Giacometti à l'occasion de la parution de ce texte : « faut-il vous expliquer qu'un rocher qui épouse un champ de fleur n'est pas un rocher ? »¹⁹⁹².

Les « réflexions » de Francis Ponge sur les statuettes, figures et peintures d'Alberto Giacometti s'articulent autour de la notion centrale de « « génération », que Ponge rend à son sens sexuel profond : une « génération » qui arrive à maturité, à son plein « épanouissement »¹⁹⁹³ est une génération en âge de se reproduire. La métaphore végétale est un gage de genèse. On sait combien Ponge est attentif à rendre la floraison à ce qu'elle est : une sexualité végétale. Or les étamines sont la partie mâle de la fleur, celle qui porte le pollen. Suggérée par la forme des statues, la métaphore phallique court dans tout le texte et lui imprime son sens matérialiste :

D'aucuns y voient des « grumeaux d'espace... ». D'autres... Non, chère amie ! Bien que je vous sache gourmande et que vous y mettiez de l'esprit, non ! Bien qu'elles aient maigri au feu d'une passion très ardente – et qu'à la vue de certaines photographies l'image fâcheusement s'en impose – Non ! Il serait malséant, je vous l'assure, de voir, dans ces figurines, des brochettes de petits

¹⁹⁸⁸ *Ibid.*, p. 637.

¹⁹⁸⁹ *Ibid.*, p. 627.

¹⁹⁹⁰ *Idem.*

¹⁹⁹¹ *Ibid.*, p. 629.

¹⁹⁹² Cité par Robert Mélançon. Voir Francis Ponge, OC II, p. 1552.

¹⁹⁹³ Francis Ponge, RSAG, p. 578.

rogons. Assez là-dessus, je vous en conjure ! Vous me fâchez ! Ne nous mésallions qu'à la philosophie...¹⁹⁹⁴

Là où sa « chère amie » y met de « l'esprit », le poète suggère du corps, et si le texte se rattrape *in extremis* aux brochettes, l'allusion est pourtant claire à la forme phallique de ces « I » maigris « au feu d'une passion très ardente ».

Derrière cette allusion malicieuse se cache pourtant la reconnaissance par Ponge d'une puissance germinative de l'œuvre de Giacometti : « On n'en finira plus commodément avec eux »¹⁹⁹⁵. Son art est porteur d'une semence que le texte se charge de féconder, s'enroulant autour de lui comme autour d'un « thyrses »¹⁹⁹⁶. Précipitant la mort de l'homme, il contient le ferment d'une renaissance. Le texte des « Réflexions » vient alors butiner le pollen de Giacometti pour féconder d'autres fleurs. De ce butin, le texte de 1951 nous propose le miel, alors que *Joca Seria* choisira de revenir à un autre mode de reproduction végétale : la dispersion dans le vent. Ponge se plaît à insister sur le rôle de la fleur dans la reproduction sexuée des végétaux pour en contrebalancer toutes les représentations idéalistes, comme le montre en 1950 « L'Opinion changée quant aux fleurs »¹⁹⁹⁷. Le séduit aussi leur capacité à broyer le minéral pour en extraire les sels minéraux, s'en nourrir. Enfin, il s'émerveille de l'aboutissement de ce processus dans la graine et insiste dans les fleurs sur leur côté « bombe de graines. Le mouvement vers l'avenir que cela comporte »¹⁹⁹⁸. Pourtant la graine, récompense du choix de la vie, a son corollaire, la mort : « Mais en un autre sens la nature est impitoyable : il faut mourir ! »¹⁹⁹⁹. Fécondé par ce texte, ayant libéré sa graine, l'homme de Giacometti doit alors mourir, pour renaître.

L'article de S. A. Jordan met donc en lumière l'infléchissement de l'œuvre de Giacometti dans un sens matérialiste auquel se livre Ponge dans son texte. Elle fait du texte sur Giacometti, contrairement à ceux sur Braque ou Fautrier, le modèle d'une autre utilisation de la critique d'art par le poète : la critique comme résistance. Cette interprétation, très bien argumentée²⁰⁰⁰, si elle est en partie justifiée, nous l'avons vu, se fait malgré tout au prix d'un arraisonnement de l'œuvre de Giacometti, décrite comme « mélancolique, traduisant l'aliénation de l'homme et de la nature ainsi que la fragilité de l'existence »²⁰⁰¹. À partir de cette vision faussée de l'œuvre, qui est un contresens, il lui apparaît clair que Ponge écrit non en dépit mais à cause de l'image essentiellement négative de l'humanité que le sculpteur véhicule, et qu'il faut l'affronter comme un emblème du « malaise contemporain ». Elle en veut pour preuve le fait que Giacometti ait été, comme Ponge lui-même le rapporte, « très fâché », dans un premier temps du texte du poète :

¹⁹⁹⁴ *Ibid.*, p. 580.

¹⁹⁹⁵ *Ibid.*, p. 579.

¹⁹⁹⁶ JS, p. 632.

¹⁹⁹⁷ « L'Opinion changée quant aux fleurs », *Nouveau nouveau recueil*, OC II, p. 1203.

¹⁹⁹⁸ « L'Asparagus », *Nouveau recueil*, OC II, p. 325.

¹⁹⁹⁹ « L'Opinion changée quant aux fleurs », *op. cit.*, p. 1222.

²⁰⁰⁰ Nous ne reprenons ici que certaines analyses de la critique qui se penche en détails sur certaines images et donne une explication linéaire du texte de 1951. On se reportera à ce texte en complément de notre chapitre.

²⁰⁰¹ « Giacometti is the exception amongst all Ponge's chosen sculptors, since his work is melancholic, suggestive of the alienation of man and nature and of the frailty of existence », S. A. Jordan, *ibid.*, p. 74. Une telle lecture est répandue dans la critique de langue anglaise, elle constitue également les limites de la thèse de Richard Stamelman. Voir Alain Mascarou, *ibid.*, p. 230.

Quand on m'a commandé le texte sur Giacometti pour Zervos [...] eh bien ! j'ai fait mon Giacometti avec le pour et le contre, etc., et Giacometti a commencé par être très fâché, très fâché par le fait que je dise qu'il allait au Flore, qu'il était Suisse... il m'a écrit une lettre où il était très fâché. Alors je lui ai dit : écoutez, quand vous faites le portrait de quelqu'un... Alors publions notre correspondance, c'est-à-dire vos reproches et ma réponse. Ensuite Giacometti m'a dit, quelques temps après : c'est vous qui avez raison ; et, pour finir, il voulait illustrer mes Notes sur Giacometti, qui sont les brouillons du texte publié par les Cahiers d'Art, et que j'ai publiées ensuite. Et il voulait l'illustrer. Il m'a dit : « Il faut d'abord que je finisse ce que j'ai promis à Tériade avant de mourir », et il est mort, il avait à peine fini ce travail, il n'a donc pas pu illustrer mon texte sur lui, ce qui aurait été quelque chose d'intéressant. Cela aurait pu être très bien, ça n'a pas pu se faire²⁰⁰².

La version de Ponge est donc légèrement différente, et l'extrait de la correspondance publié par la *Pléiade* nous fournit des précisions²⁰⁰³. Il nous semble à la lecture de cet échange que Giacometti, attentif à ce qui se disait sur son œuvre, ne s'est pas vexé pour un problème d'interprétation, il avait suffisamment de distance pour cela, et le cas ne s'est à notre connaissance jamais produit. En revanche, nous avons vu qu'il pouvait être extrêmement susceptible – souvenons-nous de l'épisode des *Mots* – dès que l'on déformait des éléments de sa vie personnelle comme c'est le cas ici, avant qu'il finisse par intégrer les raisons propres qui pouvaient pousser Ponge à déformer sa biographie, à faire de lui un berger ou faire disparaître sa sœur pour renforcer la cohérence métaphorique du texte. L'échange en question ne concerne d'ailleurs que le paragraphe biographique, que Giacometti désigne comme « à part de l'article ».

Il nous semble surtout que s'il arrive à Ponge d'avoir une interprétation trop restrictive de l'œuvre de Giacometti, la forme ouverte et évolutive de *Joca Seria* en propose une vision beaucoup plus juste et nuancée que celle à laquelle Mrs Jordan la réduit²⁰⁰⁴. Nous lui accordons volontiers l'aspect « résistant » de la critique de l'œuvre de Giacometti par Ponge, mais il nous apparaît que Ponge trouve dans l'œuvre elle-même des éléments de résistance, et c'est dans cette direction que nous aimerions continuer notre analyse.

²⁰⁰² Ponge, *inventeur et classique*, op. cit., p. 422.

²⁰⁰³ « Le dossier *ms.FD 2* établit qu'Alberto Giacometti réagit vivement à l'ouverture de ces « Réflexions ». Il écrit à Ponge, le 17 septembre 1951 : « Il y a dans la fin de ce passage quelque chose qui me heurte, que je sens ne pas correspondre à la réalité et qu'il me serait désagréable, ou intolérable de voir imprimé... Bien que le village soit non pas plutôt mais tout-à-fait tourné vers l'Italie et de ce fait pas très rude, *mais ma mère* [n'est] *pas rocher du tout*, ce mot ne la définit d'aucune manière, cela la fausse (assez vraie et jolie la définition de mon père), elle a eu trois fils et une fille, *je ne comprends pas le parallèle avec la Suisse* qui n'a rien à y voir d'aucune manière [...] et ce « rocher et deux pins » m'est désagréable [...]. Ne pouvez-vous pas modifier ce passage qui est d'ailleurs à part de l'article. [...] Chaque fois que dans l'article vous me désignez comme berger ou rocher, j'aimerais n'y voir que mon nom. » Ponge répondit le 19 septembre : « Diable ! cher Giacometti ! En effet que faire ? Vous pensez bien qu'à mon article, tel qu'il est (très médité, je vous assure), jusqu'à nouvel ordre je tiens un peu. Imaginez que vous ayez fait le portrait de quelqu'un... C'est *d'abord* une œuvre de vous... Bien entendu ni vous ni votre mère (ni vos frères, etc.) – que je respecte infiniment – n'êtes rochers, ni bergers, ni pins (ni d'ailleurs champs de fleurs, Jupiter ou Polyphème). Faut-il vous expliquer qu'un rocher qui épouse un champ de fleurs *n'est pas* un rocher ? » Il proposa deux solutions : publier le texte tel quel avec l'échange épistolaire en annexe, ou le retirer. Le 20, il fit néanmoins tenir à Giacometti une « nouvelle version du paragraphe concernant votre origine » [...]. Le 23 septembre, Giacometti retira ses objections. Voir OC II, pp. 1551-1552.

²⁰⁰⁴ Sur les limites de l'interprétation pongienne, voir la fin de cette partie.

5) L'utilisation polémique de l'œuvre de Giacometti et le problème de son interprétation

Il est faux de croire que Giacometti cherche à exprimer l'absurdité de la condition humaine, il ne fait qu'exprimer en sculpteur et en peintre des problèmes de sculpteur et de peintre : son désir de saisir la réalité et son impossibilité de le faire. En ce sens Giacometti n'est pas reconnu pour ce qu'il cherche réellement à faire, son succès d'après-guerre est dû en grande partie à la projection sur lui des angoisses d'une époque, mais lui n'a jamais cherché à exprimer la solitude métaphysique : « La sculpture n'est pas, pour moi, un bel objet mais un moyen pour tâcher de comprendre un peu mieux ce que je vois, pour tâcher de comprendre un peu mieux ce qui m'attire et m'émerveille dans n'importe quelle tête [...] »²⁰⁰⁵.

On le voit, sa vision de la réalité, loin d'être exclusivement vouée à la dépression et à la négativité comme le laisse entendre Mrs Jordan, se fait volontiers enthousiaste et passionnée. L'homme lui-même était le contraire d'un ermite, et selon de multiples témoignages, un causeur insatiable²⁰⁰⁶ qui aurait donné son œuvre pour une conversation. À la lecture de *Joca Seria*, on s'aperçoit que c'est le 31 juillet que Ponge à partir de certaines impressions projette sur ces figures ses préoccupations du moment au sujet de l'homme, et en fait le relai d'une philosophie qu'il entend combattre. Lorsqu'il écrit que Giacometti « cherche une conception de l'homme »²⁰⁰⁷, Ponge déplace insensiblement vers le concept ce qui n'est que l'expression de problèmes de vision, nous avons vu que Giacometti cherchait alors davantage une « perception » qu'une « conception » de l'homme. L'article de Sartre, que Mrs Jordan désigne avec raison comme l'une des cibles de Ponge dans cet article, se montre d'ailleurs infiniment plus à l'écoute du projet global de l'œuvre que cette simple réduction à l'expression de l'absurdité de la condition humaine et de la solitude métaphysique qu'elle en retient.

Le 3 août, Giacometti est implicitement rangé dans la catégorie des « peintres et poètes métaphysiciens ». De plus, Ponge qui dans *L'Atelier contemporain* se propose de nous introduire dans l'atelier des peintres décrit très peu Giacometti au travail (seules quelques allusions à son « canif »), contrairement à la plupart des autres textes. Et si l'on peut, avec Robert Mélançon, rapprocher les textes de Ponge sur l'art de la *Vie des hommes illustres* de Plutarque, Ponge y étant plus intéressé par les hommes que par les œuvres²⁰⁰⁸, il faut bien reconnaître que le texte sur Giacometti fait dans un premier temps exception à la règle. En effet ce sont vraiment les sculptures qui sont au centre de sa réflexion, même si les sculptures auxquelles il s'intéresse ne représentent qu'une petite partie de l'œuvre pourtant diverse de Giacometti : les figurines et les longues sculptures effilées. Non seulement l'œuvre surréaliste est, on l'a vu, passée sous silence, mais le dessin et la peinture, qui constituent pourtant une part non négligeable de l'exposition à la galerie Maeght en 1951 sont également négligés. Les reproductions accompagnant la parution de l'article dans *Cahiers d'art* sont à cet égard en décalage avec lui. Quelques rares allusions

²⁰⁰⁵ Alberto Giacometti, « Diderot et Falconet étaient d'accord », *Écrits, op. cit.*, p. 83.

²⁰⁰⁶ Voir Jacques Dupin, « Une écriture sans fin », TPA.

²⁰⁰⁷ Francis Ponge, JS, p. 615.

²⁰⁰⁸ « Lorsque Ponge entre dans un atelier, il est sollicité par un type d'homme plus que par les tableaux, sculptures ou estampes que cet homme fait : 'Aussi bien, les chocs émotifs ressentis au contact de cette espèce d'hommes, observés 'à l'œuvre' et dans leurs comportements quotidiens, tant éthiques qu'esthétiques, m'obligeaient-ils, de toute nécessité et urgence à en obtenir, si je puis dire, raison.' », notice du *Peintre à l'étude*, OC I, p. 928.

sont faites aux « animaux domestiques », aux « paysages »²⁰⁰⁹, à « sa pomme : celle de G. Tell ». Ponge se focalise sur la partie de l'œuvre du sculpteur qui sert son propos, alors que le titre de 1951 – « Réflexions sur les statuettes, figures et peintures d'Alberto Giacometti » – annonce qu'il va s'intéresser aussi aux « peintures » (elles disparaissent dans le sous-titre de *Joca Seria, notes sur les sculptures d'Alberto Giacometti*).

Pourtant l'intérêt pour l'homme n'est pas absent des réflexions de Ponge, et l'incite à réorienter le mouvement de ses *Réflexions*. Par exemple, Ponge tend parfois à interpréter la maigreur des sculptures selon des principes de figuration périmés. En manière de boutade, il songe ainsi à demander à Giacometti de « sculpter une femme obèse ». Cette remarque vaut comme trait d'humour, mais ne doit pas faire oublier que la maigreur des sculptures de Giacometti est sans rapport avec celle de ses modèles et que s'il sculptait une femme obèse vue d'assez loin, elle aurait à peu près l'apparence de ses sœurs squelettiques vues à la même distance. Cette remarque vaut également comme réponses aux nombreux passages de l'article de Mrs Jordan qui classent trop vite Giacometti parmi les contempteurs du corps. Les notes de Ponge sont plus mesurées, puisque certains passages de courte vue, où l'humour ou la volonté polémique autorisent quelques entorses à la pertinence critique, sont contrebalancés par des moments d'écoute véritable de l'œuvre et de son créateur :

Ne pas oublier ce qu'il m'a dit, sans doute la première fois que nous avons eu une conversation, au sujet de la maigreur de ses figures. Qu'il tendait à leur enlever le poids que les hommes cessent d'avoir quand ils bougent, quand ils vivent. Qu'en tout cas, il ne faudrait pas qu'une statue « grandeur nature », en bronze ou en marbre, pèse plus que le modèle (chair et os)²⁰¹⁰.

Ce passage montre bien que Ponge corrige et réoriente son texte à la lumière des propos de Giacometti. Loin du métaphysicien absurdolâtre tombé « sur sa grosse tête » auquel le vulgaire le réduit, il sait dans certains plis de son texte découvrir un observateur scrupuleux des « corps vivants », attentif à leur fonctionnement biologique :

Ce que nous avons dit un autre jour, quant à la quantité d'eau (et d'air et de vide) entre les molécules dans un corps vivant. Cela, le bronze ni le marbre ne peuvent en rendre compte sinon par des artifices particuliers. Mais lui y pense toujours²⁰¹¹.

L'image de l'œuvre du sculpteur dans les textes de Ponge est donc plus complexe que ne le laisse percevoir l'article de Mrs Jordan. S'il peut être tenté dans un premier temps de l'assujettir à ses intentions polémiques, Ponge sait le désagrément qu'il y a pour un artiste à voir son œuvre servir de prétexte ou d'argument pour un débat d'idées.

Il était paradoxal de projeter des conceptions sur une œuvre qui précisément s'est efforcée d'arracher la figure humaine à tout concept. Il ne faut pas chercher l'expression d'une idée là où se posent des problèmes de peinture et de sculpture, et cette intuition peu à peu se fait jour dans les méandres du texte touffu de 1964. Désireux dans un premier temps de réduire le plus possible sa matière pour coller à son sujet, Ponge peut rendre plus pleinement justice à des dimensions éludées de la recherche de l'artiste en publiant des notes de travail où selon un processus finalement très proche de Giacometti se corrige graduellement sa vision. Ponge délaisse alors toute prétention objectivante pour le déploiement de ses tâtonnements dans une matière profuse et volontiers contradictoire. Il

²⁰⁰⁹ JS, p. 615, mais « clairières » et « forêts » citées en exemples sont des titres de sculptures.

²⁰¹⁰ *Ibid.*, p. 620.

²⁰¹¹ *Ibid.*, p. 620-621.

ne cherche pas à gommer ces contradictions mais les brandit finalement comme des gages de l'authenticité de son approche. C'est que la question de l'homme n'est pas seule en jeu, comme le laisse trop peu voir Mrs Jordan, et que *Joca Seria* déporte cette question qui était centrale dans le texte de 1951 vers celle de l'artiste qu'enrage l'expression. Ponge a en effet reconnu en Giacometti, et c'est l'une des clefs de leurs rapports, un *artiste véritable*.

6) La nécessité de Giacometti et le compte tenu de la vision

Joca Seria recèle en effet de nombreuses réflexions sur un problème essentiel pour Ponge : l'éthique de l'artiste. Cette préoccupation se traduit dans le « compte tenu des mots » par un jeu sur la contiguïté entre « étique » et « éthique ». L'homonymie semble en effet matérialiser la reconnaissance dans la maigreur des statues de Giacometti non pas d'un caprice, mais de scrupules d'artiste. Dans *GiaCOMETTI* Ponge entend « homme » et « éthique » et la longue chaîne des associations sonores où le poète travaille la matière du nom de l'artiste semble trouver son sens dans le trajet qui mène du sujet (l'homme) à la manière de le traiter (éthique). La masse de ces essais vocaux où résonne le double « i » du patronyme de l'artiste semble trouver sa résolution dans la formulation d'un art du « squelettique », c'est-à-dire de la sobriété. Ponge avait rêvé de cette sobriété pour son « Homme » dans *Proèmes* où le « jeu » consistait non pas à « découvrir à propos de lui des vérités nouvelles ou inédites », mais à « le prendre de haut et sous plusieurs éclairages, de tous les points de vue concevables » pour en « dresser enfin une statue solide : sobre et simple »²⁰¹². Cette sobriété est atteinte par Giacometti dans les « apparitions » qu'il nous propose, imprimant à sa matière une telle tension qu'elle interdit de confondre leur apparence « étique » avec un art sans consistance, un art du « fluet » :

Caractère de ces apparitions : comme apparitions, sobres autant que possible, pas trop théâtrales. Étiques, mais non fluettes. Moment où les apparences prennent le caractère à la fois d'apparitions et d'appareils. Spectres. - la porte étroite - Squelettiques. Stricts. Structurés. Grées. Dans le juste appareil²⁰¹³.

Giacometti fait donc passer l'art par la porte étroite de l'éthique, et cela tient à l'artiste qu'il est. Le passé surréaliste qu'il partage avec Giacometti rappelle à Ponge leur haine pour le statut d'artiste, et la tartufferie qu'il y a à se laisser cataloguer comme tel. La réflexion sur Giacometti est donc l'occasion de reposer le problème de « l'existence authentique d'un artiste comme artiste » qui intéresse Ponge parce que :

1) On nous dénie le droit de vivre ainsi. Idée du devoir social. 2) Critique surréaliste de l'activité artistique ou littéraire. 3) Impossibilité d'admettre le monde, l'ordre social. Nécessité de nous justifier devant le monde, d'avoir une vie qui nous plaise. Nous avons beau être d'une génération pour laquelle le mot artiste est interdit, néanmoins ça existe²⁰¹⁴.

Pourquoi Giacometti se prête-t-il particulièrement à de telles interrogations ? C'est qu'il était déterminé à devenir artiste du fait même de son origine sociale, se pose donc le problème de son authenticité, qui ne peut être garantie que par une éthique²⁰¹⁵.

²⁰¹² « Notes premières de 'L'Homme' », *op. cit.*, p. 226.

²⁰¹³ *JS*, p. 631-632.

²⁰¹⁴ *Ibid.*, p. 625.

²⁰¹⁵ C'est le problème que posent les lignes suivantes du même passage, visiblement très inspirées par la « Lettre à Pierre Matisse » : Il a vécu dans une famille d'artistes, a commencé à peindre, dessiner, illustrer de très bonne heure, a été poussé dans cette direction

Or, tout s'infléchit pour Ponge dans la réflexion sur Giacometti à partir de la reconnaissance de cette nécessité. C'est le 23 août qu'on en trouve les premières traces : « L'œuvre de Giacometti (je parle de l'homme, de son comportement, de sa vie et des productions qui en résultent) présente tous les caractères de l'authenticité, d'une puissante nécessité intrinsèque »²⁰¹⁶. Cette entrée de « Joca Seria » est un tournant. Ponge a manifestement commencé son travail de documentation sur la biographie de Giacometti et lu la « Lettre à Pierre Matisse » qu'il utilise plus loin²⁰¹⁷. La figure de Diogène qui « cherche un homme » dans le délabrement ambiant cède le pas devant une écoute plus attentive des *motifs* de Giacometti. Les généralités métaphysiques s'effacent devant les particularités artistiques, il suffit pour s'en rendre compte de considérer le premier mot des différentes entrées de « Joca Seria ». Nous trouvons au début : « L'homme [...] » (31 juillet) ; « Dans ce monde de l'absurde [...] » (2 août) ; « La Société, l'Individu, la Nature [...] » (2 août) ; « L'Homme [...] » (3 août). Rien de semblable à partir du 23 août : « L'œuvre de Giacometti [...] » (23 août) ; « Jamais encore, plus que dans l'œuvre de Giacometti [...] » (25 août) ; « Alberto » (28 août)²⁰¹⁸. L'hostilité – « Ce n'est pas l'ironie qui convient *envers* »²⁰¹⁹ de tels artistes »²⁰²⁰ et la méfiance initiales – « J'espère qu'il ne s'agit pas seulement d'une impression de ce genre »²⁰²¹ – se dissipent peu à peu dès lors que Giacometti est reconnu comme artiste par Ponge, c'est-à-dire comme un homme qui transcende tout déterminisme social par une nécessité vitale : « Il ne veut faire que ce qui l'affecte réellement »²⁰²². Seule une œuvre douée d'une telle nécessité peut « trouver la papier » pour « plonger vraiment » dans les choses, c'est autour d'une telle conviction que Ponge et Giacometti se rejoignent dans l'admiration des dessins rageurs d'Artaud²⁰²³. La distance exprimée par Ponge à l'égard d'une première lecture métaphysique de l'œuvre se voit donc peu à peu contrebalancée par une proximité d'artiste, et même, le mot apparaît le 30 août sous la plume de Ponge lorsqu'il prend conscience de la similitude de leur parcours, une « fraternité »²⁰²⁴.

par son père (peintre connu lui-même), envoyé à l'académie, a fait des études, etc., a eu un atelier, etc. Donc déterminé (à sculpter, dessiner et peindre) de la façon la plus courante, la plus commune. En même temps, il le déclare lui-même : Il était *sensible* (au lieu d'aller à l'École des beaux-arts à Genève, il allait peindre le lac, ou d'autres paysages). Dès qu'il chercha à sculpter d'après nature, il n'en sortait plus (ce qui lui arriva chez Bourdelle, à la Grande Chaumière). Il ne veut faire que ce qui l'affecte réellement. Il est saisi par le côté bête de l'activité artistique.

²⁰¹⁶ JS, p. 620.

²⁰¹⁷ *Ibid.*, p. 625 (cf. note précédente).

²⁰¹⁸ *Ibid.*, p. 614, p. 616, p. 617, p. 620, p. 626 et p. 628.

²⁰¹⁹ Nous soulignons.

²⁰²⁰ *Ibid.*, p. 618.

²⁰²¹ *Ibid.*, p. 622.

²⁰²² *Ibid.*, p. 625.

²⁰²³ « Ce que nous avons dit, Giacometti et moi, au sujet d'Artaud. Je disais (après P. Charbonnier) que les deux surréalistes les plus importants, ceux qui sont allés aux extrêmes, sont Marcel Duchamp (éléatisme) et Artaud (expressionnisme). Giacometti a approuvé, disant que les dessins d'Artaud sont parmi les plus beaux qu'il connaisse (les opposant aux exercices virtuoses de Matisse ou de Picasso). Beaucoup plus nécessaires, en effet. Il voulait parler des dessins proprement dits (portraits, ceux qu'on voit par exemple chez Pierre Loeb). Moi, je pensais surtout aux dessins en marge des manuscrits (sortes d'accès de rage), trouant parfois le papier », *ibid.*, p. 621.

²⁰²⁴ *Ibid.*, p. 631.

Giacometti est en effet reconnu par Ponge comme un artiste capable de produire une œuvre qui résiste véritablement lorsqu'il s'aperçoit que comme lui il a vécu intimement, c'est-à-dire comme une intimation, l'oxymore de la condition artistique, c'est-à-dire la nécessité de l'expression que double l'impossibilité de l'expression :

Giacometti est doué de la seule (des qualités) qualité qui permette(nt) de faire quelque(s) chef(s)-d'œuvre du meilleur genre (je veux dire qui résiste(nt) de toutes parts au plus grand nombre de points de vue critiques) : il est à la fois extrêmement sensible au monde (ou du moins à certaines choses du monde, ou du moins à une certaine chose du monde) et respectueux, scrupuleux envers lui (envers elles, envers elle) jusqu'à connaître (éprouver) l'absurde de l'expression. Il est doué d'une ténacité extrême, et de scrupules équivalents. Il ne s'en faut dès lors que d'un moment de bonheur – et peut-être d'un lecteur (qui en engendre d'autres) pour que naisse un chef-d'œuvre, celui dont nous avons tous besoin²⁰²⁵

Ponge envisage-t-il d'être ce lecteur qu'il appelle de ses vœux, lui qui a connu la « rage de l'expression », cette « rage » évoquée plus haut à propos d'Artaud ? La nécessité de Giacometti est donc salutairement tempérée de scrupules équivalents, d'une tendance à l'« autocritique »²⁰²⁶ qui lui épargne d'être dupe de ses moyens d'expression.

Il y a donc chez les deux artistes une parenté biographique plus déterminante que leur bref passage au sein du groupe surréaliste : celle d'un succès précoce doublé d'une crise concernant les moyens d'expression. Si les « succès précoces » de l'un et de l'autre et leur expérience surréaliste diffèrent largement – Giacometti a été, nous l'avons vu, un artiste surréaliste majeur, ce qui n'est pas le cas de Ponge – la traversée douloureuse d'une – ou plusieurs – phase critique les relie.

La première crise de Ponge le conduit au bord de l'aphasie, d'un mur de silence à traverser pour refonder la parole :

Après une certaine crise que j'ai traversée, il me fallait (parce que je ne suis pas homme à me laisser abattre) retrouver la parole, fonder mon dictionnaire. J'ai alors choisi le parti-pris des choses. Mais je ne vais pas en rester là. [...] J'ai commencé déjà, à travers le Parti pris lui-même, puis par la Lessiveuse, le Savon, enfin l'Homme. [...] c'est l'Homme qui est le but (Homme enfin devenu centaure, à force de se chevaucher lui-même...). 1° Il faut parler ; 2° il faut inciter les meilleurs à parler ; 3° il faut susciter l'homme, l'inciter à être ; 4° il faut inciter la société humaine à être de telle sorte que chaque homme soit²⁰²⁷.

On trouve une description plus précise de cette crise dans la « Seconde méditation nocturne » : « Le compte tenu des mots battait alors son plein. Je ne considérais que les mots et n'écrivais à la suite de l'un que ce qui pouvait se composer avec sa racine, etc. D'où une inhibition presque totale à parler »²⁰²⁸.

Giacometti a traversé une crise équivalente à la fin des années 20, surmontée une première fois par un retour sur soi au sein du surréalisme et diverses expériences touchant

²⁰²⁵ *Ibid.*, p. 635.

²⁰²⁶ *Ibid.*, p. 625.

²⁰²⁷ « Pages bis », *op. cit.*, p. 211.

²⁰²⁸ « Seconde méditation nocturne », *Nouveau nouveau recueil*, OC II, p. 30.

à l'abstraction, puis affrontée de nouveau à partir de 1933-34. De cette seconde crise, celle qui le conduit à quitter le mouvement surréaliste il vient à peine d'émerger, lorsqu'en 1951 a lieu à Paris sa première exposition personnelle depuis 19 ans, celle dont il est question dans *Joca Seria*. L'impossibilité pour Giacometti de saisir l'ensemble d'une figure l'avait conduit à travailler de mémoire pour tâcher de faire le peu qu'il pouvait « sauver de cette catastrophe »²⁰²⁹

Tout vient pour lui, nous l'avons vu, de la correction opérée habituellement de la vision par le concept et à laquelle ses scrupules d'artiste le contraignent de renoncer²⁰³⁰. Giacometti instaure donc, à la fois en peinture et en sculpture, quelque chose comme un « compte tenu de la vision » auquel Ponge ne peut qu'être sensible, et qui témoigne d'une conscience identique à celle du poète de ses moyens d'expression autant que d'un respect égal de la chose dont on aura pris le parti, cette chose fût-elle un être. Si la figure humaine constitue en effet son sujet d'élection, il faut pourtant rappeler que Giacometti ne considère pas la pomme ou la chaise comme des gouffres moins médusants, et le poète qui a (dé)mesuré son art au *verre d'eau* doit éprouver une certaine sympathie pour des déclarations telles que :

Si le verre qui est là devant moi m'étonne plus que tous les autres verres que j'ai vus en peinture, et si je pense que la plus grande merveille des merveilles en architecture ne pourrait pas m'impressionner plus que ce verre, ce n'est vraiment pas la peine que j'aie jusqu'aux Indes pour voir tel ou tel temple, quand j'en ai tant et plus devant moi. Mais alors, si ce verre devient la merveille des merveilles, tous les verres de la terre deviennent aussi les merveilles des merveilles. Mais tous les autres objets aussi. Donc, en se limitant à un seul verre, vous avez beaucoup plus la notion de tous les autres objets que si vous voulez faire le tout. En ayant un demi-centimètre de quelque chose, vous avez plus de chance de tenir un certain sentiment de l'univers que si vous voulez faire le ciel entier²⁰³¹.

Reste pourtant l'épineuse question du *point de vue*. Toute la démarche de Giacometti tend en effet à se réduire à un point de vue unique : l'affrontement face-à-face, avec une obstination toujours plus grande, qui le portera dans les dernières années à concentrer tous ses efforts sur le regard, la courbure du nez, la racine de l'œil, avec pour souci non de changer de modèle, mais de changer le moins possible, regrettant de ne pouvoir conserver toujours le même. Ce problème du point de vue, soulevé par Jacques Dupin dès l'orée de sa monographie où il oppose « l'accès abrupt » choisi par Giacometti à la condamnation de la parole « aux détours »²⁰³², nous reporte vers un autre texte de Ponge : « Le Soleil »²⁰³³.

Le poète choisit cet objet impossible à regarder de face comme un défi lancé au verbe :

[Le soleil] nous requiert et sa fascination attirante et repoussante opère de face comme celle des figures apotropaiques, protectrices et dangereuses. En nous envisageant à lui, comme à elles, nous risquons d'y perdre la parole²⁰³⁴.

²⁰²⁹ Alberto Giacometti, *Écrits*, op. cit., p. 39.

²⁰³⁰ Voir chapitre X.

²⁰³¹ Alberto Giacometti, *Écrits*, op. cit., p. 291.

²⁰³² Jacques Dupin, TPA, p. 12.

²⁰³³ Francis Ponge, « La Soleil placé en abîme », *Pièces*, OC I, p. 776.

²⁰³⁴ Henri Maldiney, *Le Vouloir dire de Francis Ponge, Fougères, Encre marine, 1993, p. 66.*

Or, cet homme que Ponge se proposait de « prendre de haut et sous plusieurs éclairages, de tous les points de vue concevables »²⁰³⁵, le voici placé par Giacometti « en abîme » comme un soleil, qui se refuse comme objet et dont le changement « est une transformation de soi à soi »²⁰³⁶.

Il y a donc une connivence profonde entre les deux hommes derrière les dissensions apparente, et si l'exhortation de Giacometti à faire « des *bustes*, des *portraits*, [...] des *natures mortes* »²⁰³⁷ peut apparaître dans un premier temps comme la marque d'un écart où Giacometti se verrait reprocher de ne pas opérer la plongée véritable dans le monde que Ponge assigne à l'art, pour le lecteur de 1964 qui les découvre après-coup, la course de ces notes s'est déplacée dans le ciel d'une œuvre elle-même en orbite, si bien que cette injonction change de sens. Elle devient l'anticipation du mouvement propre d'une œuvre qui au moment de la publication de *Joca Seria* voit s'abîmer l'énergie crépusculaire de l'artiste dans précisément la réalisation de bustes et de portraits (Annette, Lotar, Diego, Caroline). Les grandes figures et les figurines de l'après-guerre n'étaient qu'une étape. Ponge qui ne cherche pas une vision diachronique de l'œuvre semble l'ignorer, mais il n'est pas interdit de penser qu'il ait pris la mesure au moment de sa publication différée d'une intuition particulière de son texte.

Ponge n'est donc dans le dispositif à double détente *Réflexions – Joca Seria* ni en panne d'inspiration²⁰³⁸, ni en opposition univoque. Ce qu'il s'est découvert en partage avec Giacometti, c'est une esthétique inséparable d'une éthique, et cette éthique commune prescrit que « rien ne peut être fait si la sensibilité au mode d'expression choisi n'est pas au moins égale à la sensibilité au monde extérieur »²⁰³⁹. L'œuvre d'art ne peut naître véritablement pour Ponge que de la conjonction de ces deux préoccupations :

C'est donc de la façon la plus commune qu'Alberto, né dans l'ère des objets d'art, fut déterminé à devenir artiste ; il fut envoyé à l'Académie. Mais il était doué de la seule qualité qui permette de produire quelques chefs d'œuvre : passionnément sensible au monde, ou peut-être à certaines choses du monde, ou peut-être à une certaine chose du monde – il la désirait avec une telle ardeur, un tel respect, de tels scrupules, qu'il devait connaître à son propos le tourment le plus général, - et l'absurde de l'expression. C'est ici que les questions les plus profondes se posent. Pourquoi devenir sculpteur ? Il décida alors de devenir lui-même²⁰⁴⁰.

Ponge se laisse donc guider par le jeu des sonorités des « sculptures » de Giacometti à ses « scrupules » d'artiste. Et c'est à ce moment où « étique » rejoint « éthique » qu'il retrouve Malherbe dont il a pu dire : « Il représentait pour moi bien plus qu'un poète que j'admire, toute une partie de ma formation et de mon éthique ».

²⁰³⁵ Francis Ponge, « Notes premières de 'L'Homme' », *op. cit.*, p. 226.

²⁰³⁶ Henri Maldiney, *ibid.*, p. 65.

²⁰³⁷ Francis Ponge, JS, p. 618.

²⁰³⁸ Comme tente de le prouver l'article de Mathilde Brodu [« Arrière-pensées d'une inspiration », *Pleine marge*, n°22, décembre 1995, pp. 141-155] qui, à partir d'une série de rapprochements superficiels, prétend établir que Ponge aurait copié tout son article sur Leiris et Sartre, mais n'est-il pas légèrement injurieux pour le poète de penser qu'il a eu besoin de Sartre pour remarquer l'élongation des statues de Giacometti ? L'intérêt du texte ne se limite pas à cette circulation d'images d'un auteur à l'autre.

²⁰³⁹ *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, *op. cit.*, p. 40.

²⁰⁴⁰ **Francis Ponge, RSAG, pp. 578-579.**

Les scrupules imposent donc d'élaborer ces censures visées par Braque dans la citation qui figure dans *Pour un Malherbe* : « J'aime la règle qui corrige l'émotion »²⁰⁴¹. Les parallèles sont nombreux, nous l'avons vu, entre « Joca Seria » et *Pour un Malherbe* dont les textes s'interpénètrent, puisqu'un poème de Malherbe vient envahir les réflexions sur Giacometti. Le sculpteur a lui-même sans cesse interrogé les œuvres du passé jusqu'au bout dans ses innombrables « copies »²⁰⁴². Ponge peut donc satisfaire avec lui le besoin de « rapport aux formes anciennes de pensée »²⁰⁴³ qui lui fait rechercher la fréquentation des peintres. Remarquons de plus que Cézanne, référence constante de Ponge, est un peintre qui va de plus en plus compter pour Giacometti dans les dernières années de sa vie.

La solidité que Ponge reconnaît à l'œuvre de Giacometti apparaît comme une qualité si on la rapporte à celle de Malherbe, tous les deux étant qualifiés de « rocher[s] »²⁰⁴⁴ et leur œuvre possédant la qualité suprême : l'indestructibilité²⁰⁴⁵. L'une des images suscitées par la forme des sculptures de Giacometti arrime de manière particulièrement solide les deux textes. Les « pantagnières » – « cordes pour assurer les mâts dans la tempête, et pour tenir les haubans plus roides et fermes », indique Littré – surgies dans « Joca Seria » au détour d'une salve de métaphores font signe vers *Pour un Malherbe*²⁰⁴⁶.

La rigidité de ces œuvres est une qualité artistique que Ponge révère, en témoigne également l'image du thyrses²⁰⁴⁷ qui renvoie directement à Baudelaire. L'œuvre de Giacometti, « grée[e] »²⁰⁴⁸, possède la solidité nécessaire aux périodes houleuses : « Plus tard, [ceux de notre génération qui différèrent de se produire] feront des mâts de navire, - et longtemps, dans les nuits de l'avenir, c'est d'eux que dépendra le balancement des étoiles »²⁰⁴⁹. L'œuvre suscite même un rapprochement louangeur avec la « lyre », de laquelle il est dit dans *Pour un Malherbe* : « Pour que la lyre sonne, il faut qu'elle soit tendue »²⁰⁵⁰. Giacometti le cyclope s'est forgé un instrument de saisie du réel qui égale en tension la corde de la lyre, et qu'anime une capacité égale de vibration :

Corde tendue de la lyre. Cordes tendues [...]. Serrées, tendues (vibrent, rendent un son)²⁰⁵¹.

²⁰⁴¹ *Pour un Malherbe*, op. cit., p. 268.

²⁰⁴² Comme il en témoigne lui-même dans *Notes sur les copies*, texte rédigé pour une édition de ses dessins à partir d'œuvres du passé. Voir Alberto Giacometti, *Écrits*, op. cit., pp. 95-98.

²⁰⁴³ *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, op. cit., p. 92.

²⁰⁴⁴ « [...] le caractère rocher [...] », Francis Ponge, *Pour un Malherbe*, op. cit., p. 166.

²⁰⁴⁵ « Son oeuvre est grêle et indestructible », JS, p. 635. « J'ai toujours pensé que ces textes contenaient *au moins autant* de passion et de sensibilité et de nuances que les textes romantiques ou impressionnistes, mais possédant *en plus*, grâce à une domination [...] de ces éléments, à leur mixage, à leur dosage ou peut-être au fait de leur tension à l'extrême (c'est possible), la qualité suprême d'indestructibilité [...] », *Pour un Malherbe*, op. cit., p. 161.

²⁰⁴⁶ « Mais le moment est dangereux. Nous avons besoin de pantagnières. Il serait absurde que nous ayons à les tresser de nouveau. Nous pouvons demander leurs secrets à des gens comme Malherbe ou Cézanne », *ibid.*, p. 264.

²⁰⁴⁷ JS, p. 632.

²⁰⁴⁸ Voir Francis Ponge, JS, p.632.

²⁰⁴⁹ RSAG, p. 579.

²⁰⁵⁰ *Pour un Malherbe*, op. cit., p. 34 (fragment daté de juillet-octobre 1951, et donc contemporain de la rédaction de « Joca Seria »).

²⁰⁵¹ **JS, p. 628.**

7) De l'absurde de l'expression à l'inachèvement perpétuel

Or, voici un bien étrange tour de passe-passe, puisque la corde à l'envi tendue de la lyre pongienne rend elle-même un son mûrement réfléchi avant d'en contrarier la note par un bouquet de dissonances : tout le temps passé à accorder son instrument est donné à entendre au lecteur. On a pu même remarquer que la disposition de ces textes dans *L'Atelier contemporain* au mépris de l'ordre chronologique pouvait donner l'impression que le second remplaçait le premier, le texte sur Giacometti étant le seul à apparaître sous deux formes. La première forme s'impose à Ponge en 1951 par un souci d'adéquation à son sujet et témoigne d'une forme d'estime il est vrai à double tranchant puisqu'elle le conduit à revenir vers l'illusoire perfection du texte abandonnée depuis le *Parti Pris des choses* : « Giacometti mérite un texte bref. Tels ceux que j'écrivais jadis (et que je suis encore capable d'écrire, personne qui n'en doute). Mais cette comédie a assez duré (je l'ai remplacée par une autre) »²⁰⁵². Il y a une émulation ressentie par Ponge devant le « resserrement » de l'œuvre de Giacometti : « Son œuvre mérite qu'à son propos l'on soit bref (qu'on abrège) »²⁰⁵³. Savoir « réduire » sans pour autant « rapetisser » est en effet considéré par Ponge comme « difficile » et « méritoire »²⁰⁵⁴, d'où son effort imitatif pour obtenir la qualité de *saisissement* des sculptures de Giacometti : « Il faudrait n'avoir qu'une chose à dire et la serrer de près (à la fois la tenir à distance et la serrer de près) »²⁰⁵⁵.

Ce texte « grêle et menaçant » à l'image des sculptures de Giacometti que finalement il donne à lire dans *Cahiers d'art* est donc à la fois une forme d'hommage rendu à son modèle et, comme *L'Abricot* un peu plus tard²⁰⁵⁶, l'avatar attardé d'une comédie hors de saison, d'une esthétique périmée par dégoût de jouer toujours le même rôle. Mrs Jordan pose ces problèmes avec acuité²⁰⁵⁷, mais sa vision tronquée de l'œuvre de Giacometti les lui fait interpréter, pensons-nous, à contresens. Elle considère en effet la pulsion destructrice de Giacometti comme le revers de sa « nostalgie de l'œuvre parfaite »²⁰⁵⁸, de l'absolu, et de son « incapacité à exister dans le relatif »²⁰⁵⁹, qui seraient opposées à l'acceptation pongienne de la finitude manifestée dans le passage des textes ouverts aux textes fermés :

Plus profondément, alors, il est clair que pour Ponge la différence entre les textes ouverts et fermés est équivalente à la différence entre le rejet et l'acceptation de la contingence humaine et de la finitude. Ce qui caractérise les textes clos, c'est qu'ils affrontent l'expérience chaotique, non synthétisée, de la vie, en cherchant à lui imposer un ordre temporaire. Ils manifestent une volonté certaine d'éternité et un déni de la contingence. Les textes ouverts, à l'opposé, embrassent et

²⁰⁵² *Ibid.*, p. 635.

²⁰⁵³ *Idem.*

²⁰⁵⁴ *Ibid.*, p. 622.

²⁰⁵⁵ *Ibid.*, p. 632.

²⁰⁵⁶ Voir *Pratiques d'écriture ou l'inachèvement perpétuel*, OC II, p. 1031 et G. Farasse, « La portée de 'L'Abricot' »,

Communications, n°19, 1972, pp. 186-194.

²⁰⁵⁷ S. A. Jordan, « Ponge and Giacometti : corrective criticism », *op. cit.*, pp. 105-107

²⁰⁵⁸ « Giacometti's nostalgia for the perfect work », *ibid.*, p. 106.

²⁰⁵⁹ « inability to exist in the relative », *ibid.*, p. 107.

perpétuent le relatif. Ponge plonge et retourne dans le chaos de l'univers dont il imite le style et la forme²⁰⁶⁰.

La publication de « Joca Seria » est donc interprétée, dans son souci de corriger le texte précédent de sa perfection, comme une forme de leçon infligée à la « mauvaise foi »²⁰⁶¹ du sculpteur qui nie le relatif et n'est pas capable d'estimer la valeur de l'échec au regard de l'absolu.

C'est prendre trop au pied de la lettre le titre de Sartre qui conclut au contraire sur l'insatisfaction de Giacometti, sans la prendre malgré tout au sérieux. Pourtant cette position ne se démentira pas et à mesure que Giacometti délaisse les longues figures étirées pour concentrer ses forces sur la réalisation de « bustes » et de « portraits », la notion d'œuvre achevée perd toute signification pour lui. Il ne s'agit plus de « finir » un tableau mais de savoir jusqu'où il est possible de porter son inachèvement, d'où les grands morceaux de toile négligés dans par exemple les derniers portraits de Caroline²⁰⁶². Giacometti livre en 1963 – c'est-à-dire à peu près au moment où Ponge décide de publier les brouillons de son texte sur Giacometti – à Pierre Dumayet la maxime de son action. L'idée même d'un terme est abandonnée, il ne s'agit plus que de « rater mieux » dans une perspective dénuée de cette valeur négative dans laquelle Mrs Jordan enferme l'œuvre de Giacometti. Chaque pas échoué est porté plus loin par la marée montante de l'œuvre à l'orée de laquelle le collectionneur sauve à l'occasion quelques toiles flottées. L'échec en vient alors à perdre dans la bouche de Giacometti son caractère personnel. Sur le lit de l'impossibilité consubstantielle à tout projet d'expression prenant le parti du réel, il ne s'agit plus de comprendre « pourquoi je rate », mais « pourquoi ça rate ».

L'échec est accepté comme inéluctable, il ne s'agit pas de le combattre mais de le comprendre, c'est-à-dire de progresser dans la connaissance qu'il promet, qui est « connaissance au monde et de soi-même »²⁰⁶³ :

[Je ne travaille plus] pour réaliser la vision que j'ai des choses, mais pour comprendre pourquoi ça rate. L'idée de faire une peinture ou une sculpture de la chose telle que je la vois ne m'effleure plus. C'est comprendre pourquoi ça rate, que je veux. (Presque désespéré.) Je vous vois pourtant bel et bien, non ? Pourquoi est-ce impossible de donner cette apparence ? Ça, je veux le savoir. Et le ratage devient le positif en même temps²⁰⁶⁴.

Il y a donc, comme le notait Ponge dans *Pages bis* en réponse à Camus, des « succès relatifs d'expression », et les pratiques de sculpture, de peinture et de dessin de Giacometti rejoignent les pratiques d'écriture de Ponge dans « l'inachèvement perpétuel », comme en témoignent certaines déclarations du sculpteur contemporaines de l'article pour *Cahiers*

²⁰⁶⁰ « On a more profound level, then, it is clear that for Ponge the difference between the closed and open texts represents the difference between rejection and acceptance of human contingency and finitude. The closed texts typically combat the chaotic, unsynthesized experience of life through the temporary imposition of order. They manifest a certain will to eternity and denial of contingency. By contrast, the open texts embrace and perpetuate the relative. Ponge retains and revels in the chaos of the universe which he imitates with his style and form », *ibid.*, p. 107.

²⁰⁶¹ *Ibid.*, p. 107.

²⁰⁶² Voir Yves Bonnefoy, *ibid.*, p. 459, ill. 445.

²⁰⁶³ Titre d'un texte de Paul Claudel. Voir *Art poétique, connaissance du temps, traité de la co-connaissance au monde et de soi-même, développement de l'église*, Paris, Mercure de France, 1951.

²⁰⁶⁴ Alberto Giacometti, « Entretien avec Pierre Dumayet », *op. cit.*, p. 284.

d'art : « [...] plus je vieillis, plus il me semble impossible de terminer un travail. Une œuvre achevée est pour moi inimaginable ! »²⁰⁶⁵. Les deux œuvres ont alors en commun de nous ouvrir au caractère inépuisable de la réalité. Giacometti déclare qu'il est vain de changer de modèle, qu'il pourrait s'acharner sur l'objet le plus anonyme pour le restant de sa vie sans l'espoir d'en venir à bout, avec toujours la perspective de quelque progrès, alors que Ponge écrit, dans « My creative method » : « N'importe quel caillou, par exemple celui-ci, que j'ai ramassé l'autre jour dans le lit de l'oued Chiffa, me semble pouvoir donner lieu à des déclarations inédites du plus haut intérêt »²⁰⁶⁶.

La parenté du cheminement des deux artistes se révèle nettement lorsque l'on relit le parcours de Ponge tel que celui-ci le retrace dans la même section de *Pages bis* :

Historiquement voici ce qui s'est passé dans mon esprit : 1° J'ai reconnu l'impossibilité de m'exprimer ; 2° Je me suis rabattu sur la tentative de descriptions des choses (mais aussitôt j'ai voulu les transcender !) ; 3° J'ai reconnu (récemment) l'impossibilité non seulement d'exprimer mais de décrire les choses. Ma démarche en est à ce point. Je puis donc soit décider de me taire, mais cela ne me convient pas : l'on ne se résout pas à l'abrutissement. Soit décider de publier des descriptions ou relations d'échecs de descriptions²⁰⁶⁷.

Ces deux parcours ont leurs dissemblances. Giacometti ne vient pas aux choses par dépit, il hérite de cette tâche par droit d'aïnesse, et l'expression de soi aura plutôt été un temps un moyen de la fuir. Giacometti se détourne du réel par désespoir de l'abîme où il le plonge alors que Ponge s'y guérit du tourment métaphysique, des difficultés littéraires et existentielles. Mais ce repos n'a qu'un temps, et le poète retrouve face au réel les difficultés du sculpteur. Confrontés tous deux à la même impossibilité, ils ont alors en commun de prendre le même parti de l'échec, auquel une valeur positive est reconnue²⁰⁶⁸. C'est d'ailleurs à son travail sur Giacometti que Ponge relie sa reconnaissance de la valeur des « planches refusées »²⁰⁶⁹. Il nous semble donc possible d'avancer que Ponge publie *Joca Seria* en 1964 non pas pour donner à Giacometti une leçon de relativisme, mais parce qu'au contraire il a reconnu que Giacometti « méritait » aussi un texte long et erratique, consacrant la puissance aperturale de leurs deux œuvres à travers l'invention d'un genre nouveau, le « randon ».

²⁰⁶⁵ Alberto Giacometti, « entretien avec Gotthard Jedlicka », *Écrits, op. cit.*, p. 197.

²⁰⁶⁶ Francis Ponge, « My creative method », *Méthodes*, OC I, p. 526.

²⁰⁶⁷ **Francis Ponge, « Pages bis », op. cit., pp. 206-207.**

²⁰⁶⁸ Sur cette question, voir Dominique Viart, « Formes et dynamiques du ressassement : Giacometti, Ponge, Simon, Bergounioux », *Modernités 15 : Écritures du ressassement*, [actes du colloque international organisé par le Centre de recherches sur les modernités littéraires, à l'Université Michel de Montaigne-Bordeaux III, les 16-17-18 mars 2000] textes réunis et présentés par Éric Benoit, Michel Braud, Jean-Pierre Moussaron, Isabelle Poulin et Dominique Rabaté, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001. Dans cette étude, Dominique Viart note : « Le geste que Ponge et Giacometti ont d'exhiber leurs esquisses – ou de consentir à le faire – souligne combien le travail est plus intéressant que le produit final : le trajet repris, recommencé, c'est-à-dire le ressassement à l'œuvre dans le travail. Les deux constats sont bien évidemment liés l'un à l'autre : le trajet est d'autant plus important que l'œuvre ne se donne pas comme achevée : car montrer et le trajet et son provisoire produit, c'est manifester dans ce produit la visée d'un projet que le trajet atteste et désigne au-delà même de l'œuvre verbale ou plastique » (p. 68).

²⁰⁶⁹ « Je les déchirais, puis je me suis aperçu qu'il y avait là ce que les peintres appellent des planches refusées, qui étaient valables. Bien sûr que je pourrais, comme j'ai fait par exemple pour... quel texte ? Pour les *Notes sur Giacometti*, par exemple ». Cité par André Lamarre, *ibid.*, p. 316, n. 42.

C'est en effet le titre donné par Ponge à la deuxième entrée du 31 août dans la revue *Médiations*, avec cette note : « C'est la première fois que j'*emploie décidément* cette expression, découverte d'ailleurs voici de nombreuses années »²⁰⁷⁰. Les intertitres disparaissent de la publication en volume, mais le terme est à relever, il est lié à la reconnaissance par Ponge de la proximité des figures de Giacometti avec la calligraphie, avec une écriture d'un seul geste, une écriture de la schématisation sensible qui tisse des liens avec un autre texte de la même époque : « Les Hirondelles »²⁰⁷¹. Il s'agit pour le poète de parvenir à écrire « dans le style des hirondelles », à tirer une forme rhétorique du rythme saccadé du vol de ces oiseaux, d'où un texte libre et virevoltant auquel se trouve lié le terme « randon ». Ce « Terme vieilli » (Littre), signifie « Course impétueuse, afflux impétueux » et provient de « randonner », au sens de « courir rapidement ». Or ce même terme de « randon » titre deux entrées de *Joca Seria* où il est question du dandysme « QUI SE MANIFESTE PAR LE REFUS DE LA PERFECTION » et de cette « tentation du haut esprit » qui consiste à « fixer le baroque »²⁰⁷².

Fixer le mouvement, saisir l'insaisissable, capturer l'impétuosité de la vie sans l'anéantir, c'est bien ce que tentent chacun de son côté Giacometti avec son homme et Ponge avec ses hirondelles. Giacometti a capté ce jaillissement, cette force de surrécurrence invoquée déjà par Ponge face au bois des pins : « Surgissez, bois de pins [...] »²⁰⁷³. Elle est au cœur de la définition par Ponge de la « qualité différentielle » qu'il retrouve chez Cézanne puis chez Giacometti quelques mois après l'avoir élaborée²⁰⁷⁴ : « Voilà qui est proche de moi. Car je ne décris pas dans l'extension. C'est l'idée simple (la particularité essentielle, la qualité différentielle) que je veux seulement exprimer, faire jaillir »²⁰⁷⁵. Approcher cette qualité différentielle nécessite l'obtention d'un équilibre extrêmement difficile à trouver entre définition et description : « Ne pourrait-on pas imaginer une sorte d'écrits (nouveaux) qui, se situant à peu près entre les deux genres (définition et description), emprunteraient au premier son infailibilité, son indubitabilité, sa brièveté aussi, au second son respect de l'aspect sensoriel des choses... »²⁰⁷⁶.

Or Ponge n'est pas loin de reconnaître un tel équilibre aux sculptures de Giacometti. Celui-ci semble atteindre à une sorte de calligraphie qui constitue l'intuition directrice de Ponge dans tout son texte. C'est sur ces notations brutales, saccadées qu'il s'ouvre : « I (i), J (je), I (un) : un, simple, single, singularité »²⁰⁷⁷. Le J (je) – Ponge joue sur la confusion des deux lettres en latin autant qu'avec le pronom personnel de la première personne en anglais - permet la fusion entre la reconnaissance de l'art de Giacometti et la célébration

²⁰⁷⁰ « Joca Seria. Notes sur les sculptures d'Alberto Giacometti », *Médiations*, n° 7, 1964, p. 40.

²⁰⁷¹ Voir *Pièces*, OC I, p. 795. La composition de ce texte débute le 29 avril 1951 pour s'achever le 22 avril 1956, certaines notes sont donc contemporaines de la rédaction de « Joca Seria », voir OC I, p. 1183.

²⁰⁷² JS, pp. 632-633.

²⁰⁷³ « Le Carnet du Bois de pins », *La Rage de l'expression*, OC I, p. 385.

²⁰⁷⁴ Voir Bernard Vouilloux, *Un art de la figure : Francis Ponge dans l'atelier du peintre*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1998, p. 44. « De fait, la 'méthode' dont procèdent certaines œuvres d'art guide, enseigne ou conforte la 'méthode' pongienne. Six mois après que la lecture de ses notes l'a fait penser à Cézanne, c'est ce qu'il interprète, dans l'art de Giacometti, comme un refus de la contemplation mystique qui le ramène à sa poétique [...] ».

²⁰⁷⁵ Francis Ponge, JS, p. 614.

²⁰⁷⁶ « My creative method », *op. cit.*, pp. 516-517.

²⁰⁷⁷ JS, p. 613.

de la mort de l'homme dans un texte hybride où la césure est nettement marquée, qui partage le texte entre un nom (Giacometti) et un pronom (je)²⁰⁷⁸. Ce qui fascine Ponge chez Giacometti, c'est la sculpture d'un seul trait, d'un seul coup de couteau, qui pourtant concilie « schématisation » et « sensibilité », l'indubitabilité et la brièveté de la première et la conservation de l'aspect sensoriel des choses par la seconde :

Chez Giacometti, la sculpture (le travail de Giacometti) aboutit à une schématisation presque parfaite, pourtant d'une sensibilité extrême. C'est le moment où les contours d'un volume sont tellement rapprochés, qu'une seule ligne, plus ou moins épaisse, plus ou moins « pleine » ou « déliée », mais tracée semble-t-il d'un mouvement unique de la main, rend compte d'une chose ou d'une figure, celle-ci n'étant pas obtenue par un trait qui la cerne (par un contour) mais d'un seul trait, épaissi ou amaigri par endroits. Il n'y a pas de promenade, prise de possession par mouvement qui cerne, par assiégement systématique de l'objet, mais création (ou prise de possession, ou évocation) d'un seul jet, d'un seul trait, comme un coup de crayon, ou de couteau²⁰⁷⁹.

Giacometti accomplit le tour de force de dire cet homme auquel on a consacré des « millions de bibliothèques »²⁰⁸⁰ en une « syllabe » ou « onomatopée »²⁰⁸¹ : le « oh ! » de surprise devant le surgissement de l'autre que Ponge transforme en un « hiiiiii ! » d'effroi. Ponge retrouve²⁰⁸² des analyses que nous avons déjà évoquées²⁰⁸³ sur la spécificité du contour chez Giacometti et les relie à son refus d'enfermement de son objet dans le concept pour voir en lui un rénovateur, un lessiveur des signes. Prémuni par ses scrupules de la duperie des signes, Giacometti est l'inventeur répondant au rêve de « signes qui ne nous aient pas, qui ne nous enferment pas »²⁰⁸⁴. Ces signes se distinguent de la calligraphie par leur refus de refermer le réel sur une illusoire perfection, de trahir son objet par davantage de précision que la perception. Giacometti accepte la *mauvaise* écriture, imparfaite, comme Ponge accepte de publier ses brouillons : « Il s'agit d'une *mauvaise* écriture, rapide, destinée seulement à noter au plus vite, de façon inoubliable mais sans le moindre *soin* »²⁰⁸⁵. La schématisation sensible, balafre de la page, coup de couteau rageur, est ce qui fait retour plus loin dans la notion déjà relevée de « corde tendue de la lyre » ou de « corde sensible ». Ponge la développe le 13 juillet 1957 dans une page de *Pour un Malherbe* que nous reproduisons ici dans son intégralité tant elle est forte de résonances avec « Joca Seria » :

[...] Pour que la lyre sonne, il faut qu'elle soit tendue. Tremblement de certitude. J'aime la règle qui corrige l'émotion. Elle est tendue par l'émotion. Aussi, par le sentiment de la certitude. La vibration de la corde. Quelle corde ? Ce qu'on

²⁰⁷⁸ Voir RSAG, p. 580. La partie « pronomiale » du texte débute à partir de « Pourquoi fus-je donc tenté d'en parler subjectivement ? »

²⁰⁷⁹ JS, pp. 626-627.

²⁰⁸⁰ « Notes premières de 'L'Homme' », *op. cit.*, p. 227.

²⁰⁸¹ JS, p. 627.

²⁰⁸² À partir de Sartre, qu'il a lu dès les premières lignes de « Joca Seria », comme le prouvent les réflexions sur l'unité et les parties (*ibid.*, p. 613) ou sur le refus opposé par ces sculptures à la contemplation (*idem*).

²⁰⁸³ Voir chapitre X.

²⁰⁸⁴ Francis Ponge, JS, pp. 627.

²⁰⁸⁵ *Idem*.

appelle toucher la corde sensible. (Note, corde unique, mais, fortement tendue, elle sonne en donnant toutes ses harmoniques [...]. Qu'est-ce que cela ? C'est la qualité différentielle (le résonnement des choses adverses...). * S'agissant d'un objet, quel qu'il soit (objet, ou idée, ou système de pensée : en fait, une unité esthétique), il provoque une émotion à la rencontre ; une émotion faite de sa beauté ? sans doute, mais peut-être seulement de sa différence, de son mystère. Il se produit alors un désir, surtout de possession ou de ne pas laisser perdre cette jouissance unique ; un sentiment d'urgence qui vous jette sur le papier. Il

faut à tout prix noter cela, ou rendre cela, chercher à rendre cela .²⁰⁸⁶

Cette « rage froide »²⁰⁸⁷ du poète face à l'appel de l'objet est bien celle de Giacometti face à l'apparition de l'autre dans le champ de sa conscience, les termes des deux passages sont très proches : « *Pas le temps de contempler : on est trop ému, comme agressé, assailli. Il faut faire vite, se défendre, attraper un canif et en avoir raison* »²⁰⁸⁸. L'urgence interdit de parfaire sa calligraphie, de relâcher par esthétisme la tension de la corde.

Le texte de « Réflexions » reconnaissait déjà cette première dimension majeure de l'œuvre de Giacometti aux yeux de Ponge : sa qualité de saisissement. En revanche, il ignorait son corollaire : l'imperfection de toute saisie du vivant, et plus généralement du réel, par l'art, l'impossibilité inhérente à cette quête. Le Giacometti de Ponge, comme celui de Sartre, est un Giacometti qui a gagné, un peu vite et un peu facilement. Celui de Sartre s'accroche à ses sculptures « comme un avare à son magot »²⁰⁸⁹, celui de Ponge a « trouvé l'homme »²⁰⁹⁰, grâce à lui « nous le tenons »²⁰⁹¹, alors que leur modèle ne songeait qu'à écarter au plus vite ses maigres ébauches pour tenir le pas gagné sur l'impossible. Il semble alors que la publication de « Joca Seria » ait pour effet de rendre « Réflexions » à une ouverture et un inachèvement en *adéquation* avec cette autre dimension majeure de l'œuvre : par-delà chaque saisie relative l'impossibilité d'une saisie absolue qui fait de l'œuvre perpétuellement inachevée une « œuvre incessante »²⁰⁹². Pas de stérile nostalgie, dès lors, dans ce terme d'absolu, mais l'élan d'un moteur pour des avancées concrètes et relatives. Car le réel ex-iste, toujours au-delà de lui-même, et garde un temps d'avance.

Les « apparitions » de Giacometti sont alors à l'envi des disparitions dont il ne s'agit plus que de rythmer l'apparaître dans l'espace en mouvement et en *progrès* de l'œuvre. Ponge restitue donc en 1964 à Giacometti la dimension essentielle du *temps*, puisqu'il s'agit avant tout avec ce nouveau type de texte de mettre « le Temps dans notre complot »²⁰⁹³. « Réflexions » restitue l'émotion d'une sculpture particulière de Giacometti, le saisissement, alors que « Joca Seria » recherche l'adéquation avec l'œuvre dans sa durée, sa reprise insatiable. Il ne s'agit plus dès lors de considérer l'une ou l'autre comme la version définitive puisque la notion même de « définitif » s'abolit. C'est d'ailleurs par l'effet d'une décision du

²⁰⁸⁶ Pour un Malherbe, *op. cit.*, pp. 267-268.

²⁰⁸⁷ *Ibid.*, p. 268.

²⁰⁸⁸ JS, p. 637.

²⁰⁸⁹ Jean-Paul Sartre, « La Recherche de l'absolu », *op. cit.*, p. 305.

²⁰⁹⁰ JS, p. 636.

²⁰⁹¹ RSAG, p. 581.

²⁰⁹² Expression de Jacques Dupin, TPA, 18.

²⁰⁹³ « Le Soleil placé en abîme », *op.cit.*, p. 776.

hasard seul que l'on peut considérer le dialogue ouvert entre Ponge et Giacometti comme un dialogue à deux temps. Lorsqu'il a lu « Joca Seria », rapporte Ponge, Giacometti a « voulu l'illustrer »²⁰⁹⁴, et il ne tient qu'à sa mort prématurée d'ignorer la configuration de ce nouveau coup de dé.

Le texte se reconfigurera pourtant en un dernier avatar en 1970 dans le film de Luc Godevais où la voix du poète se surimpose aux images de l'œuvre désormais bouclée par une autre nécessité que la sienne propre. Ce texte²⁰⁹⁵ n'est ni celui de « Réflexions », ni celui de « Joca Seria », mais un nouveau rando ni plus ni moins définitif que les autres et qui tente de ressaisir l'œuvre autrement. Ponge procède à un collage à partir d'éléments de chacun des deux textes dans une disposition nouvelle que bouleverse la dimension sonore. Contrairement à ce qu'écrit Mrs Jordan, « Joca Seria » et « Réflexions » ne sont donc pas le « dernier mot »²⁰⁹⁶ de Ponge sur Giacometti. « Joca Seria », il convient de le souligner, était d'ailleurs déjà un texte retravaillé, et non la publication de brouillons bruts. Ponge a découpé un nouveau texte à l'intérieur de ses brouillons, ce montage étant une manière d'ajouter par le retranchement – une manière très giacomettienne, donc – à son texte sur Giacometti²⁰⁹⁷.

L'œuvre de Giacometti a donc continué à interroger Ponge bien au-delà de 1951, et la meilleure preuve en est, outre l'envie de retravailler ses brouillons, ce projet élaboré en 1965-66 sur une proposition de Marc Barbezat, l'éditeur de Genet qui à l'époque avait déjà publié plusieurs autres livres illustrés par Giacometti²⁰⁹⁸, d'une édition de « Joca Seria » à L'Arbalète illustrée par Giacometti. Ce projet lui aussi inabouti témoigne à son tour en faveur d'une vision moins réductrice des rapports entre les deux hommes et les deux œuvres,

²⁰⁹⁴ « Alors je lui ai dit : écoutez, quand vous faites le portrait de quelqu'un... Alors publions notre correspondance, c'est-à-dire vos reproches et ma réponse. Ensuite, Giacometti m'a dit, quelque temps après : c'est vous qui avez raison ; et, pour finir, il voulait illustrer mes *Notes sur Giacometti*, qui sont les brouillons du texte publié par *Les Cahiers d'Art*, et que j'ai publiées ensuite. Et il voulait l'illustrer. Il m'a dit : « Il faut d'abord que je finisse ce que j'ai promis à Tériade avant de mourir », et il est mort, il avait à peine fini ce travail, il n'a donc pas pu illustrer mon texte sur lui, ce qui aurait été quelque chose d'intéressant. Cela aurait pu être très bien, ça n'a pas pu se faire », « Questions à Francis Ponge », *Ponge inventeur et classique, op. cit.*, p. 426.

²⁰⁹⁵ Nous le donnons en annexe. Voir Luc Godevais, *À propos de Giacometti* [commentaire et voix de Francis Ponge], Ville d'Avray : Luc Godevais [distrib.], [DL 2007], Cop. : École normale supérieure de lettres et sciences humaines (Lyon) : les Films Armorial, 1970. Film de 13mn.

²⁰⁹⁶ « Nor are there any subsequent writings on Giacometti. It appears he has served his purpose and that 'Joca seria' and 'Réflexions' are Ponge's final word on the work of this sculptor who had defined our universe in terms of separation, exile and thwarted aspiration". S. A. Jordan, *ibid.*, p. 110.

²⁰⁹⁷ Voir les notes de Robert Mélançon, *in* Francis Ponge, OC II, p. 1568 : « La comparaison des notes datées du 2 août 1951 telles qu'on les trouve dans *ms. AF* [...] et de la version qu'on en lit dans 'Joca Seria' montre que Ponge n'a pas donné à lire tel quels ses brouillons. L'élaboration du texte nouveau qu'il en tire recourt essentiellement au découpage des notes et aux ressources d'une mise en page qui impose à la lecture un rythme varié, en faisant succéder des blocs de prose compacts à des pages faites de lambeaux, coupées de silences ». Le manuscrit de « Joca Seria » – inaccessible – et celui de « Réflexions » ont été décrits par François Chapon, *Francis Ponge. Manuscrits, livres, peintures*, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1977, pp. 52-56. Nous en appelons vivement à un travail global sur les états successifs du texte prenant en compte à la fois les deux versions publiées, celle que nous donnons en annexe et la version manuscrite malheureusement inaccessible (ainsi peut-être que la correspondance avec Marc Barbezat autour d'une éventuelle monographie sur Giacometti). Ce travail que nous n'avons malheureusement pas pu entreprendre nous semble susceptible de porter un éclairage nouveau sur ces textes dont la lecture reste encore peu satisfaisante.

²⁰⁹⁸ Olivier Larronde, *Rien voilà l'ordre*, Décines, Marc Barbezat, L'Arbalète, 1959 (trente et un dessins au crayon par Alberto Giacometti) ; Léna Leclercq, *Pomme endormie*, Décines, Marc Barbezat, L'Arbalète, 1961 (huit lithographies par Alberto Giacometti, huit refusées).

quelles que puissent être leurs divergences réelles²⁰⁹⁹. Nous n'avons pas pu retrouver les lettres envoyées par Ponge à Barbezat, mais le catalogue de la vente Barbezat en 1999 en donne quelques extraits qui confirment notre intuition : Ponge y évoque l'« émotion visible » de Giacometti à l'idée d'illustrer ce texte qu'il a donc lu, qui l'a fortement intéressé. Il assure d'autre part Marc Barbezat de sa confiance totale dans le « goût » très sûr de Giacometti :

***Votre proposition ne saurait que beaucoup me plaire, bien sûr, et je l'accepte pour ma part avec joie, mais elle reste entièrement soumise à la décision de Giacometti [...] Le texte n'appartient qu'à moi, Gallimard n'a rien à y voir. J'espère de tout cœur que Giacometti (qui m'en a parlé avec une émotion visible) sera en mesure d'accepter le travail de son illustration [...] Giacometti a aussitôt accepté d'illustrer le livre. Il vous demande d'entrer en contact avec lui dès que vous le pourrez... Je lui ai dit aussi qu'à partir du moment où j'acceptais de vous confier ce texte (à vous et à lui) – et étant donnée ma confiance totale en son « goût » et en la votre [sic] – toutes décisions que vous seriez amenés à prendre ensemble, quant à sa réalisation, auraient automatiquement mon accord²¹⁰⁰ [...]. Oui, nous ne pouvions que nous taire, lorsqu'est survenue la mort d'Alberto Giacometti et c'est pourquoi, bien que j'ai [sic]été très touché de votre lettre, je n'ai pas pu vous répondre en ce moment. Mais je désire beaucoup vous donner l'assurance que la non-réalisation du projet de livre dont vous aviez si volontiers accepté l'idée, ne modifie en rien les sentiments de sympathie que j'ai aussitôt conçus à votre égard [...]. Il s'avère pour moi tout à fait indispensable de connaître d'urgence vos intentions définitives au sujet de mon texte sur Giacometti (on me le demande pour divers recueils à l'étranger). Pardonnez-moi de sembler vous prendre au col, mais ce texte fait partie de tous les choix qu'on me propose et je ne puis différer plus longtemps mon accord sur ce choix... Même pour le nouveau recueil Gallimard, je regretterais trop d'y avoir obtenu son exclusion, si finalement vous ne l'éditez pas (ce qu'aux dieux ne plaise²¹⁰¹ !) [...]*²¹⁰².**

8) Le temps des cyclopes (l'intelligence nous crève les yeux)

Ponge, comme Sartre, avait donc prononcé un peu tôt la victoire de Giacometti. La publication de « Joca Seria » nous dit que le sceptre est savonneux, éphémère la royauté qu'il consacre. L'expression « nous le tenons » qui referme « Réflexions » recouvre un « nous ne le tiendrons jamais » que « Joca Seria » de nouveau rend visible. Car que tenons-nous ? Une idée ? Une « idée de l'homme »²¹⁰³ ? Moins que cela : nous tenons la destruction

²⁰⁹⁹ « [...] si différent [de l'œuvre de Giacometti] que je me conçoive (et peut-être on ne peut plus différent) [...] », « Réflexions sur les statuettes figures et peintures d'Alberto Giacometti », *op. cit.*, p. 580.

²¹⁰⁰ ***Après avoir réclamé à Giacometti pour « Réflexions » la liberté du poète, il lui assure donc la liberté de l'artiste.***

²¹⁰¹ ***Mais aux dieux il plut.***

²¹⁰² ***Francis Ponge, sept lettres autographes signées à Marc Barbezat, 1965-1966 ; 5 pages in-4, 9 pages in-12, 7 enveloppes jointes. Extraits reproduits dans le catalogue de vente de la collection Marc Barbezat (n°70), Paris-Drouot Richelieu, 5 mars 1999, p. 68.***

²¹⁰³ JS, p. 636.

d'une idée, voilà « l'épisode central de la Tragédie »²¹⁰⁴. Les figures de Giacometti, comme le soleil, sont elles aussi des figures apotropaïques et dangereuses pour qui se laisse flouer pour trop s'être envisagé à leur pouvoir médusant. Des figures dont il faut considérer ce qu'elles repoussent : le « Seria » du titre emprunté à Cicéron, c'est-à-dire la peur et la mort. Ponge se montre particulièrement sensible à la cruauté de Giacometti, à la mise en cause agressive du spectateur par son oeuvre. Le « i » tombé du patronyme du sculpteur, et qui ponctue l'ensemble du texte, est celui du cri d'effroi sous la menace de la panoplie guerrière que passe en revue le texte : « épingle »²¹⁰⁵, « lances verticales »²¹⁰⁶, « épée », « aiguille », « Tomahawk », « masse d'arme »²¹⁰⁷. Ce sont d'ailleurs de manière révélatrice les grandes figures apotropaïques de l'immédiat après-guerre, *Le Nez* faisant saillie hors de sa cage vers l'œil de la caméra et *Tête sur tige*, la tête au bout d'une pique, qui ouvrent et referment le film de Luc Godevais pour lequel Ponge choisit une nouvelle fin à son texte. Il opte cette fois pour l'ouverture agressive d'un espace interrogatif qui mette directement en cause le spectateur, le livre sans ménagement à la question : « comment le trouvez-vous ? »²¹⁰⁸

Ponge se sent oppressé par la maigreur des statues – « maigres à faire peur »²¹⁰⁹ – et fait reposer la pulsion créatrice de Giacometti davantage sur l'effroi que sur le désir et l'émerveillement : « Spectres. Pas le temps de contempler. On est trop ému, comme agressé, il faut se défendre, attraper son canif et du plâtre, et en avoir raison, et en avoir raison »²¹¹⁰. L'autre semble un danger dont il faut se prémunir en le figeant en un objet qui conserve intacte la menace : « Côté à la fois *grêle* et *menaçant* des figures d'A. Giacometti. Grêle et menaçant. JE est un autre et l'autre est menaçant [...] »²¹¹¹. C'est *Pointe à l'œil* diluée dans chaque figurine que retrouve à sa manière le poète dans ce va-et-vient du sculpteur « terrifié »²¹¹² à son œuvre terrifiante, là où d'autres comme Sartre, Leiris, Genet ou Dupin, sans méconnaître cet aspect mettent également en avant le désir éveillé par ces sculptures. Il ne peut les concevoir qu'en bronze dont le côté froid lui déplaît²¹¹³.

En diptyque avec *Braque le réconciliateur*, Ponge a donc écrit *Giacometti le destructeur*. C'est sur une « agonie »²¹¹⁴ que se referment ses « Réflexions », « Joca Seria » sur un « canif »²¹¹⁵. Ce canif s'avère être le véritable sceptre de ce démolisseur : « Un drôle de maçon, de plâtrier, qui ne construit rien. Qui démolit plutôt. Joue du couteau, que dis-je [...] : du *canif* »²¹¹⁶. L'œuvre de Giacometti se voit ainsi reconnaître cette valeur hygiénique,

2104 *Ibid.*, p. 617.

2105 *Ibid.*, p. 622.

2106 *Ibid.*, p. 628.

2107 *Ibid.*, p. 632.

2108 Voir annexes.

2109 *Ibid.*, p. 630.

2110 *Idem.*

2111 *Ibid.*, p. 627.

2112 RSAG, p. 580.

2113 JS, p. 627. Ponge ne tient pas compte du fait que cette matière n'était qu'un pis-aller pour Giacometti qui lui préférait le plâtre mais s'y résignait pour ne pas voir ses œuvres partir en lambeaux.

2114 RSAG, p. 581.

2115 JS, p. 638.

2116 *Ibid.*, p. 626.

lustrale, que Ponge reconnaît par exemple aux textes de *La Rage de l'expression*, qui préparent le retour de la fécondité. Sur la table rase de son œuvre se découpe l'action d'un grand rénovateur du regard, et partant de l'art, dont l'action fulgurante inaugure à nouveau le *Temps des Cyclopes*. Il faut alors relire « Le Murmure » où contre Camus et les « intellectuels », contre la « prétention intellectuelle » de l'homme se cherche une nouvelle définition de l'artiste, qui se fait jour par la négation et le jeu de massacre :

***Supposons en effet que l'homme, las d'être considéré comme un esprit (à convaincre) ou comme un cœur (à troubler), se conçoive un beau jour ce qu'il est : quelque chose après tout de plus matériel et de plus opaque, de plus complexe, de plus dense, de mieux lié au monde et de plus lourd à déplacer (de plus difficile à mobiliser) ; enfin non plus tellement le lieu où les Idées et Sentiments prennent naissance, que celui [...] où les sentiments se confondent et où se détruisent les idées... Il n'en faudrait pas plus pour que tout change, et que la réconciliation de l'homme avec le monde naisse de cette nouvelle prétention. Du même coup s'expliqueraient alors le pouvoir depuis toujours sur l'homme de l'œuvre d'art, et son amour éternel pour l'artiste : l'œuvre d'art étant l'objet d'origine humaine où se détruisent les idées ; l'artiste, l'homme lui-même en tant qu'il a fait preuve (par œuvre) de son antériorité et postériorité aux idées*²¹¹⁷.**

Telle est donc la substance du texte de Ponge : *l'intelligence nous crève les yeux*, comme elle nous arrache la langue. Ici prend tout son sens la figure du cyclope.

De l'origine suisse italienne de Giacometti, Ponge dérive en effet toujours plus au sud vers la Sicile et l'Etna, où il rencontre ces monstrueux géants mangeurs d'hommes²¹¹⁸, qui ont en outre forgé le foudre de Jupiter²¹¹⁹, deux aspects du mythe récupérés par le texte. C'est encore à l'Etna qu'il faut relier le titre choisi finalement par Ponge pour ses « Notes sur Giacometti » : « Joca Seria ». Le titre est, nous dit Ponge, une expression proverbiale empruntée à Cicéron : « les choses sérieuses et celles qui ne le sont pas, c'est-à-dire toute chose, tout »²¹²⁰. Le titre est emprunté à *Des termes extrêmes des biens et des maux* : « Mais à qui confier les choses légères et sérieuses, comme on dit, à qui les secrets, à qui toutes les pensées cachées ? À toi-même, c'est ce qui vaut mieux [...] ». Ce titre appuie donc sur la résonance intime et méditative du texte, sa forme de journal²¹²¹. Mais Ponge retrouve également par métathèse dans cette expression le début du patronyme du sculpteur : *IACO / IOCA* (si l'on tient compte de l'équivalence latine travaillée par le texte entre le *i* et le *j*)²¹²². Il y retrouve surtout le *j* de « je » et le *s* de « sceptre ».

²¹¹⁷ « Le Murmure », *Méthodes*, op. cit., p. 627.

²¹¹⁸ C'est dans ses notes du 25 août que Ponge passe par association d'idées de l'Italie, au « statuaire italien qui montre ses figurines sur les margelles des ponts », puis à Polyphème, c'est-à-dire à un « cyclope qui, lui, n'aurait pas qu'un œil », voir JS, p. 626. La différence de proportions entre le sculpteur et ses productions est conservée dans l'image du géant face aux nymphes : « Oui, du sculpteur à ses statuettes, le rapport est le même, en effet, que d'un cyclope à une nymphe (maigre), de Polyphème à Galatée [...] », RSAG, p. 580.

²¹¹⁹ « Peut-être, comme Jupiter, pour tenir la foudre en son poing ?... », RSAG, p. 579.

²¹²⁰ JS, p. 613.

²¹²¹ Voir OC II, p. 1568.

²¹²² Ponge prononce d'ailleurs, le film de Luc Godevais en témoigne, [jakomɛtti], et non [djakomɛtti]. Il supprime la dentale imposée par la prononciation italienne mais insiste en revanche sur le redoublement du [t]. Voir Luc Godevais, *À propos de Giacometti*, op. cit.

Mais la raison du choix du titre est à chercher ailleurs, dans la volonté proclamée par le texte de ne pas choisir entre Horace et Artaud, entre Pascal et Malherbe, c'est-à-dire entre l'inspiration et les censures²¹²³. Or, entre Horace et Artaud, se trouve l'Etna. C'est ce que nous révèle un passage de *L'Art poétique*. Le texte raille le poète maniaque, tête en l'air comme pour Ponge les artistes en proie au tourment métaphysique, et qui feraient mieux de regarder leurs gros pieds. Tous deux tombent dans un trou²¹²⁴ duquel nul ne se soucie de les tirer et nous renvoient à la nécessité pour Ponge de quitter les délires métaphysiques, de sortir du tragique pour trouver un équilibre dans le relatif. C'est ici qu'intervient la figure du censeur, duquel on dit : « à quoi bon heurter un ami pour des bagatelles » ? Mais ces bagatelles conduisent le poète à des ennuis *sérieux*, ceux d'Empédocle que son *hybris* conduit tout droit au fond de l'Etna, où nous retrouvons Giacometti. Horace conclut en effet ce passage sur la nécessité de blâmer les vers faibles par cet avertissement : « Et je lui raconterai la mort du poète de Sicile : désirant passer pour un dieu immortel, Empédocle a précipité dans l'Etna son corps refroidi »²¹²⁵. Ponge connaît si bien ce passage qu'il est capable de citer par cœur le texte latin, l'adaptant à sa biographie pour éclairer sa crise poétique, puisque dans cette réécriture Paulhan prend la place d'Horace dans le rôle du censeur alors que lui-même incarne un Empédocle remis sur ses pieds :

[...] enfin au moment où le texte a été assez fait pour que je l'envoie à Paulhan, par exemple, pour qu'il me dise ce qu'il en pense, ou qu'il me propose (là je pense comme Horace, dans la Lettre aux Pisons, dans L'Art poétique) des avis précis, et vous savez que ça finit tragiquement par le suicide d'Empédocle : celui qui n'accepte pas et défend son texte contre l'avis du mentor qu'il a choisi : « *hae nugae seria ducent* » : ces bagatelles conduisent à des suites tragiques, et L'Art poétique d'Horace, qui est considéré comme quelque chose de gracieux, de plaisant, de mesuré, se termine dans le sang, dans la mort d'Empédocle. Personne n'a remarqué cela. Quand je dis qu'il ne faut pas choisir entre Horace et Artaud, c'est aussi ça que je veux dire²¹²⁶.

Les bagatelles ont donc des conséquences *sérieuses*, l'Etna guette la poésie, et il ne s'agit rien moins que de se confier à la garde des cyclopes, à leurs censures et à leurs scrupules. Mrs Jordan se trompe lorsqu'elle décèle dans le recours à l'image du cyclope une intention railleuse²¹²⁷. Il y a au contraire une profonde sympathie chez Ponge pour le cyclope Giacometti, un véritable parti-pris cyclopéen doublé d'une profonde défiance envers Ulysse, le marin traître et rusé, emblème des idées, de l'intelligence : « Non, *nous* ne 'choisirons pas Ulysse !' Nous prendrons plutôt le parti du cyclope (sans nous laisser pour autant crever l'œil). »²¹²⁸ Contre Camus auquel ce passage de « Joca Seria » fait référence et contre les intellectuels, c'est-à-dire contre la claire parole du concept, le poète choisit de s'abrutir aux

²¹²³ JS, p. 613.

²¹²⁴ « Si, pendant que, la tête levée, il exhale ses vers et marche à l'aventure, il vient, comme l'oiseleur à la piste des merles, à tomber dans un puits ou une fosse, il aurait beau crier, d'une voix qui porte loin : 'au secours ! holà ! citoyens'. Il n'y aurait personne pour s'inquiéter de l'en tirer ». Horace, *Épîtres* [Art poétique], traduit par François Villeneuve, Paris, Belles Lettres, 1955, p. 235.

²¹²⁵ *Idem*.

²¹²⁶ Ponge *inventeur et classique, op. cit., p. 427*.

²¹²⁷ « The single eye of the cyclops is not only the image of single-mindedness; it is also a humorous suggestion of severe limitations, and on two occasions the terror engendered in Giacometti by his vision of man is revealed to be the result of defective vision », Shirley Ann Jordan, *ibid.*, p. 97.

²¹²⁸ Francis Ponge, JS, p. 638.

choses, d'aller râper sa langue à même la monstruosité tellurique où le mot « homme » rejoint sa racine, *humus*. La figure du cyclope cache donc un autoportrait en creux de Ponge (lié à l'artiste dans ce « nous » qu'il oppose à Ulysse) qui publie par ailleurs des notes pour la *certitude* qu'il y puise « d'y paraître ce [qu'il est] : idiot, maladroit, brutal, sans idées, sans génie, orgueilleux et fruste à la fois »²¹²⁹. Cyclopéen, donc, l'art qui, en-deçà comme au-delà de l'homme, s'enfonce dans la nuit du logos, pour y perdre la parole²¹³⁰, et reprendre langue à partir de cette césure chtonienne. Rencontrer le balbutiement, le bégaiement, le murmure²¹³¹.

Si pour Giacometti le modèle est l'homme, il est cyclopéen d'avoir su s'abîmer au muet de l'homme, loin du bavardage des signes, à perte de moyens. Le « jargon »²¹³² sculptural qu'il parvient seul à sauver de cette ruine ne peut être qu'une « mauvaise écriture », une écriture fruste, grossière, sans « *soin* ». Par une longue ascèse, Giacometti a su se déprendre de toute idée de l'homme pour parvenir à le balbutier, à le bégayer : « Comme d'une seule syllabe, ou onomatopée »²¹³³. Il le possède alors de la seule manière possible, se déprenant du concept, par l'invention de « signes qui ne nous [ont] pas, qui ne nous enferment pas »²¹³⁴. Par la destruction de tout ce qui n'est pas la nudité d'un je toujours se déroband à l'avant de lui-même.

Il n'est pas étonnant de voir les deux « randons » décidément nommés ainsi dans la prépublication de « Joca Seria » examiner plus précisément cette question. Le premier examine les dangers de la « sorte de dandysme » qui consiste, comme Ponge lui-même en publiant « Joca Seria » après « Réflexions », à « s'ôter de la perfection »²¹³⁵. Le parti pris cyclopéen y est analysé comme un trait d'époque que Ponge reconnaît en lui aussi, comme une posture issue d'un « comble de goût », mais toujours menacée de se prendre à son propre jeu :

Mallarmé disait qu'il lui fallait ajouter encore un peu d'obscurité... Nous aimons ajouter de l'imperfection, des duvets superflus, des verrues, des manques, de la cendre. Par élégance, par scrupule dandy... Nous compliquons, balbutions, bégayons à plaisir (le bégaiement d'Artaud, celui de Blin, qui n'est pas seulement produit par la fureur : la sainte fureur, mais par l'humilité). Nous aimons nous couvrir la tête de cendres. Nous aimons assez paraître plus bêtes que nous ne sommes. C'est ainsi que je bêtifie volontiers, à longueur de journée²¹³⁶.

Jeu de brute en perpétuel déséquilibre entre danse macabre et danse bachique, la momerie du cyclope risque donc ses cothurnes, ses « godillots de plomb »²¹³⁷ sur le tranchant du signe. Ce jeu nocturne est jeu *sérieux*, en vertige des gouffres éruptifs : *hae nugae seria ducent*. Il nous ouvre à la question de la mort, celle qui surgit de la contradiction inhérente à

²¹²⁹ « L'Opinion changée quant aux fleurs », *op. cit.*, p. 1208.

²¹³⁰ Voir « Le Monde muet est notre seule patrie », *Méthodes, op. cit.*, pp. 630-631.

²¹³¹ *Ibid.*, p. 631.

²¹³² *Ibid.*, p. 630.

²¹³³ JS, p. 627.

²¹³⁴ *Idem.*

²¹³⁵ *Ibid.*, p. 632.

²¹³⁶ *Ibid.*, p. 633.

²¹³⁷ *Ibid.*, p. 623.

toute œuvre d'art : vouloir faire d'une forme stable le réceptacle de ce qui n'est pas stable²¹³⁸. La corde tendue de la lyre ne peut alors rendre un son que si elle reste *capable*²¹³⁹ de vie, c'est-à-dire de mouvement, par-delà les figements qui la rigidifient. Ponge le dit d'une autre manière en affirmant que le classicisme doit être « la corde la plus tendue du baroque », et Giacometti lui fournit le prétexte d'un second rando dans ces parages :

Faire un morceau de prose, à partir de la leçon tirée de ces microfilms (vus à l'institut Pasteur il y a deux ans) : vie de l'amibe, vie des leucocytes. Et particulièrement de l'histoire de l'enkystement des amibes. La vie, forme baroque. L'enkystement (la mort) : formes géométriques parfaites (étoiles à cinq branches, fortifications à la Vauban). Fixer le baroque est une tentation du haut-esprit : ce serait le plus grand art, totalement dominé (Shakespeare). Comment cela s'obtient... Par tel dosage de naïveté et de volonté (de cynisme), d'audace et de scrupule... Qu'il faut être passé par la perfection, la géométrie parfaite, pour que la vie baroque ait quelque fondement, quelque valeur, quelque élan. Par la mort...²¹⁴⁰

Ce passage touche profondément l'œuvre de Giacometti que nous avons vue s'enkyster dans la géométrie du *Cube*, aux confins d'une abstraction lourdement surdéterminée par la mort de son père, pour retrouver au cœur de cet arrêt pétrifiant l'élan qui redresse son œuvre. On voit alors dans les dessins des années trente les têtes s'extraire de leur gangue géométrique pour s'affirmer vives de nouveau et puisant cet élan natif dans une attention à la réalité des perceptions qui rogne peu à peu toute idéalité, et toute possibilité de perfection.

Passé par le chas de la perfection, Giacometti rejoint la vie tumultueuse par la porte étique. Rencontrant les figures qui les premières en émergent plutôt que les têtes, Ponge est alors sensible à leur simplicité géométrique, celle de la ligne droite où se soude leur unité, où se voit déçue la contemplation, celle qui fait éclater l'unité en une infinité de parties. Pourtant il reconnaît la grossièreté chthonienne de cette géométrie, et combien la corde est *sensible*, qui résonne de la variété du murmure. Cette géométrie est imparfaite pour n'être que l'axe, le tuteur des perceptions, ou plutôt leur thyrses, comme l'indique cette méditation fortement imprégnée de Baudelaire²¹⁴¹. Giacometti nous propose un bâton, « sec, dur et droit » où s'accroche la danse folâtre des perceptions, dans cette dualité bachique que revendique, après Baudelaire, Ponge hésitant entre Horace et Artaud :

Ligne droite et ligne arabesque, intention et expression, roideur de la volonté, sinuosité du verbe, unité du but, variété des moyens, amalgame tout-puissant et indivisible du génie, quel analyste aura le détestable courage de vous diviser et de vous séparer.

Il revient donc à Francis Ponge d'avoir replacé l'œuvre de la maturité de Giacometti au cœur d'une problématique d'expression, d'avoir vu en lui un artiste de « l'absurde de l'expression », c'est-à-dire de l'écart entre les mots et les choses, qui relance la quête de signes imparfaits, de signes grossiers et vrais, vrais parce que grossiers, grossiers parce

²¹³⁸ Voir David Sylvester, *op. cit.*, p. 17.

²¹³⁹ Au sens où Ponge l'emploie dans « Le Verre d'eau », OC I.

²¹⁴⁰ JS, p. 633-634.

²¹⁴¹ Le mot qui figure dans les notes de la veille, suivi le 31 août par des réflexions sur le dandysme montrent que Ponge a en tête le texte de Baudelaire : « Le Thyrses », *Le Spleen de Paris*, XXXII, *Œuvres complètes*, t. I, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975, p. 335. Voir JS, pp. 632-633.

que vrais, non corrigés artificiellement. Giacometti précipite alors l'avènement de ces signes dont Ponge rêve qu'ils « ne nous aient pas, qui ne nous enferment pas »²¹⁴².

Les deux hommes partent pourtant d'un point de vue strictement opposé. La subjectivité pleinement assumée de Giacometti, seule manière pour lui de rejoindre une certaine forme d'objectivité (« plus vous êtes vous-même, plus vous devenez n'importe qui ») tranche avec la tension vers l'objectivité scientifique de Ponge, sa conviction qu'il faut se dépouiller de son point de vue personnel pour adopter celui de l'objet. Ce sujet parlant, même bâillonné par la mutité objective du bronze, force le poète à en parler *subjectivement*²¹⁴³. Or, le poète reconnaît pourtant en Giacometti l'auteur d'une *définition* de l'homme comme il l'a lui-même tentée, puis abandonnée, en poésie. Il a saisi sa *qualité différentielle*²¹⁴⁴ : élan vertical de la station debout et pesanteur de la gravitation qui le maintient au sol (les « godillots de plomb »²¹⁴⁵). Celle-ci se résorbe en une lettre : le « J » sur son jambage. Dans la somme des qualités sensibles de la figure, Giacometti opère donc ce que Husserl nomme une « réduction eidétique »²¹⁴⁶. Du contenu concret de la perception se détache une structure immanente, un *eidōs* qui n'est pas l'idée pure mais une forme. Cette forme fondue en bronze et réduite par Ponge à un signe linguistique (« J »/ « je »), le poète s'en empare pour en tirer une leçon poétique analogue à ses leçons de choses : l'homme ne se ressourcera que par une plongée véritable – dussent-il s'y abêtir à en être réduit à des balbutiements – dans le monde muet.

Pourtant la définition n'intéresse pas Giacometti, pas plus que ne le concerne le projet de tirer une leçon de son travail de description. Focalisé sur un moment précis de l'œuvre, celui de la « phénoménologie des situations fondamentales de l'être-au-monde »²¹⁴⁷ qui lui permet d'en venir aux êtres particuliers dans leur *hic et nunc*, à ces portraits et à ces bustes qu'il l'incite à faire, Ponge a surdimensionné la part de la définition dans le travail de Giacometti et mésestimé celle de la description. Giacometti ne cherche pas une conception de l'homme, il cherche à détruire les idées préconçues de l'homme qui l'empêchent d'accéder à sa vision, de « se rendre un peu mieux compte de ce qu'il voit ». Ponge a remarquablement saisi la part destructrice du travail de Giacometti, son entreprise de démolition, mais il n'a pas montré que son travail de synthèse n'était qu'une étape – trouver *l'unité* de la figure – dans un travail de description qui est à lui-même son interminable *fin*, qui se passe de toute dé-finition, qui ne fasse pas de « dé » un préfixe privatif²¹⁴⁸.

Poteaux d'angles

En conclusion, Ponge tend à faire de Giacometti un artiste de la *définition*, qui a *saisi* l'homme, alors qu'il sera de plus en plus après 1951 un artiste de la *description*, qui en révèle

²¹⁴² Francis Ponge, JS, pp. 627

²¹⁴³ RSAG, p. 580.

²¹⁴⁴ « Le Carnet du Bois de pins », *La Rage de l'expression*, OC I, p. 398.

²¹⁴⁵ JS, p. 623.

²¹⁴⁶ Méthode grâce à laquelle le philosophe passe de la conscience des objets individuels et concrets au royaume transempirique des pures essences et atteint ainsi l'intuition de l'*eidōs* de la chose, c'est-à-dire de ce qu'elle est dans sa structure essentielle et invariable, une fois éliminé tout ce qui, en elle, est contingent et accidentel.

²¹⁴⁷ Yves Bonnefoy, BO, p. 326.

²¹⁴⁸ Dans « définir », le préfixe *de-* exprime le renforcement.

le caractère insaisissable. Tous deux s'attaquent pourtant à la même époque au concept ennemi du sensible, et là où le poète peut affirmer qu'il « *faut beaucoup de mots pour détruire un seul mot* (ou plutôt faire de ce mot non plus un *concept*, mais un *conceptacle*) »²¹⁴⁹, l'artiste éprouve qu'il faut beaucoup de figures pour détruire une figure, cette figure humaine préconçue qui nous sépare de la façon dont réellement nous la percevons. De l'homme, comme Ponge de sa table, Giacometti a voulu « chasser *l'idée* », le « concept »²¹⁵⁰, et c'est ce qui lui vaut d'être reconnu comme un artiste du « murmure », un destructeur d'idées et de valeurs. Mais Giacometti, par la description infinie, la « copie », est aussi un créateur qui rend la figure humaine et toutes choses à la « fraîcheur de l'inépuisable »²¹⁵¹. Ponge aboutit également à l'idée que si « d'aucun sujet, aucune expression définitive n'est possible », la définition doit être nuancée et corrigée par une série de « variations »²¹⁵² et que la chose doit être rendue, « sauve de toute définition », « à / *ce qu'elle est* »²¹⁵³. Il fait alors succéder à la *réduction* eidétique, la *variation* eidétique, « susceptible de produire, à partir d'une même essence, un nombre infini de variantes »²¹⁵⁴. Ponge, s'il a su déceler dans l'œuvre de Giacometti des problématiques d'expression susceptibles d'intéresser les poètes, a abandonné en cours de route l'analyse véritable d'un « compte-tenu de l'œil » chez Giacometti. Cela est dû à l'intention polémique de son texte où Giacometti est autant un moyen qu'une fin, et à sa précocité relative (1951). Il ouvre néanmoins une voie que les poètes de *L'Éphémère*, qui écrivent plus tardivement et bénéficient d'une perspective plus globale sur l'œuvre, exploreront plus avant. C'est à eux qu'il revient de faire le lien entre une lecture phénoménologique de l'œuvre de Giacometti (*via* Sartre et Merleau-Ponty) et les problèmes de création que pose son œuvre, la recherche d'une poétique qui puisse concilier un désir d'affronter le réel et le retour critique sur ses moyens d'expression. Trois œuvres ont particulièrement interrogé ce choc frontal du sensible et du langage conceptuel à partir de l'œuvre de Giacometti, il s'agit de celles de Jacques Dupin, d'André du Bouchet et d'Yves Bonnefoy. Le hasard veut que les deux premiers se soient rencontrés pour la première fois chez Francis Ponge²¹⁵⁵, qui sera très attentif aux débuts d'André du Bouchet. Nous évoquerons Jacques Dupin plus en détails dans notre dernière partie, les nombreuses références à ses *Textes pour une approche* au cours de notre étude sur les rapports entre vision et concept chez Giacometti ont déjà donné une idée de la précision de ses analyses en lien avec une conscience de créateur. À rebours de la chronologie des textes, nous aborderons Bonnefoy avant du Bouchet, puisque du second l'écriture nous paraît réellement avoir été bouleversée par le contact avec la personne et les œuvres d'Alberto Giacometti. Cette *soudure* entre nos deux pôles nous aiguillera vers la dernière partie et terme de notre étude : la recherche d'une poétique inhérente à l'œuvre d'Alberto Giacometti et révélée par les analyses et la création des écrivains.

2149 « La Table », OC II, p. 919.

2150 *Ibid.*, p. 920.

2151 Expression d'André du Bouchet.

2152 « Deux textes sur Braque », *L'Atelier contemporain*, *op. cit.*, p. 673.

2153 « L'Opinion changée quant aux fleurs », *op. cit.*, p. 1204.

2154 Voir Michel Collot, *Francis Ponge entre mots et choses*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1991, p. 142.

2155 Voir Anne de Staël, « Chronologie d'André du Bouchet », *op. cit.*, p. 372.

Chapitre XIII Yves Bonnefoy, Giacometti et l'« entraînement des concepts sur la voie qui en franchit l'horizon »²¹⁵⁶.

Introduction

C'est maintenant à un poète de *L'Éphémère* que nous en venons, et ce poète est Yves Bonnefoy qui a fait de la question du rapport entre la création poétique et la pensée conceptuelle l'objet principal de ses réflexions dès 1950, à partir d'un texte intitulé « Sur le concept de lierre ». Poète rangé dans le « tiroir 'Fifties's' »²¹⁵⁷ aux côtés de Jacques Dupin et André du Bouchet, Bonnefoy se différencie pourtant d'eux par cette particularité importante pour analyser son rapport à l'œuvre de Giacometti qu'il a été surréaliste. Pour Jacques Dupin et André du Bouchet, le surréalisme existe comme repoussoir, comme un mouvement historiquement dépassé et une écriture toute en « feux d'artifices » de laquelle il faut se démarquer. Pour Bonnefoy, le surréalisme est intérieur, il est une part de sa propre histoire, un moment de sa maturation poétique et son attitude par rapport à lui ne peut pas être aussi radicale. Comme celle de Giacometti, du moins pour une part, son œuvre naît dialectiquement du surréalisme, et ce point de rapprochement n'est pas sans rapport avec la nécessité ressentie d'une longue et patiente étude à consacrer au sculpteur. Derrière la « biographie d'une œuvre » d'Yves Bonnefoy se dessine une autobiographie en creux, où l'auteur affronte par sculptures interposées deux figures paternelles de son œuvre : Breton et Bataille.

En quoi le dépassement commun d'une expérience commune, à deux moments pourtant très différents du siècle – les années trente pour Giacometti, celles d'après-guerre pour Bonnefoy – éclaire-t-il l'émergence d'un art qui se veut, pour Bonnefoy comme pour le Giacometti de sa monographie, « l'entraînement du concept sur la voie qui en franchit l'horizon »²¹⁵⁸ ? L'étude des textes consacrés par Bonnefoy à Giacometti sera donc pour nous un lieu privilégié pour nouer les fils des réflexions entamées dans les parties consacrées à Bataille et Breton. Elle va surtout nous permettre de nouvelles avancées sur la question primordiale de l'objet que nous allons reconsidérer dans le déploiement ternaire que fait apparaître Yves Bonnefoy, depuis la chute de l'objet primordial vers l'objet moderne, pour l'horizon de ce que nous proposerons d'appeler un *tiers objet*. Mais cherchons d'abord quelques points de repère dans ce vaste ensemble d'une réflexion encore ouverte.

1) Les écrits d'Yves Bonnefoy sur Giacometti : genèse et déploiement

Si nous mettons les écrits d'Yves Bonnefoy sur Giacometti en regard de ceux de ses compagnons de *L'Éphémère*, nous sommes frappés par le fait qu'ils sont relativement tardifs, puisqu'il n'y en eut aucun du vivant de Giacometti. Contrairement à Jacques Dupin et André du Bouchet, Yves Bonnefoy n'a donc jamais parlé de l'œuvre du sculpteur ni dialogué avec lui dans un livre illustré lorsque paraît le premier numéro de la revue. Ayant découvert l'œuvre en 1942 à Tours dans la *Petite anthologie du surréalisme* de Georges

²¹⁵⁶

Yves Bonnefoy, « Le Regard et les yeux », RR, p. 26.

²¹⁵⁷

« Entretien avec Jacques Dupin, *Prétexte*, n°9, printemps 1996, p. 45.

²¹⁵⁸

Yves Bonnefoy, *idem*.

Hugnet prêtée par son professeur de philosophie, où figure une photographie de la *Boule suspendue*, c'est dans les revues qu'il approfondit ce premier contact : *Le Surréalisme ASDLR* en 1944, *Labyrinthe* où il peut lire, juste après la guerre, « Le rêve, le Sphinx et la mort de T. », *Minautore*, ou encore *Documents*, où il parcourt peut-être l'article de Leiris. Quant aux premières œuvres réelles, c'est chez Breton qu'Yves Bonnefoy se souvient les avoir vues²¹⁵⁹, avant la première exposition chez Maeght en 1951. Après leur rencontre, il le vit la plupart du temps dans son atelier, mais aussi chez Jacqueline Lamba. La dernière fois, c'est Alberto qui vint rendre visite au poète rue Lepic. L'occasion d'un livre de dialogue, nous a-t-il dit, ne s'est pourtant pas présentée²¹⁶⁰ :

Je n'ai jamais été un ami de Giacometti au sens où le furent un certain nombre d'intimes qui le rencontraient fréquemment [...]. Pour ma part, je n'osais pas trop pousser la porte de son atelier, qui ne l'était que trop souvent par toutes sortes d'importuns, et comptais surtout sur le hasard des rencontres, mais ce hasard m'apporta beaucoup, tout de même, et, par exemple, une conversation qui, commencée au dîner et continuée de lieu en lieu qui fermaient, à travers la ville, dura presque jusqu'à midi le lendemain. Vous me demandez un souvenir : je revois encore Giacometti descendant lentement l'escalier du métro Place-Blanche, ce matin-là. C'était dans les dernières années de sa vie. Mais je l'avais rencontré au début des années 50, parce que plusieurs de mes amis étaient les siens, et surtout parce que son œuvre exprimait naturellement beaucoup des aspirations qui se dégageaient peu à peu, du côté de la poésie²¹⁶¹.

Giacometti ne semble pas avoir eu une influence sur la genèse de l'œuvre poétique bonnefidiennne. Ce serait plutôt l'inverse, pense le poète, davantage une reconnaissance en lui, *a posteriori*, de ce qui lui semblait être l'essence même du projet poétique. La décision d'écrire sur son œuvre naît donc après la mort d'Alberto, par réaction, avec « L'Étranger de Giacometti ».

Ce texte est suivi dans la bibliographie d'une longue période de silence, et c'est dans les années 80 que tout semble se dénouer autour d'un cours au Collège de France, deux années de suite, qui prend pour objet « la relation des poètes et des artistes » et son importance pour « l'étude comparative de la poésie ». Ce cours met en avant la nécessité d'une étude « de la poétique générale, celle qui préciserait ce qui unit et ce qui sépare les auteurs qui œuvrent avec des mots et ceux qui tentent de se situer hors langage »²¹⁶². Yves Bonnefoy y développe déjà beaucoup d'analyses qui préparent la monumentale *Biographie d'une œuvre*, parue en 1991. Des nombreux articles et des conférences qui ont suivi ce livre, certains en sont détachés, reprenant de façon condensée quelques points précis, d'autres prolongent la réflexion dans certaines directions majeures, dont la principale semble être le regard comme manifestation de la présence, explorée dans *Remarques sur le regard*

²¹⁵⁹ Entretien avec Yves Bonnefoy au Collège de France le 6 juillet 2004.

²¹⁶⁰ Entretien avec Yves Bonnefoy au Collège de France le 6 juillet 2004. Une partie de ces renseignements figure également dans le catalogue de l'exposition *Yves Bonnefoy, livres et documents*, Paris, Bibliothèque Nationale / Mercure de France, 1992, pp. 189 – 191. Pour cette exposition qui offrait une large place, à l'image de son importance pour l'œuvre, à Giacometti, Yves Bonnefoy a collaboré au catalogue établi par Florence de Lussy.

²¹⁶¹ *Entretien d'Yves Bonnefoy avec Jérôme Garcin, L'Événement du jeudi, 14 novembre 1991, p. 110.*

²¹⁶² Résumé du cours « La Présence et le Signe », *Annuaire du Collège de France 1981-1982*, Paris, 1982, pp. 643-655, et *Annuaire du Collège de France 1982-1983*, Paris, 1983, publié sous le titre « La poétique de Giacometti », I et II, in *Lieux et destins de l'image, Un cours de poétique au Collège de France, 1981-1993*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1999, p. 39.

(2002). La monographie, qui s'attache largement à l'étude du dessin et de la lithographie, donne également une impulsion très nette aux réflexions sur ce sujet réunies en 1992 dans *Comment aller loin, dans les pierres*, ouvrage repris depuis dans les *Remarques sur le dessin*²¹⁶³ où se rencontre le nom de Giacometti. Ces réflexions connaissent de nouveaux développements à l'occasion d'une exposition qui fait dialoguer l'œuvre graphique de Giacometti avec les dessins et les photographies d'un ami commun à l'artiste et au poète, Henri Cartier-Bresson²¹⁶⁴.

Ces textes dont la liste reste ouverte se succèdent à un rythme soutenu, preuve de la vivacité persistante de l'œuvre pour le poète, qui s'il ne reconnaît pas d'influence directe de Giacometti sur sa création poétique antérieure, aperçoit en revanche dans sa production poétique la plus récente – en l'occurrence « Le Désordre »²¹⁶⁵, qui venait d'être publié en revue lors de notre entretien avant d'être recueilli en volume en 2008 dans *La longue chaîne de l'ancre* – des « surgissements » qu'il pourrait placer sous le signe de Giacometti.

Cette vision des choses est incomplète, et ne rend pas compte des raisons du choix d'Yves Bonnefoy d'écrire à son tour sur cette œuvre déjà largement sollicitée par Jacques Dupin et André du Bouchet. Yves Bonnefoy reconnaît qu'une communauté d'approche le liait en effet à ces deux poètes dans la reconnaissance d'une « œuvre tournée vers l'autre », mais l'approche d'André du Bouchet notamment, plus « elliptique, intuitive, non discursive », le laissait inassouvi de ce qu'il lui semblait qu'on devait dire à propos de cette œuvre, d'où son désir d'inscrire son point de vue et de mettre en forme sa pensée sur Giacometti²¹⁶⁶. Et c'est en effet dès la fin des années Soixante-dix qu'Yves Bonnefoy entreprit une étude sur Giacometti. Il dirigeait alors la collection « idées et recherches » chez Flammarion, et s'engagea chez cet éditeur à écrire un livre sur Giacometti. Mais les livres de cette collection étaient de plus petites dimensions que celle dans laquelle finalement il parut, le cadre n'était pas suffisant. L'auteur en parla à Francis Bouvet qui lui proposa l'autre collection. Ce nouvel essai, que Bonnefoy voulait « plus historique et critique », avait en effet assez vite pris « des proportions plus considérables »²¹⁶⁷. Bonnefoy travaillait donc déjà à sa *Biographie d'une œuvre* lorsqu'eut lieu son élection au Collège de France, inattendue pour lui. Il s'est alors servi de ses travaux pour son cours de poétique des années 1981-1982 et 1982-1983, dont il publia le résumé. La préparation des cours ultérieurs sur d'autres sujets le contraignit malgré tout à délaissier pour un moment sa réflexion sur Giacometti²¹⁶⁸, reprise seulement en 1985 pour une série de cinq conférences en anglais²¹⁶⁹ qui servit d'étape intermédiaire avant la publication de la monographie, terminée pendant les étés de 1989 et de 1990. Le titre choisi, « biographie d'une œuvre », comme s'en explique Yves Bonnefoy à Florence de Lussy, porte la conviction que les œuvres de Giacometti « sont tellement des aspects de la

²¹⁶³ *Comment aller loin, dans les pierres*, Crest, La Sétérée, 1992 ; repris dans *Remarques sur le dessin*, Paris, Mercure de France, 1993, pp. 9-80.

²¹⁶⁴ « Giacometti et Cartier-Bresson », in catalogue de l'exposition « Alberto Giacometti / Henri Cartier-Bresson, une communauté de regards » [Fondation Henri Cartier-Bresson / Kunsthaus Zürich], Scalco, Zürich, 2005, pp. 37-48.

²¹⁶⁵ « Le Désordre », *La longue chaîne de l'ancre*, Paris, Mercure de France, 2008, pp. 9-26.

²¹⁶⁶ Entretien avec Yves Bonnefoy au Collège de France le 6 juillet 2004. Le nom d'André du Bouchet, pourtant salué vivement à sa mort – voir *Saluer André du Bouchet*, Bordeaux, William Blake & Co, 2004 – n'apparaît pas dans la monographie, où se rencontre celui de Jacques Dupin, cité à plusieurs reprises et dont un dessin par Giacometti est reproduit. Voir BO, p. 338, ill. 311.

²¹⁶⁷ Florence de Lussy, *Yves Bonnefoy, livres et documents*, op. cit., p. 189.

²¹⁶⁸ Voir Florence de Lussy, *idem*.

²¹⁶⁹ « *The Art and poetics of Alberto Giacometti*, à Williams College (livre rédigé mais non publié) », voir *idem*.

vie la plus immédiatement vécue qu'on peut y reconnaître et y dégager ce qui fut l'essentiel de celle-ci, et même si on entend ne pas s'attacher en outre aux événements de l'existence privée »²¹⁷⁰. Le livre se donne le temps de mener à bien ce qu'Yves Bonnefoy aurait voulu pouvoir tenter pour d'autres époques : « reconduire la réflexion sur l'art et la poésie à leurs aspects les plus concrets et différenciés, afin de se retrouver dans la présence d'un être sur l'arrière-fond d'une présence d'époque »²¹⁷¹.

2) Bonnefoy, Giacometti et le surréalisme

Cet attachement à la description de « l'arrière-fond d'une époque » nous conduit à revenir dans un premier temps sur la question surréaliste, que nous articulerons ensuite à celle du concept dans son rapport au sensible.

Giacometti est d'abord un sculpteur surréaliste pour Yves Bonnefoy qui découvre au lycée sa *Boule suspendue* dans la *Petite anthologie du surréalisme* de Georges Hugnet prêtée par son professeur de philosophie. Comprendre ce qui relie le poète à l'artiste revient alors à comparer, comme Bonnefoy n'a pas manqué de le faire implicitement dans son *Giacometti* et ailleurs les deux sorties du surréalisme qui sont les leurs. La grande exposition surréaliste de 1947 marque un tournant pour les deux hommes. Yves Bonnefoy, par son refus de signer le tract *Rupture inaugural* prend avec le groupe reformé après-guerre une distance qui ne fera que s'accroître. Quant à Giacometti, qui accepte d'être présent dans une partie « rétrospective » de cette exposition, mais non comme membre actif du groupe reformé après-guerre, il se voit contraint d'écrire à Breton qui veut lui forcer la main :

oui je t'ai parlé hier d'une sculpture que je veux faire et que je ferais mais sa présence a l'exposition isolée des autres choses que j'ai fait et que je n'ai encore jamais exposés ne ferait que fausser mon activité et serait comme ma participation au catalogue le signe d'une solidarité avec le groupe surréaliste que je n'ai pas malgré ma sympathie sur beaucoup de points pour celui-ci²¹⁷²

Nous avons déjà évoqué ce refus, justifié par l'orientation des travaux de Giacometti depuis son exclusion du groupe surréaliste, c'est-à-dire par un retour au sujet extérieur qui contredit pour Breton le sens profond de sa lecture hégélienne de l'histoire de l'art.

La récente étude d'Arnaud Buchs a montré combien la question du rapport à l'image était le pivot de l'engagement surréaliste de Bonnefoy. Pour le jeune poète de l'éphémère revue *La Révolution la nuit* comme pour Breton, le signe iconique fonctionne « comme un index renversé » : « l'image n'est plus ce signe déterminé par la réalité, mais au contraire la réalité elle-même »²¹⁷³. Pensant qu'il lui suffit de « dire le monde pour qu'il soit »²¹⁷⁴, le sujet empirique s'enferme dans le solipsisme et l'idéalisme, faute d'avoir en mémoire que

²¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 190.

²¹⁷¹ Florence de Lussy, en lien avec ce que lui confie Yves Bonnefoy, ajoute : « Éprouvant l'attrait de quelques grandes œuvres de l'Occident qui parlent avec toute l'autorité d'une expérience personnelle sérieusement conduite au sein d'une vie qui se confond avec l'œuvre, il aurait voulu déjà pousser plus loin dans cette direction ses essais antérieurs sur Piero, Bellini, Mantegna ou Elsheimer (par exemple) ou son livre *Rome, 1630*, et espère pouvoir étudier plus complètement les peintres abordés dans ce dernier ouvrage, surtout Caravage et Poussin », *ibid.*, p. 191.

²¹⁷² *Lettre d'Alberto Giacometti à André Breton (1947), Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, BRT.c.844.*

²¹⁷³ Arnaud Buchs, *Yves Bonnefoy à l'horizon du surréalisme*, Paris, Galilée, 2005, p. 59.

²¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 117.

« la langue n'existe vraiment que d'être incarnée par un locuteur »²¹⁷⁵. Bonnefoy comme Giacometti s'éloignent du surréalisme lorsqu'ils commencent à problématiser leur rapport au langage, que le surréalisme fondait sur la transparence. Giacometti, qui dans sa période surréaliste déclare n'avoir sculpté aucune œuvre qui ne lui fût apparue tout achevée à l'esprit constate après son retour au modèle que « rien n'était tel qu'il l'avait imaginé »²¹⁷⁶. Pour lui le travail commence désormais avec une réalisation qui se perd dans l'inconnu, alors que pour ses œuvres surréalistes, la réalisation n'était qu'une formalité.

Quant à Bonnefoy, il ne se réveille du rêve surréaliste qu'à partir du moment où il fait du langage et de l'image « l'objet, et non plus le moyen de son discours sur le monde »²¹⁷⁷. Sa sortie du surréalisme correspond à la prise de conscience de ce que la réalité « qu'il situait dans l'à-venir de l'écriture » est en fait « perdue, enfouie dans l'archéologie de cette même écriture »²¹⁷⁸. S'il ne s'agit plus de « dévoiler la réalité par l'image », mais de dénoncer l'occultation *dans les mots* de cette même réalité »²¹⁷⁹, l'écriture n'est dès lors plus ce faire par lequel le jeune surréaliste pensait substituer une réalité à une autre, mais un « dé-faire » où l'écriture sert de « matériau au travail de creusement ontologique »²¹⁸⁰. Dans le long cheminement qui mène du *Rapport d'un agent secret* à la parution de *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve* en 1953, les poèmes parus sous le même titre *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve* dans le *Mercur de France* en mai 1950 marquent un tournant par ces trois vers où l'on peut lire :

La mer intérieure éclairée d'aigles tournants, Ceci est une image. Je te détiens froide à une profondeur où les images ne prennent plus²¹⁸¹.

Douve se dérobe à toute tentative de conceptualisation comme la figure humaine déborde pour Giacometti le « savoir abusif »²¹⁸² que nous plaquons sur elle. Substantif qui crée du sens en disjoignant « les deux faces (signifiant/signifié) du langage », Douve incarne « l'altérité à jamais étrangère au langage »²¹⁸³. Mais surtout le dégagement du surréalisme est lisible dans le fait que réalité, image et langage sont enfin « réunis et pensés dans leur relation ». Alors que l'omniprésence de l'image surréaliste l'empêchait de « voir l'image, et sous l'image, le langage »²¹⁸⁴, le poète désormais capable de poser dans la distance que « ceci est une image » sait regarder le « mondimage », c'est-à-dire le langage refermé sur lui-même comme sa véritable cible. Il s'agit alors d'évoluer vers une « déconstruction de l'acte d'écrire » qui puisse remonter le courant des mots vers la source de l'écriture²¹⁸⁵. De

²¹⁷⁵ *Idem.*

²¹⁷⁶ Alberto Giacometti, « Lettre à Pierre Matisse », *op. cit.*, p. 43.

²¹⁷⁷ Arnaud Buchs, *ibid.*, p. 32.

²¹⁷⁸ *Idem.*

²¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 29.

²¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 359.

²¹⁸¹ *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve, Poèmes [1978], Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1982, p. 57.*

²¹⁸² Jacques Dupin, TPA, p. 26.

²¹⁸³ Arnaud Buchs, *ibid.*, p. 333.

²¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 331-332.

²¹⁸⁵ Voir *ibid.*, p. 348.

même Giacometti pouvait déclarer, « j'ai fait un immense progrès, désormais je n'avance plus qu'en tournant le dos au but, je ne fais qu'en défaisant »²¹⁸⁶.

Mais cette désécriture, chez Bonnefoy, est surtout le point de départ d'une poétique ontologique à mettre en relation avec la pensée d'Étienne Gilson pour lequel la réflexion métaphysique doit prendre la forme d'une critique du langage²¹⁸⁷ : quel rapport peut dès lors être le sien avec le « faire/défaire » de Giacometti qui pour sa part prétendait avoir « assez affaire avec l'extérieur »²¹⁸⁸ ? La lecture de Sartre ou de Merleau-Ponty n'a pas joué de rôle dans l'éloignement de Bonnefoy du surréalisme. Entre 1947 et 1953 (année de la parution du recueil *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve*), ce sont davantage Chestov et Kierkegaard, ou encore *L'Être et l'essence* d'Étienne Gilson qui le retiennent. Et pourtant s'est engagée dès cette époque une lutte contre ce que John E. Jackson nomme « l'ennemi poétique primordial : le concept »²¹⁸⁹. En quoi cette lutte se distingue-t-elle de celle à laquelle, dans notre chapitre précédent, Giacometti nous a paru pouvoir être associé, dans les parages de la phénoménologie ?

Reportons-nous pour le comprendre vers les textes que Bonnefoy consacre à l'artiste, et la façon dont y est problématisé le rapport du langage à l'image.

3) Le « forçement » du visible

[Le « forçement »²¹⁹⁰ du visible]

Comme souvent l'essentiel se divulgue brusquement au passant distrait là où il se refusait au chercheur aveuglé par son obstination, on gagne à approcher l'œuvre de Giacometti telle que la donne à voir Yves Bonnefoy – comme la disposition des essais recueillis dans *L'Improbable* nous incite à le faire – par le sentier détourné des *Labours* d'Ubac, laissant à l'horizon des terres retournées le clocher de Martinville d'une figure marquer d'une diaphane encoche le passage incertain de la terre au ciel. Ubac resté pour sa part dans la « proximité du visage » – c'est le titre du texte paru peu avant la mort de Giacometti dans *Derrière le miroir* – laisse transparaître *a contrario* ce qui fait le propre de Giacometti pour Bonnefoy. L'artiste belge pour lequel le visage de l'homme, s'il doit²¹⁹¹ reparaître, « n'est pas anticipable pour le moment », est un artiste de la *prudence*. Il se contente de délimiter des corps – « cette part, dans l'être humain, de la terre » –, avec parfois l'audace de mettre en place une tête, affirmant sa masse, mais laissant ses traits « en blanc »²¹⁹². À cette prudence s'oppose de Giacometti ce qu'il faut alors nommer *l'imprudence*, et *l'impatience*.

Il semble à la lecture de « Proximité du visage » que Giacometti fascine Yves Bonnefoy pour s'être porté au plus loin de ce vertige qu'est la *tentation de l'immédiat*. Si deux dangers

²¹⁸⁶ Alberto Giacometti, « Notes sur les copies », *op. cit.*, p. 97.

²¹⁸⁷ Voir Étienne Gilson, *L'Être et l'essence* [1948], Paris, Vrin, 2000, p. 13.

²¹⁸⁸ James Lord, *Un portrait par Giacometti*, *op. cit.*, p. 129.

²¹⁸⁹ Voir Arnaud Buchs, *ibid.*, p. 288.

²¹⁹⁰ Mot employé par Yves Bonnefoy lors de notre entretien.

²¹⁹¹ « [...] au sens ancien du mot où il y a un sentiment toujours vif de responsabilité envers l'ensemble des hommes », « Proximité du visage », *Derrière le miroir*, n°161, octobre 1966, repris dans *L'Improbable et autres essais*, *op. cit.*, p. 315.

²¹⁹² *Ibid.*, p. 316.

guettent pour Yves Bonnefoy l'artiste dans son rapport aux images, leur adoration sans borne ou leur rejet excessif, il semble que Giacometti soit guetté par un type particulier d'iconoclasme qu'on pourrait dire *iconoclasme par excès*, où s'embrase l'image à force d'iconolâtrie. Voici l'artiste d'une ordalie maniaque, sans fin réitérée, incarnant le désir d'une résurrection *ici et maintenant*, alors que la résurrection, dit Ubac, « on n'en saurait préjuger ». Il faut donc se garder de voir un quelconque processus identificatoire dans le rapport d'Yves Bonnefoy à Giacometti. Les sépare cette différence radicale de méthode que jamais le poète ne prétend abolir la dimension du temps ni peser dans un radical face à face sur une image d'élection jusqu'à ce qu'elle se déchire sous les coups de butoir de l'invisible. La résurrection chez Yves Bonnefoy, c'est-à-dire la conversion de l'absence en présence, n'apparaît visée que dans la récollection des mille figures éparses du sensible, pour une transfiguration qui n'est posée que comme un espoir, jamais comme un dû. Il maintient dans son rapport aux images la voie médiane d'une médiatisation assumée dans cette perspective critique qu'impose l'acceptation lucide de notre finitude. Ubac est plus proche de lui, dont les lithographies de cette année 1966 laissent sourdre des gisants qui « font penser un peu à des figures de Giacometti » mais en sont en réalité « tout le contraire » :

Giacometti va droit au visage, pour lutter tout de suite avec la transcendance, avec l'avenir. Mais réussit-il à leur donner une forme ? Ne fait-il pas que marquer la convulsion d'une délivrance, d'une résurrection impossibles ? Face à cet élan foudroyé, Ubac se contente de circonscrire le champ de l'événement à venir. Rassemblant le bois pour le feu, ne cherchant pas à anticiper sur la justice du temps – cette main de l'intemporel qui déchire d'un coup la durée brumeuse « des gens qui meurent sur les saisons »²¹⁹³.

Cherchant à bouleverser l'ordre du temps pour réclamer à l'art un « vrai pouvoir »²¹⁹⁴, Giacometti tourne donc le dos à la « prudence » d'Ubac et n'incarne pas non plus pour « la conscience artistique de notre temps » le « pouvoir d'aimer », comme le véritable frère jumeau en peinture d'Yves Bonnefoy, le peintre Bonnard. Il s'expose au contraire au « déchirement sous les coups non amortis d'une transcendance »²¹⁹⁵. Mais cette transcendance, quel bouclier serait susceptible d'en amortir les coups, sinon celui du sensible, par la médiatisation des images ? Giacometti refuse cette eau dans le vin, sinon dans le sang du réel, voilà ce qu'Yves Bonnefoy souligne comme la grande spécificité de cette œuvre, avec pour corollaire ce qui s'affirme comme l'intuition première du poète quant à elle : son inquiétante étrangeté.

4) Couteau de l'Étranger

Cette intuition première possède sa loi : à un certain degré d'intensité, la plus grande plénitude de l'être se confond avec le néant, la vie immédiate avec la mort de tout. C'est autour de ce scintillement de l'être que gravite l'expérience de l'Étranger qui donne son titre et sa matière au premier texte d'Yves Bonnefoy sur Giacometti. « L'Étranger de Giacometti », texte d'hommage hybride, mêle largement l'autobiographie à la critique d'art, un trait qui disparaîtra des écrits ultérieurs de Bonnefoy sur Giacometti. Cette fusion n'est pas anodine. Notre hypothèse est que l'expérience de l'Étranger, qui est d'abord une expérience intime, biographique se trouve revivifiée pour Yves Bonnefoy par sa confrontation avec les

²¹⁹³ *Idem.*

²¹⁹⁴ Jean-Paul Sartre, « Les Peintures de Giacometti », *op. cit.*, p. 363.

²¹⁹⁵ Yves Bonnefoy, « Proximité du visage », *op. cit.*, p. 314.

sculptures de Giacometti, et surtout avec la première d'entre elles à s'être présentée à lui, *L'Objet invisible*. C'est alors pour étendre son ombre sur la réception première de l'œuvre par le poète. Cette impression primitive, résurrection d'un traumatisme de l'enfance, guide l'élaboration d'un texte où l'intime étrangeté trouve peu à peu des voies d'exorcisme dans celle de l'autre, où l'Étranger d'Yves Bonnefoy devient celui de Giacometti²¹⁹⁶.

L'ancrage biographique du texte inclut une autre strate temporelle que celle des souvenirs d'enfance : celle du journal de voyage, et du journal de ce voyage bien particulier dont l'occasion est l'enterrement du sculpteur. Le poète pour s'y rendre remonte d'Italie par la route du lac de Côme. Cet événement qui donne son cadre et son prétexte à ce premier essai fait le lien entre le problème de la médiation et ce que nous appellerons avec Liviane Pinet-Thélot « l'expérience de l'Étranger »²¹⁹⁷. Ce lieu passe par le détour de ce qui s'impose comme le tranchant d'une image – image qui recèle en abyme la négation de toute image : la comparaison qui assimile par l'intermédiaire du long regard batailleur d'une figure féminine les montagnes abruptes de Stampa à des couteaux²¹⁹⁸.

Des couteaux, oui, comme l'aspect le plus immédiat de ces montagnes qui semblaient bouger, monter lentement dans l'afflux de la transparence. Mais plus encore, du fait de leur solitude et de leur silence, de leur « en-soi » terrible au-dessus de nous : l'arme qui surprend le réel, le tranchant immatériel qui, aux racines de la conscience, menace de défaire le sens que ce qui « est » a pour nous²¹⁹⁹.

Or, comment ce couteau tranche-t-il les racines du sens de notre présence au monde ? Par l'absence de *médiation* entre l'intensité de son acte d'être et notre finitude. L'effusion de l'immédiat se fait suffocation, ivresse des profondeurs dans l'afflux d'un trop-plein d'être. Les paysages de l'enfance ont incité Giacometti à vouloir se tenir là où il n'est plus de place pour l'humain, dans l'embolie de la présence, et leur description vaut pour une description de l'œuvre. Le « couteau » avec lequel Giacometti labourait le visage de ses sculptures tient lieu d'emblème du sculpteur autant que de métonymie de la main œuvrante :

Car désormais il n'y a plus rien entre le dernier chaos sous le ciel et nous engagés dans l'étroite faille ; et cette distance considérable en est ainsi comme nulle, et ce surgissement comme un gouffre. La montagne à Stampa est si dépouillée qu'elle en est réduite à l'acte pur d'exister. Et voici comment le couteau a pénétré dans l'amarre : cet acte d'être est si intense en même temps que si dénué, par rapport à nous, de qualités médiatrices, qu'il en est aussi bien celui de n'être pas, s'il y a un sens à ces mots. Cette présence qui nous accable, « tournant », se fait absence absolue. Cette lumière aveuglante, dernière

²¹⁹⁶ Dans le titre la préposition « de », qui peut traduire la possession comme la provenance, marque elle-même une ambiguïté entre l'intériorité – « L'Étranger de Giacometti » comme on dit « le Démon de Socrate » – et l'extériorité – « L'Étranger de Giacometti » en référence à celui de Baudelaire ou de Camus.

²¹⁹⁷ Liviane Pinet-Thélot, *Yves Bonnefoy ou l'expérience de l'Étranger*, Paris – Caen, Lettres Modernes Minard, 1998.

²¹⁹⁸ Pour comprendre ce paragraphe, il est utile de s'imaginer ce que fut cette journée, d'après le témoignage de Jacques Dupin [« De l'autre côté de la toile », *Télérama* hors série n° 148 H, 2007, p. 24] : « La dernière fois que j'ai fait le voyage de Stampa, ce fut pour les obsèques d'Alberto, le 15 janvier 1966. Paysage splendide et hiver glacial, vingt degrés au-dessous de zéro. Une journée claire et sèche, les montagnes cachaient le soleil ».

²¹⁹⁹ « *L'Étranger de Giacometti* », *L'Éphémère* n°1, 1967, repris dans *L'Improbable et autres essais*, op. cit., p. 319.

à subsister des qualités du monde physique, ne dit plus que le vide et cette sorte de nuit qui en sont l'ultime niveau²²⁰⁰.

Le couteau qui pour Giacometti est un médium plastique, l'équivalent du pinceau pour le peintre ou du stylo pour l'écrivain, et qui comme tel devrait être l'instrument du sens, devient donc dans ce texte par l'ambiguïté de son symbolisme, reflet de l'ambiguïté de la méthode de création d'Alberto Giacometti, celui d'une giration de ce sens sur son apex, pour sa complète destruction. On n'approche pas impunément du foyer de l'être. Giacometti qui pour Bonnefoy a tenté en art une expérience proche de la mystique dont le poète retrouve ici le vocabulaire – « lumière aveuglante », « nuit » – paie le prix de l'abolition de tout intermédiaire entre soi et la transcendance. Ayant joué à qui perd gagne, et brûlé les étapes d'une approche graduelle de l'absolu, le sculpteur se trouve dépossédé entièrement du seul bien qu'il convoitait. L'intensité change de signe et ses coups « non amortis » portent la mort là où on aurait voulu voir la vie. Voilà ce qu'éprouve à son tour le poète dans son ascension vers le lieu d'inhumation du poète. Le début de ce texte propose donc au lecteur un parcours spirituel où dans l'indistinction d'un « nous » le sens profond de l'œuvre devient partageable pour le poète à la faveur d'un lieu, pour une « expérience intérieure » qui rappelle, mais son sens est différent, l'ascension de l'Etna par Bataille dans *Le Coupable*.

Que Bonnefoy ait eu en tête cette page de Bataille qui l'a si profondément marqué lorsqu'il rédige « L'Étranger de Giacometti », la monographie le confirmera, où elle apparaît explicitement citée, à propos de l'expérience des petites figurines (Giacometti, rappelons-le, réalise un *Buste de Diane Bataille* en 1946²²⁰¹) et du retour de Giacometti à Paris en 1945 :

Si Giacometti a lu les livres que Bataille a écrits pendant la guerre, ce qui n'est pas impossible, il a pu y reconnaître une évolution assez comparable à la sienne, par exemple dans le Coupable, où il y a une évocation saisissante de l'en-soi des choses du monde et de l'expérience de la Présence, à propos de l'Etna dont Bataille a gravi les pentes : « Dépassant l'angle du refuge qui m'avait protégé jusque-là, le vent violent, immense, me saisit dans un bruit de tonnerre et je me trouvai devant le spectacle glaçant du cratère à deux cent mètres au-dessus de moi : la nuit n'empêchait pas d'en discerner l'horreur. Je reculai d'effroi pour m'abriter, puis, m'armant de courage, je revins : le vent était si froid et si tonnante, le sommet du volcan si expressif de terreur que c'était à peine supportable. Il me semble aujourd'hui que jamais le non-je de la nature ne m'a pris à la gorge avec tant de rage... ». On n'aura pas compris les figurines sur socle si on ne les sent pas gagnées sur ce non-Je, affrontées à la même pensée du néant : si on ne perçoit pas chez Giacometti la violence de l'expérience qui se jouait pour lui dans la dimension de l'infime, équivalente en abîme à l'immensité des montagnes²²⁰².

L'intertextualité n'est pas explicite dans le texte de 1967, mais l'évocation de « l'en-soi des choses du monde » associée à « l'immensité des montagnes » – « leur 'en-soi' terrible au-dessus de nous », dit l'essai de *L'Improbable*²²⁰³ – traduisent assez la réécriture. La montagne, dans le texte de Bataille, indiquaient déjà les cours au Collège de

²²⁰⁰ *Ibid.*, p. 320-321.

²²⁰¹ Reproduit dans BO, p. 286.

²²⁰² BO, p. 284.

²²⁰³ « L'Étranger de Giacometti », *op. cit.*, p. 319.

France, « apparaît comme chez Cézanne eccéité pure, ontophanie »²²⁰⁴, et cette Présence humainement insupportable dans le texte de *L'Éphémère*²²⁰⁵ comme dans *Le Coupable* appelle l'éclatement de la dimension de la personne. Mais la *Biographie d'une œuvre* qui explicite l'intertexte bataillien est aussi le lieu d'une prise de distance quant au bon usage de ce *non-Je* placé au centre du texte. En effet la « rupture de l'homogénéité personnelle [par] projection *hors de soi* d'une partie de soi-même »²²⁰⁶ qui fonde la conception bataillienne du religieux paraît à Bonnefoy sans véritable issue : « se jeter hors de soi, mais y être resté, aussi bien »²²⁰⁷.

Bonnefoy souligne, comme l'a montré Patrick Née, l'« ambiguïté remarquable » de la *transgression*, qui faute de promettre un *dépassement*, s'enferme dans des limites où la menace toujours la *régression*²²⁰⁸. Bonnefoy, fasciné dans un premier temps par la radicalité ontologique du renversement bataillien s'attaquant au primat du beau et de l'idée, opposant le « bas matérialisme » à la « gnose »²²⁰⁹, a pu saisir dans un second temps la racine de cette « extraordinaire prolifération » qui « plonge dans un certain dispositif pulsionnel, jamais défait par l'auto-analyse du sujet qui y reste bloqué dans une tension pathétique et pour tout dire coupable »²²¹⁰.

Le « moteur auto-analytique » de la création pour Bonnefoy exige au contraire de se retourner sur ses pulsions pour tenter de sortir « d'un moi pris dans sa protestation subjective depuis le nœud névrotique enfantin, déployé dans la fantasmagorie langagière, et indiquer (sinon atteindre) un point à la fois objectif et objectif de référence extérieur à soi : le monde, autrui, la poésie comme signifiante »²²¹¹. C'est cette voie qu'indique déjà le texte de 1967 lorsqu'il évoque la possibilité d' « aimer », de « s'attacher à quoi que ce soit »²²¹², pour faire s'évanouir l'Étranger. C'est elle que de façon plus explicite Bonnefoy cherche dans la création de Giacometti à travers les longs développements consacrés aux rapports entre lui et Bataille dans les cours au Collège de France, dans la monographie et dans l'article

²²⁰⁴ « La poétique de Giacometti », II, *op. cit.*, p. 69.

²²⁰⁵ Rappelons la publication dans le n°3 de cette revue, septembre 1967, d'un inédit de Bataille, *L'Œil pinéal* (pp. 14-31), introduit par Denis Hollier.

²²⁰⁶ Georges Bataille, « La Mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh », *Documents*, n°8, 1930 ; repris dans OC I, p. 266.

²²⁰⁷ Yves Bonnefoy, BO, p. 173.

²²⁰⁸ Patrick Née, *Zeuxis auto-analyste*, Bruxelles, La Lettre volée, 2006, p. 123 : « Yves Bonnefoy renvoie [...] à la juxtaposition de deux citations de Bataille [BO, p. 173, n. 5], d'une part un court extrait du *Jeu lugubre* : « Il est impossible de s'agiter autrement que comme un porc quand il bâfre dans le fumier et dans la boue en arrachant tout avec le groin » [Georges Bataille, « Le Jeu lugubre », *Documents* n°7, 1929, pp. 297-302] ; et, d'autre part, la dernière phrase de *Sacrifices* : « la mort qui me délivre du monde a enfermé ce monde réel dans l'irréalité du moi qui meurt » [Georges Bataille, OC I, p. 96]. Ainsi passe-t-on de la position la plus transgressive à l'enfermement de cette position dans les limites qu'elle entend désespérément transgresser ; car *transgression* n'est pas *dépassement* : pouvant même être tragiquement ajoutée, comme l'avant et le revers d'une même médaille, à la *régression* qui menace toujours ».

²²⁰⁹ « Voilà un axe pour la conscience, une polarité qu'une pensée simplement critique, comme nos sémiologies plus récentes, ne voudraient pas assumer », BO, p. 173.

²²¹⁰ Patrick Née, *ibid.*, pp. 123-124.

²²¹¹ *Ibid.*, p. 124.

²²¹² « L'Étranger de Giacometti », *op. cit.*, p. 328.

« Giacometti : le problème des deux époques »²²¹³. C'est elle encore que vise la conclusion du passage de la monographie où apparaît la citation du *Coupable* lorsqu'à l'avertissement « On n'aura pas compris les figurines sur socle si on ne les sent pas gagnées sur ce non-Je » fait écho cette autre mise en garde : « Mais on se trompera tout autant si on sous-estime sa capacité de se concentrer sur son intuition pour l'analyser, la parler, la rendre communicable à ses proches, en faire un moyen pour les écouter, les entendre »²²¹⁴.

La transmutation de l'œuvre en lieu alors que la présence de l'ami s'est elle-même tournée en absence permet au poète de revivre et de révéler le sens même d'une quête artistique vouée à l'échec et au déchirement. Bonnefoy repart de l'Italie, figure de l'éternelle Arcadie où la « qualité sensible et la sensation qu'elle éveille et la possession qu'on en prend » semblent « épuiser le possible ». Il monte d'abord à Stampa par dépouillement progressif de cette plénitude sensorielle :

[...] nous étions montés au-dessus des lacs dans l'hiver soudain insistant, le sol s'était dénudé et la couleur soudain apauvrie, le pays de l'universel sensible avait cessé peu à peu et c'était comme si une autre sorte de cohérence cherchait maintenant expression, la vie, par recul obligé sous la violence du vent, devenant de plus en plus existence, je veux dire présence aride qui n'a que soi-même pour fin et sa durée pour saveur dans son peu d'objets sous la neige. Et cette cime au-dessus de nous, qui n'est plus même un objet²²¹⁵.

C'est alors vers sa propre expérience conjurée de l'Étranger qu'Yves Bonnefoy est amené à faire retour, expérience où l'on retrouve également la dualité du centre et du « recul » (le mot employé à propos de Giacometti revient pour évoquer l'expérience propre du poète) et le déchirement progressif de l'évidence sensible sous les coups de couteau du relief d'exister :

L'événement, c'était le même toujours, voix qui se taisent dans la substance du monde, chute de la saveur, comment dire ? passage au noir et blanc là où régnait la couleur. Et moi j'étais soudain en face de cette annonce, non plus l'enfant mille fois déterminé et prouvé par sa place au centre du monde, à la transparence des choses, mais ce recul, ce nom, cette énigme – cet avenir²²¹⁶.

Et, pour souligner dès maintenant la cohérence de ce triptyque que nous propose Yves Bonnefoy – expérience de l'Étranger devant les paysages de Stampa (premier mouvement, pp. 319 – 321), dans l'enfance d'Yves Bonnefoy (deuxième mouvement, pp. 321 – 323) et dans l'œuvre de Giacometti (troisième mouvement, pp. 323 – 332) – remarquons que c'est le mouvement même de la création chez Giacometti qu'annoncent chacun à sa manière ces deux passages. L'expérience de l'Étranger est en effet reconnue par le poète comme ces « impulsions mystérieuses » qui viennent barrer l'accès du sculpteur à son projet de « bien traduire la sensation », d'où ce mouvement une fois encore de recul où craque et cède l'évidence sensible :

Le désir de bien traduire la sensation, de reconnaître – et fixer peut-être – sa profondeur, était grand chez lui, mais aussi c'était cela même qui lui était interdit, et dans la statue ébauchée des impulsions mystérieuses venaient disproportionner les parties, raviner la forme, y creusant ces gouffres en

²²¹³ « Giacometti : le problème des deux époques », *op. cit.*

²²¹⁴ BO, p. 284.

²²¹⁵ « *L'Étranger de Giacometti* », *op. cit.*, p. 320.

²²¹⁶ *Ibid.*, p. 322.

apparence minimes, en fait vertigineux où s'effondrait non la ressemblance mais sa chaleur – bref, transir toute joie du niveau des sens, étendre le désert jusqu'au pied d'une présence terrible²²¹⁷.

Revenons donc sur cette expérience d'abord personnelle de l'Étranger, puisque l'épisode de « l'arrivée à Stampa » suscite l'anamnèse, deuxième moment du texte où de la béance de la tombe semble sourdre le « je me souviens »²²¹⁸ des réminiscences intimes.

5) L'Étranger d'Yves Bonnefoy

Le texte donné à *L'Éphémère* est précieux car il laisse transparaître un nœud matriciel peu à peu recouvert par les développements ultérieurs. Pourquoi écrire sur Giacometti, et à quelle commotion première le poète se trouve-t-il renvoyé lorsqu'il entreprend de le faire ? Le deuxième mouvement de cet essai nous éclaire sur la réception initiale de l'œuvre par Yves Bonnefoy, et son ombre portée sur toutes les réflexions futures. Que nous enseigne-t-il sur ce que Jérôme Thélot a repéré comme un « palimpseste » autobiographique présent sous la *biographie d'une oeuvre*²²¹⁹ ? La cristallisation d'une expérience intime de l'Étranger dans la grande sculpture du crépuscule surréaliste : *L'Objet invisible*. Voici la fracture douloureusement vécue du rapport au monde du poète soudain matérialisée :

Et je pense, écrivant cela, persistant ainsi, à une autre œuvre de Giacometti, la première que j'ai connue et longtemps pour moi la plus fascinante : cette haute statue de plâtre blanc, debout comme l'être humain, articulée et rigide comme l'insecte, aveugle malgré ses yeux, asexuée malgré ses seins lourds et froids, indéchiffrable en dépit de son évidence d'idole, et qui semble nous présenter, entre ses mains à demi dressées, ce que Giacometti lui-même a nommé « l'objet invisible ». Cette figure, c'est l'Étranger, n'en doutons pas, ou l'Absence, génialement signifiés par agrégation de souvenirs et d'entrevisions oniriques. Quant à l'objet invisible, c'est le moi absent et présent qu'a mis en question la venue²²²⁰.

Le caractère décisif de la rencontre avec cette œuvre est lisible jusque dans l'aura mythique qui en entoure la découverte dans le souvenir du poète. Cette rencontre est décontextualisée : Breton est écarté, qui pourtant a sa part dans la nomination de la statue. Si le titre est adopté par Giacometti, il provient de ce passage de *L'Amour fou* en

²²¹⁷ *Ibid.*, p. 325.

²²¹⁸ *Ibid.*, p. 321.

²²¹⁹ Voir Jérôme Thélot, « Yves Bonnefoy devant Alberto Giacometti », *Yves Bonnefoy. Écrits sur l'art et livres avec les artistes* [catalogue de l'exposition au château de Tours (1^{er} octobre – 15 novembre 1993)], Tours – Paris, ABM – Flammarion, 1993, pp. 15 – 22. Cet article qui porte uniquement sur *Giacometti. Biographie d'une oeuvre* accepte à son tour l'un des postulats de l'œuvre : la *sympathie* du critique à l'endroit de son objet. Jérôme Thélot souligne le parti-pris éthique d'un poète qui réclame de son lecteur sur le rôle de la poésie de dresser l'homme contre le non-sens et vise, au-delà de l'art, la personne même de Giacometti comme il vise son lecteur en personne. Le livre est alors lu comme un portrait que le critique cherche à distinguer de ceux de Giacometti. Les différences notées sont l'absence du modèle – compensée par la présence de l'œuvre – et la différence des matériaux, mais Jérôme Thélot relève des trouées dans le biographique susceptibles de rejoindre l'« ouverture » de l'œuvre du sculpteur. Le critique esquisse malgré tout en conclusion une autre lecture possible, qui mettrait l'accent non plus sur l'Unité qu'y décèle le poète, mais loin du « principe d'identité », « l'infinie altérité de l'Autre ».

²²²⁰ Yves Bonnefoy, « *L'Étranger de Giacometti* », *op. cit.*, p. 323.

regard duquel Bonnefoy a pu voir la photographie par Dora Maar de cette œuvre qu'il « préférait »²²²¹. De plus, si Bonnefoy a découvert le surréalisme par la *Petite anthologie* de Georges Hugnet, la première œuvre « connue » par lui de Giacometti n'est pas *L'Objet invisible*, mais la *Boule suspendue*, qui y est reproduite sous le titre *L'Heure des traces*²²²² et qu'il a pu sans doute voir « fonctionner » au 42, rue Fontaine²²²³. Mais il fallait sans doute que cette rencontre fût « première », et forte d'une évidence qui balaie la prudence habituelle de l'interprète. Voici un mot, « génialement », qui se trouve rarement sous cette plume défiante de leur piège. Voici un adjectif, « fascinante », qui dit l'arrêt pétrifié, la révélation médusante. Cet oxymore visuel dont le texte déploie les contradictions – aveugle / yeux ; asexuée / seins ; indéchiffrable / évidence – parvient à séduire le flux d'une expérience elle-même contradictoire²²²⁴. Voici alors, martelée indubitablement par une intime conviction, l'affirmation du sens de la sculpture : « Cette figure, c'est l'Étranger [...] l'objet invisible, c'est le moi absent et présent ». Aucune précaution oratoire mais, comme Breton lui-même et avec la même autorité devant cette sculpture qui aime les passions, une force d'évidence qui prend appui sur le lecteur par le glissement du « je » au « nous » : « n'en doutons pas ».

Il faut donc revenir sur cette expérience de la venue de l'Étranger à de nombreuses reprises lors de cette « saison qui marqua la fin de l'enfance »²²²⁵. Nous remarquons alors qu'il se présente comme de nombreuses œuvres de Giacometti : une figure solitaire se découpant sur une « paroi nue ».

Je me souviens : quand on allait chercher le lait à la ferme et qu'il brillait en bougeant sur le chemin du retour, sous les étoiles. Il y avait un moment difficile, à un certain tournant, où l'on enfonçait dans le noir de murs trop serrés et de l'herbe. Puis on passait à vingt mètres de la « maison neuve » éclairée. C'est à une fenêtre de cette maison que j'ai vu une fois, se découpant sur la blancheur d'une paroi nue, la silhouette obscure d'un homme. Il était de dos, un peu incliné, il semblait parler. Et ce fut pour moi l'Étranger²²²⁶.

L'encadrement de la fenêtre évoque visuellement ces cadres par lesquels Giacometti prenait soin de délimiter sa vision, on pense par exemple à *Figurine dans une boîte*. Quant à la « blancheur » de cette paroi au fond de l'espace ténébreux, déjà appelée par le lait brillant, elle fait écho à ce « plâtre blanc » qui tient une grande part dans la fascination exercée par la sculpture sur Bonnefoy. La monographie attestera que l'œuvre lui doit beaucoup de cette « impression de surnaturel, d'existence spectrale, non incarnée, qui en émane si fort [...] »²²²⁷.

²²²¹ Cité par Yves Bonnefoy, BO, p. 238.

²²²² Georges Hugnet, *Petite anthologie poétique du surréalisme*, Paris, Éditions Jeanne Bucher, 1934, p. 64. On y trouve aussi (p. 32), la « Table », ou « Table surréaliste ».

²²²³ À moins qu'il ne l'ait vue chez le peintre Matta.

²²²⁴ Yves Bonnefoy analysera plus en détails dans la monographie les aspects contradictoires de la sculpture qui tiennent au mélange de certains traits de mimésis authentique avec des éléments fantasmés, qui désignent un espace mental : « La contradiction, dans *L'Objet invisible*, c'est que l'illusionnisme ne se renonce pas, et se charge même d'une sorte d'intensité, de magie, alors que d'autres aspects de la statue se proclament pourtant, et de la façon la plus claire, le libre vouloir d'un imaginaire », BO, p. 228.

²²²⁵ « L'Étranger de Giacometti », *op. cit.*, p. 322.

²²²⁶ *Ibid.*, p. 321.

²²²⁷ « Car cette matière, le plâtre, explique le poète, a une blancheur on ne peut plus froide, ce qui a sur le travail d'un sculpteur et dans l'apparence même d'une œuvre, une fois qu'elle est terminée, des effets qu'on ne peut tenir pour négligeables. Par exemple,

Nous ne nous attarderons pas sur le « blason » de ce « chevalier de ténèbre », ayant déjà remarqué que celui de Giacometti était le « couteau », dont le métal évoque le « pont de fer sous les arbres », ce qui contribue à confondre la figure de l'artiste avec celle de l'Étranger. Ces « signes du néant » ont en effet été étudiés en détails par Liviane Pinet-Thélot qui tisse un lien entre le texte de *L'Éphémère* et *Hier régnant désert*²²²⁸. Signalons simplement à propos du « cri d'oiseau »²²²⁹ qu'une tête d'oiseau funéraire – Yves Bonnefoy sait cette interprétation incertaine mais tient à la relayer dans la monographie – apparaît posée près du ventre de l'étrange femme, et accuse son caractère « sinistre »²²³⁰.

L'un des éléments de ce blason nous paraît pourtant particulièrement significatif, c'est l'« arbre isolé au faîte d'une colline ». Cet arbre, c'est celui de Saint-Pierre Toirac, dans le Lot, le pays des grands-parents maternels. Dans la dualité des lieux de l'enfance du poète cet endroit représente, par opposition à Tours où se passait l'année en « exil » dans la maison parentale, le lieu de plénitude aux fruits mûris au soleil d'un éternel été. Un pays de « l'intemporel » où la chair, « comme a dit Rimbaud, est encore un fruit pendu dans l'arbre »²²³¹, celui pour l'instant du « verger »²²³². *L'Étranger de Giacometti* s'ouvre sur une variante de ce que le texte permet de désigner comme la « terre heureuse », ou l'« éternelle Arcadie » : c'est l'Italie à partir de laquelle le poète remonte vers les cimes de Stampa pour l'enterrement de Giacometti. Le pays de « l'universel sensible » est porteur d'une *enfance* du monde : « Entre chaque existant et l'Unité aucune rupture concevable, c'est comme si l'enfance avec ses plénitudes et certitudes était portée au degré de l'intemporel, aux dimensions de ce monde, et dans tous les aspects du désir humain »²²³³.

Mais voici la bulle arcadienne crevée pour Yves Bonnefoy lorsque, dans cette « saison qui marqua la fin de l'enfance »²²³⁴, ses grands-parents meurent. C'est alors un « certain grand arbre » qui lors du second enterrement – les deux chutes ou ascensions vers la chute, dans *L'Étranger de Giacometti* et dans ce passage de *L'Arrière-pays*, s'articulent donc autour de la béance d'une tombe – vient refermer la porte du pays d'enfance et signifier à l'enfant son expulsion du centre du monde. Dans le récit, l'ortie gratte les jambes des élèves du catéchisme et les force à se réfugier sur les tombes :

Et moi, pour la dernière fois, mais avec quelle émotion, je regardais un certain grand arbre sur la colline d'en face, de l'autre côté du Lot. J'aurais dû être ici, dans le petit cimetière, non, je marchais là-bas, dans sa direction, m'arrêtant à quelques pas toutefois, m'abîmant dans l'absolu de sa forme et l'évidence du vide autour de lui, et des pierres. Que m'était-il, je le comprends aujourd'hui. Isolé entre la terre et le ciel, figure intense bien définie, signe privé de sens, je

ils atténuent dans ce que les corps suggèrent les aspects et les signes propres de la vie, qui est couleur et chaleur. Ils y font passer quelque chose d'un autre monde. Ils incitent donc à des écarts de l'imagination ou de la pensée que même le marbre blanc, sauf peut-être celui de Carrare, aimé pour cela même par Michel-Ange, ne favoriserait pas », BO, p. 226.

²²²⁸ Voir Liviane Pinet-Thélot, *op. cit.*, pp. 35-50.

²²²⁹ Yves Bonnefoy, « L'Étranger de Giacometti », *op. cit.*, p. 322.

²²³⁰ BO, p. 230.

²²³¹ *L'Arrière-pays. Récits en rêve*, Paris, Mercure de France, 1995, pp. 53-54.

²²³² « L'Étranger de Giacometti », *op. cit.*, p. 324.

²²³³ *Ibid.*, p. 320.

²²³⁴ *Ibid.*, p. 322.

pouvais reconnaître en lui un individu comme moi, qui savais désormais que le fait humain a pour racine la finitude²²³⁵.

Est-il exagéré là encore de rapprocher ce « vide » qui entoure la figure isolée de l'arbre – « figure intense bien définie » d'un individu dressé dans sa finitude – de ces figures debout qui jalonnent l'œuvre de Giacometti, avec leur vide lui aussi si évident, et de penser qu'elles furent un rappel de ce moment ? Peut-être, car leur forme n'est pas un « absolu ». Ce que dit ce texte, c'est la tentation du refuge dans *l'image*, pour y retrouver « l'unité regrettée du relatif et de l'infini ». L'arbre est alors « la première borne qui divisa le visible »²²³⁶, dans ces paysages des Causse qui rappellent ceux de Stampa au point de pouvoir prêter attention à la suggestion de Liviane Pinet-Thélot qui rapproche le titre choisi par Giacometti pour évoquer les pierres d'enfance – *Hier, sables mouvants* – du titre du recueil où Bonnefoy évoque le pays dévasté après le passage de l'Étranger²²³⁷ : *Hier régnant désert*.

Cette tentation, c'est l'expérience surréaliste qui la mènera à son terme, et épuisement, une expérience de laquelle *L'Objet invisible* représente à la fois l'apothéose et l'impasse. Une dernière hypothèse alors, dans le parcours de ce qui dans le paysage d'enfance fit si violemment signe vers Giacometti, c'est la présence du Lot partageant lui aussi le visible entre un ici et un ailleurs. Si l'image du fleuve suggère l'Égypte si constamment présente dans la réflexion d'Yves Bonnefoy et dans ses textes sur Giacometti – « *Ces eaux se refermeront* », lit-on dans *L'Éphémère* – peut-on entendre dans le nom de cette rivière résonner l'Ancien Testament ? Il faut alors se souvenir que Lot fuyant Sodome et Gomorrhe en flammes vit sa femme, pour avoir transgressé un interdit qui rappelle si fort celui d'Orphée, changée en *statue de sel*. La sculpture de Giacometti frappe-t-elle tant Bonnefoy pour avoir l'apparence de cette statue de sel qui dit la mort, l'impossibilité de se retourner, et congédie l'enfance ? La « seule forme authentique » de cette œuvre, Yves Bonnefoy tient à la rappeler, est sa version en plâtre, ce plâtre qui faisait Michel Leiris dès 1929 si fort songer au sel²²³⁸.

Sans forcément avoir recours à ces hypothèses, il faut noter que *L'Étranger de Giacometti* tisse un réseau serré de convergences entre le souvenir récent qui sert de prétexte à l'hommage et le souvenir d'enfance dont il libère l'écriture par la distanciation que permet cette transposition. Janus à l'interface de ces deux récits, la perte primitive du pays d'enfance et la perte « retrouvée » dans l'ascension vers les pierres dénudées de l'origine d'un autre, *L'Objet invisible* fait figure de passeur entre les deux œuvres, les arrimant par ce phénomène de reconnaissance intuitive qu'est la fascination. Aussi derrière la solide argumentation du critique, qui dans la monographie déploie les éléments qui font la « nature hallucinatoire » de la statue, peut-on déceler encore vive l'expérience intime du poète, qui grève du poids du vécu cette affirmation en apparence objective : « *L'Objet invisible* est la matérialisation d'un fantasme. L'effroi que nous ressentons, c'est de rencontrer à l'air libre, en somme, ce qui ne vit d'ordinaire que dans la profondeur d'un psychisme »²²³⁹. Le « nous » masque mal ici les tremblements d'un « je » que *L'Étranger de Giacometti* laissait transparaître comme à nu. Nous émettons l'hypothèse qu'Yves Bonnefoy lorsqu'il vit pour la première fois *L'Objet invisible* ressentit l'effroi de rencontrer à l'air libre ce fantasme de

²²³⁵ *L'Arrière-pays, Récits en rêve, Paris, Mercure de France, 1995, pp. 53-54.*

²²³⁶ *Ibid.*, p. 55.

²²³⁷ Liviane Pinet-Thélot, *op. cit.*, p. 39.

²²³⁸ Michel Leiris, « Alberto Giacometti », *op. cit.*, p. 209.

²²³⁹ Yves Bonnefoy, BO, p. 230.

l'Étranger qui depuis cette année décisive de la fin de l'enfance avait trouvé refuge dans les profondeurs de son psychisme. *L'Objet invisible* est donc d'abord la projection d'un fantasme d'Yves Bonnefoy avant que par l'analyse il n'en vienne à décrypter ce que l'œuvre avait bien pu vouloir signifier pour Giacometti lorsqu'elle s'imposa à lui. La certitude éprouvée par le poète quant au sens de cette sculpture pèse de tout son poids sur sa lecture de l'œuvre de Giacometti. Bonnefoy à partir de cette intuition première va chercher les éléments qui dans l'œuvre seront susceptibles de l'étayer :

Que Giacometti ait éprouvé la venue mauvaise, et qu'il en ait ressenti une profonde impression, comment pourrais-je en douter ? Et qu'il ait été assez riche pour en mesurer comme bien peu le ravage, c'est tout aussi évident. Car lui aussi, lui d'abord, était monté de la terre heureuse, comme tous ceux de Stampa, et il disposait de l'expérience de cette langue italienne qui a tant d'horizons à franchir, et si fournis de réel, pour parvenir à un débouché sur l'espace indifférent des étoiles²²⁴⁰.

Dans ce passage il apparaît clairement qu'Yves Bonnefoy avance l'hypothèse d'une expérience jumelle de la sienne chez Giacometti sans attendre d'avoir des arguments solides pour la défendre. La piste de la langue italienne risquée dans cet essai sera assez vite laissée au second plan quand par une analyse plus fouillée Bonnefoy trouvera ce qu'il cherchait – la « rencontre première [...] traumatisante »²²⁴¹ – dans l'ambivalence de la figure de la mère, le texte *Hier, sables mouvants* et dans certains entretiens du sculpteur. Ces éléments seront en effet sollicités pour construire le premier chapitre de la monographie qui reprend et approfondit la réflexion ébauchée dans *L'Étranger de Giacometti*. La découverte par le jeune Alberto de la « pierre noire »²²⁴² dans les environs de Stampa, montre pour Bonnefoy qu'il y a eu, « tôt dans l'enfance d'Alberto, et après une époque de plénitude, de joie, un événement qui le précipita dans l'angoisse »²²⁴³. Cette rupture, Bonnefoy en décèle la trace dans les propos tenus par l'artiste à Pierre Schneider : « Avant, je croyais voir clairement les choses, une espèce d'intimité avec le tout, avec l'univers... Et puis tout à coup il devient étranger. Vous êtes vous, et il y a l'univers dehors, qui devient très exactement obscur »²²⁴⁴. Il la relie alors surtout comme pour sa propre expérience, à la double figure de la mère, pôle dispensateur de la présence mais qui peut devenir, comme encore Madame Rimbaud²²⁴⁵, celle qui condamne à l'exil.

Signalons que la republication de textes surréalistes comme le *Traité du pianiste* et *Le Cœur-espace* a offert récemment à Yves Bonnefoy l'occasion de revenir sur son expérience de l'Étranger en s'interrogeant sur cette « mauvaise présence » qu'il y décèle à l'œuvre. C'est alors le souvenir d'un mot de sa mère, « batchine », « mot-absence », qui pour l'*infans*, « inaverti de ce second degré du langage qu'est le concept », rejoue cette expulsion première du centre du monde. Le visage de la mère se ferme, et « ce monde au sein duquel on vivait avec le sentiment que tout y était présence vivante, respiration partagée, ce monde s'est dissipé dans l'image – un figement – qu'une parole désormais reclose sur

²²⁴⁰ « *L'Étranger de Giacometti* », *op. cit.*, p. 325.

²²⁴¹ *Idem*.

²²⁴² Elle donne son titre au premier chapitre. Voir Alberto Giacometti, « Hier, sables mouvants », *op. cit.*, p. 8.

²²⁴³ Yves Bonnefoy, BO, p. 28.

²²⁴⁴ Alberto Giacometti, « Entretien avec Pierre Schneider », *op. cit.*, p. 263. Cité par Yves Bonnefoy, *ibid.*, p. 28.

²²⁴⁵ Voir *ibid.*, p. 35.

soi en donne »²²⁴⁶. Ce mot, Bonnefoy l'interprète comme la venue d'un « chevalier de deuil » porteur d'une « expérience première »²²⁴⁷ de laquelle le poète retrouve l'impact dans son activité poétique tout autant que dans son intérêt pour beaucoup de peintres, « ces combattants des premières lignes pour qui l'évidence du monde est une victoire à gagner sans cesse ». Parmi eux, aux côtés de Goya, Vermeer ou Poussin, Bonnefoy cite Giacometti. Le « chevalier de deuil », figure qui apparaît dans *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*²²⁴⁸ est un autre nom pour l'Étranger, qui se voit encore nommer « chevalier de ténèbre »²²⁴⁹. Sa vérité est le néant, il tourne la présence en absence : « J'étais – ayant cessé d'être »²²⁵⁰. Quelles en sont les conséquences pour la « poétique générale », pour la création des « auteurs qui œuvrent avec des mots » et de ceux « qui tentent de se situer hors langage »²²⁵¹ ? C'est retrouver pour d'autres conclusions la question posée par l'époque surréaliste de Giacometti, celle de l'objet. *L'Objet invisible* en effet l'indique, la venue de l'Étranger fait naître l'objet « au sens moderne du mot » des « cendres du symbole »²²⁵².

6) Venue de l'Étranger et naissance de l'objet moderne

Le deuxième mouvement de *L'Étranger de Giacometti* se referme sur une prosopopée de l'Étranger au terme de laquelle sa véritable nature se révèle. Il salue la dépouille de Giacometti, lui offrant le néant pour extrême-onction : « *Celui-là non plus ne fut pas, que l'on descend dans la terre* ». Pourtant, cette parole n'apparaît que pour être niée. L'Étranger ne parle pas, c'est « moi », c'est-à-dire le poète balayant sa fiction, « dans le temps qu'il ouvre »²²⁵³, qui parle. L'Étranger ne parle pas, il est le devenir-parole, la venue au langage. Il n'est rien d'autre que ce vide, cette rupture par laquelle l'*infans* accède à un mode d'être régi par la parole, et qui récusé toute immédiateté de la présence. Pourquoi l'Étranger, c'est-à-dire la faulx de néant qui nous fait basculer dans le langage, ouvre-t-il le temps ? Yves Bonnefoy s'en explique dans un entretien accordé à Pierre Boncenne : il brise le « lieu » en rompant sa continuité qui repose sur la simultanéité.

Nous regardons le monde et nous voyons l'arbre, la maison, la source, etc. Mais avant le langage, il y a une sorte de continuité entre l'arbre, la maison et la source : c'est le continu du monde, le fait que les choses existent là en même temps. Cette simultanéité des éléments composant notre univers et qui existe

²²⁴⁶ « Le sens d'un premier écrit », *Traité du pianiste et autres écrits anciens*, Paris, Mercure de France, 2008, p. 21.

²²⁴⁷ *Ibid.*, p. 25.

²²⁴⁸ *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, *op. cit.*, p. 109.

²²⁴⁹ « L'Étranger de Giacometti », *op. cit.*, p. 322.

²²⁵⁰ *Idem*. Voir à ce propos Richard Stamelman, « The Art of the Void : Alberto Giacometti and the Poets of *L'Éphémère* », *op. cit.*, p. 18 : « Of the *Éphémère* poets, Bonnefoy and du Bouchet were especially taken with *L'Objet invisible*. The statue's title refers not to what the sculpture contains or represents but rather to the reality it is literally incapable of making visible : namely, the immaterial or ubiquitous presence of the forces of death and nothingness which exist in the world but have no precise, concrete formulation, no reality that can be represented other than by an invisibility or an absence. [...] *L'Objet invisible* is fundamentally an enigma [...]. For Bonnefoy, the figure represents 'L'Étranger... ou l'Absence', and this Stranger is an incarnation of death [...] ».

²²⁵¹ « La Poétique de Giacometti I », *op. cit.*, p. 39.

²²⁵² « L'Étranger de Giacometti », *op. cit.*, p. 324.

²²⁵³ *Ibid.*, p. 323.

avant le langage, on peut le nommer « le lieu ». Or dans « le lieu », nous sommes impliqués, nous faisons totalité avec lui. Et la poésie recherche précisément cela : elle est la nostalgie de cette expérience originelle du tout et l'unité avec le monde. Voilà pourquoi la poésie s'intéresse à l'enfance, car à notre origine, avant que nous n'ayons le langage à notre disposition, nous sommes dans cette totalité du monde, dans la simultanée et l'immédiate présence²²⁵⁴.

La perte de la simultanée primitive, c'est l'impossibilité désormais de la coïncidence entre l'être et le signe qui fonde le rêve de la *tautégorie*, notion venue de Karl-Philipp Moritz et reprise par Schlegel puis Coleridge, qui en sera le relai auprès d'Yves Bonnefoy. Cette conception fonde la théorie romantique du symbole fusionnel à laquelle Bonnefoy s'oppose puisqu'elle n'est qu'une forme de « rêve de l'image » dont Patrick Née a montré qu'il en dénonçait avec force la structure « *synecdochique* » pour lui opposer une conception strictement « métonymique » du symbole²²⁵⁵.

La *tautégorie* représente l'âge d'or, en ce qu'il est pour Bonnefoy « l'adéquation des mots et des choses »²²⁵⁶. Cette coïncidence d'avant la chute que précipite la « Venue » de l'Étranger reçoit dans l'essai de *L'Éphémère* ce nom de symbole qu'il nous faut définir puisqu'il entre en opposition avec l'un des termes-clefs de notre recherche, l'*objet*, terme également ambigu dans la redéfinition duquel Bonnefoy retrouve la ligne de démarcation tracée par Giacometti pour le distinguer de l'œuvre d'art²²⁵⁷ :

Avant que l'Étranger ne paraisse, c'étaient, disons, les « violons vibrants », les « collines », les « brocs de vin » qu'a évoqués Baudelaire (Rimbaud dirait le « verger », Nerval le « sycamore » ou le « myrte »), – un mode d'existence, pour chaque chose, ou son essence retentissait au sein même de sa présence, Idée parfaitement transparente, mariage de la sensation et du sens, du relatif et de l'absolu. On peut nommer cet objet premier, qui suggérait un ordre dans l'immanence, et dans tout l'être une phrase unique indéfiniment mélodieuse, le symbole, au sens baudelairien, justement, où l'on éprouve si fortement la vie chaleureuse et l'accueil. Mais quand l'Étranger a paru, que nous reste-t-il que l'objet opaque et glacé, impénétrable, insolite ? Le sentiment de l'insolite, c'est la question « pourquoi ? » associée à chaque chose. Et cette question sans réponse. Et l'envahissement par le hasard, cette énigme aussi, de ce désordre, le monde. L'objet, au sens moderne du mot, vient de naître des cendres du symbole. Ce qui était n'est plus. C'est cela aussi, cette absence, entre les mains de la figure spectrale, sur le seuil de Giacometti²²⁵⁸.

De l'objet « premier » à l'objet « moderne », la perte est donc celle du sens, de l'ordre, de l'être, bref, de cette *présence* qui est le nom donné par le poète à l'affleurement de l'unité²²⁵⁹, de l'indivisible dans la dispersion du visible. L'objet premier était présent là où

²²⁵⁴ Entretien accordé à Pierre Boncerne, *Lire*, n°140, mai 1987, p. 26.

²²⁵⁵ Voir Patrick Née, *Rhétorique profonde d'Yves Bonnefoy*, Paris, Hermann, 2004, p. 13. Voir page suivante.

²²⁵⁶ Yves Bonnefoy, « La question que nous pose le chant d'Orphée », *La Grange*, n° 30 (Journal du Cercle du Grand Théâtre de Genève), mai-juin 1995, p. 12.

²²⁵⁷ Voir chapitre VIII.

²²⁵⁸ « *L'Étranger de Giacometti* », *op. cit.*, p. 324.

²²⁵⁹ Voir « La Poésie française et le principe d'identité », *L'Improbable et autres essais*, *op. cit.*, p. 251.

l'objet second, tout en extériorité – « impénétrable » – par le vide qui lui est substituable signifie son essentielle absence.

Le symbole, synonyme de l'objet « premier » dans ce texte, n'est donc pas réductible à l'usage qu'en ont fait les symbolistes, lequel n'est qu'un *dualisme*, opposant l'évidence sensible à l'abstraction du signe pour une fuite de l'esprit hors de la matière, dans le rêve d'un *Ailleurs*. C'est la fuite devant le devoir rimbaldien de la « réalité rugueuse à étreindre ». Patrick Née souligne au contraire la conception *moniste* d'un « symbole hors symbolisme » chez Yves Bonnefoy, pour qui Rimbaud, s'il parle bien par symboles, *n'est pas symboliste*²²⁶⁰. La référence à Baudelaire dans le texte s'appuie également sur cette conception unitaire du symbole qui le fait source de chaleur et d'accueil et porte le seul symbolisme envisageable par Yves Bonnefoy : « Je n'ai jamais cessé de voir le feu, je veux dire en esprit mais non comme un symbole, immédiatement, comme un fait. Autrement dit, s'il y a symbolisme, je l'éprouve empiriquement, c'est un réseau de sens que je n'achève pas de défaire »²²⁶¹. Alors, si l'Étranger prononce l'embâcle du réel par la disjonction saussurienne du signifiant et du signifié, leur affrontement à perte de référent, s'il est « irréfutable », il subsiste malgré tout une issue pour qui a vécu l'effondrement de l'objet premier en objet moderne. C'est cet horizon d'un *tiers objet* empreint de lucidité sur le morcellement du rapport moderne au monde et au langage qu'indique dès lors l'œuvre de Giacometti pour le poète. Yves Bonnefoy, lecteur de Baudelaire, cherchera en effet à dépasser l'Étranger, à le « chasser »²²⁶² en retrouvant par-delà l'objet moderne un usage du symbole qui refuse « de rassembler deux morceaux de langue entre eux ou de signes » (comme les tessons grecs qui scellaient un lien d'hospitalité entre deux individus) mais se propose « d'ajouter un signe à un fait, un mot à une chose, le réel au langage »²²⁶³.

Nous allons donc maintenant, dans le troisième mouvement de *L'Étranger de Giacometti* autant que dans la monographie ou dans les autres écrits d'Yves Bonnefoy sur Alberto Giacometti, accompagner le poète dans son interrogation sur l'affrontement de l'Étranger proposé par l'œuvre de l'artiste. En quoi a-t-il dessiné pour lui une voie possible dans l'exigence « d'obtenir de la poésie la présence au monde »²²⁶⁴ ? La réponse doit être cherchée sur le pont de l'épée du concept où va se jouer le passage de l'objet moderne vers l'impossible *tiers objet*.

7) L'exil et le nocher

Revenons alors, pour mieux en comprendre les termes, à ce refus – qui distingue Giacometti des autres artistes auxquels Yves Bonnefoy s'est intéressé – d'amortir par la médiatisation du langage les coups de la transcendance. La rencontre décisive de l'Étranger fait de Giacometti, comme du poète lui-même²²⁶⁵, un exilé. La particularité de l'artiste réside dès

²²⁶⁰ « Rimbaud devant la critique », chap. IX de *Rimbaud*, Paris, Hachette, coll. « Génies et Réalités », 1968, pp. 269-287.

²²⁶¹ « Lettre à Howard L. Nostrand », 10 septembre 1963, in Richard Vernier, *Yves Bonnefoy ou les mots comme le ciel*, G. Narr, Tübingen, rééd. J.-M. Place, Paris, 1985, p. 113.

²²⁶² « L'Étranger de Giacometti », *op. cit.*, p. 330.

²²⁶³ Patrick Née, *ibid.*, p. 76.

²²⁶⁴ Yves Bonnefoy, « L'Étranger de Giacometti », *op. cit.*, p. 330.

²²⁶⁵ Le terme d'« exil » apparaît dans les souvenirs de Toirac autant que dans les textes consacrés à Giacometti. Voir *L'Arrière-pays*, *op. cit.*, p. 53 et « L'Étranger de Giacometti », *op. cit.*, p. 329.

lors dans son obsession de la perte initiale²²⁶⁶ et dans la violence du refus que jusqu'au bout il lui aura opposé, violence égale à l'intensité de l'attachement initial :

La liberté de Giacometti n'était en fait que la contrepartie d'une adhésion donnée une fois pour toutes, jadis, avant l'Étranger, à une réalité désormais absente, ou plus exactement inactuelle. Ayant aimé trop intensément aux premiers jours, il n'eut plus assez de ressources, quand l'Étranger l'arracha à cet univers suffisant, pour s'attacher – s'incarner – ailleurs, et y régner dans le bonheur à nouveau de cette aptitude au concret qu'il maintenait comme une hypothèse précieuse, maintenant sans preuves mais toujours vive. Et c'est alors que ses assauts inouïs contre cet exil, étant portés dans le champ de l'objet sensible, de l'objet qu'il eût pu aimer, devinrent ce grand art où il ne voyait quant à lui que l'impuissance et l'échec²²⁶⁷.

Dans la pensée d'Yves Bonnefoy, l'âge d'or, celui de l'« Idée parfaitement transparente », nous a été donné. Le platonisme, nous dit le poète, est cet âge d'or de l'esprit : « la pensée délivrée du vain besoin de prouver, et possédant heureusement l'absolu »²²⁶⁸. Ce platonisme n'est pourtant pas, comme on l'a dit à propos d'*Anti-Platon*, un platonisme renversé par le transfert au Sensible de la valeur accordée à l'Intelligible. Il est, remarque Patrick Née, un « platonisme déplacé dans la seule sphère de l'existence humaine » car il se passe du mythe de l'âme céleste exilée dans la matière du corps et qui aspire à remonter dans le sein de la toute-connaissance antérieure²²⁶⁹. L'âge d'or a donc été vécu spontanément par Giacometti comme par Yves Bonnefoy, qui réécrit le mythe de la Caverne :

[...] c'est le passage par le langage séparateur et la fin de l'œdipe qui produit nécessairement l'exil ; l'accès à la raison séparatrice consacre cette perte de l'Unité pré-œdipienne autant que pré-conceptuelle ; la nostalgie du « monde des Idées » se réécrit en celle du monde de l'infans où communiquaient précisément sensible et intelligible²²⁷⁰.

Mais diverses attitudes sont possibles face à cette séparation et c'est dans la diversité de leurs réactions que se séparent Yves Bonnefoy et son Giacometti.

Pour éviter le Charybde de l'« oubli rationalisant de la condition première » comme le Scylla de la « déploration mélancolique de sa perte », le poète trouve une issue dans le « deuil consenti et traversé »²²⁷¹. Il propose alors une reformulation du platonisme où les « Idées » perdent leur abstraction pour être resémantisées au contact de la « réalité rugueuse » et devenir des « actes » ou des « objets », c'est-à-dire des « signes pleins qui se souviennent de l'Un »²²⁷². Yves Bonnefoy accepte donc de se situer dans le langage, pour y ménager l'ouverture de « mots-paradoxes 'd'avant le langage' »²²⁷³ :

²²⁶⁶ « [...] la rencontre première avait été si traumatisante – était restée si fondamentale – qu'on peut dire, je crois, que, sculptant, peignant, il ne pouvait s'empêcher, à chaque instant du travail, de la revivre », « L'Étranger de Giacometti », *op. cit.*, p. 325.

²²⁶⁷ « *L'Étranger de Giacometti* », *op. cit.*, p. 329.

²²⁶⁸ « Lettre à Howard L. Nostrand », *op. cit.*, p. 115.

²²⁶⁹ Patrick Née, *ibid.*, p. 37.

²²⁷⁰ *ibid.*, pp. 37-38.

²²⁷¹ *ibid.*, p. 38.

²²⁷² *Idem.*

Il m'a fallu beaucoup de temps pour reconnaître que l'absolu vient sacrer cette finitude en nous quand, notre existence sauvée ne faisant plus qu'un avec le tout, étant la pierre – c'est un état inaccessible aujourd'hui où nous parlons le concept, mais du moins méritable et approchable – les actes et les objets de notre condition naturelle sont effectivement les Idées, les grands universels transparents d'un empyrée personnel qui coïncide avec notre vie²²⁷⁴.

Giacometti tel qu'Yves Bonnefoy l'analyse serait au contraire l'homme du refus de ce deuil sans pour autant tomber lui non plus dans la « déploration mélancolique » ni dans l'« oubli rationalisant de notre condition première ».

Ce qui semble absorber le poète au départ de sa réflexion sont les « assauts inouïs » auxquels aura donné lieu ce refus de différer l'heure de la « décision spirituelle »²²⁷⁵ signifié par l'ultimatum de chaque œuvre. Cette tentation « tautégorique » de l'artiste fasciné par *Le Chef d'œuvre inconnu*, ce refus d'enterrer le romantisme dans un constant « forçement de la présence » se distingue de la voie médiane, dialectique choisie par un poète qui, « ni iconophile, ni iconoclaste », a fait le choix de « critiquer l'image dans l'image »²²⁷⁶. Ce « romantisme critique » affirme sa conscience du négatif du langage et de la perte originaire, mais pour lui opposer la décision de « bâtir le positif de la 'terre seconde' de la poésie »²²⁷⁷. Patrick Née souligne avec force la « double postulation »²²⁷⁸ qui découle de cette position pour la conscience critique et créatrice d'Yves Bonnefoy :

D'une part, son désir d'œuvrer dans et par les mots est sous-tendu par l'espoir ontologique du retour à cette parole des origines qui, dans la saisie immédiate de son propre référent, dirait, et serait du même coup, l'Être ou l'Un ; d'autre part, le soupçon ne le quitte pas de n'avoir affaire alors qu'à un mythe réparateur, qu'il appelle « un rêve », ou bien « l'image », dans la pure et simple attestation d'une « essentielle, une inguérissable mélancolie »²²⁷⁹.

Le sculpteur-alchimiste que Bonnefoy imagine « démaillottant la statue comme dans l'espoir d'un cri de la vaine image »²²⁸⁰ ne retient que le premier terme de cette double postulation, pour se porter au plus loin contre sa limite d'impossible, d'où la nécessité de « prendre très au sérieux ce qu'il appelait son échec »²²⁸¹. Face à cette exigence acharnée du « miracle »²²⁸² auquel il a renoncé dans l'immédiat, le poète ne peut que dire son attention

²²⁷³ *Idem.*

²²⁷⁴ Yves Bonnefoy, « Lettre à Howard L. Nostrand », *op. cit.*, p. 116.

²²⁷⁵ « L'Étranger de Giacometti », *op. cit.*, p. 331.

²²⁷⁶ Patrick Née, *ibid.*, p. 14.

²²⁷⁷ *Idem.*

²²⁷⁸ Patrick Née reprend cette expression d'Yves Bonnefoy lui-même. Voir Yves Bonnefoy, « Georges Poulet et la poésie », *Georges Poulet parmi nous*, textes réunis par Stéphanie Coudré-Mauroux & Olivier Pot, Genève, Slatkine, 2004, p. 99.

²²⁷⁹ Yves Bonnefoy, « La question que nous pose le chant d'Orphée », *op. cit.*, p. 12. Cité par Patrick Née, *ibid.*, p. 71.

²²⁸⁰ « L'Étranger de Giacometti », *op. cit.*, p. 329.

²²⁸¹ *Idem.*

²²⁸² *Idem.*

fébrile – « que pouvait-il ? »²²⁸³ – autant que lucide : « ce n'était qu'un rêve, il n'y a pas de pouvoir »²²⁸⁴.

Pourtant ce qui prime lorsque Bonnefoy aborde cette œuvre, c'est la fascination pour la figure romantique d'un « roi-prêtre »²²⁸⁵ égyptien, du « nocher d'un autre rivage, mieux préparé que quiconque, à se risquer sur le gouffre où commence à changer la vie »²²⁸⁶. L'œuvre de Giacometti permet à Bonnefoy mieux qu'aucune autre d'approfondir sa double postulation, car elle en porte le premier mouvement à ses limites extrêmes autant qu'elle prête le flanc à un retour critique vers le second mouvement par la méditation d'un échec inlassablement répété. L'échec de Giacometti est l'endroit où il rencontre la dualité profonde de l'activité poétique pour Yves Bonnefoy. Il rend alors son expérience partageable et méditable pour le poète, la poésie étant « une tentative, frontale, pour accéder à de la présence, mais aussi une retombée, incessante, qui éclaire la condition humaine et permet que des hommes, ici ou là dans le monde, fassent de leur attente déçue une réflexion partagée »²²⁸⁷. La retombée, pour Giacometti, sera à la mesure de la vigueur de l'assaut.

Mais surtout la différence entre la pratique de Bonnefoy et celle de Giacometti réside en ceci que l'assaut chez Giacometti se veut définitif, qu'il fait de la sculpture pour en finir avec la sculpture, étant à sa manière, pour reprendre une expression de Bonnefoy à propos de Georges Duthuit, un « ennemi des images », orgueilleux comme Justinien s'élançant dans Sainte-Sophie²²⁸⁸. À la « lucidité contradictoire » du poète résolument ancré dans le « relatif », où « présence et représentation cohabitent »²²⁸⁹, s'oppose une volonté d'abolition de la représentation par la représentation elle-même, un iconoclasme dont l'image s'avère le paradoxal moyen. C'est que Giacometti veut « re-présenter », davantage que « représenter » les traits du modèle, c'est-à-dire les « douer dans l'œuvre d'un absolu de présence qui dans le vécu fait défaut »²²⁹⁰. Mais la présence « se refuse à la représentation, elle lui est transcendante »²²⁹¹, et l'oxymorique projet de vouloir « représenter la présence », c'est-à-dire « ne faire qu'un seul grand acte de vie de l'Image et de l'Être »²²⁹² expose l'artiste au déchirement entre des termes incompatibles.

²²⁸³ *Ibid.*, p. 327.

²²⁸⁴ *Ibid.*, p. 328.

²²⁸⁵ *Ibid.*, p. 328.

²²⁸⁶ *Ibid.*, p. 327.

²²⁸⁷ « Georges Poulet et la poésie », *op. cit.*, p. 117.

²²⁸⁸ Georges Duthuit dénonce dans ses écrits le « péché de représentation » qui a poussé les artistes fautifs à s'aliéner à « une imitation [...] des choses du monde au lieu de se donner librement à un acte de participation entraînant les réalités de l'univers dans une sorte de fête dont l'œuvre d'art serait le centre », d'où son admiration pour l'art byzantin. Voir « Un ennemi des images », préface d'Yves Bonnefoy à Georges Duthuit, *Représentation et présence. Premiers écrits et travaux, 1923-1952*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et recherches », 1974, pp. 5-28 ; repris dans *Le Nuage rouge*, Paris, Mercure de France, 1977, pp. 125-157. La citation dans cette note provient de l'entretien radiophonique entre Jean Starobinski et Yves Bonnefoy, *Les Fonctions de l'image*, France Culture, Roger Pillaudin producteur, émission du 9 septembre 1975. Voir pour la transcription Patrick Née, *Yves Bonnefoy penseur de l'image ou les travaux de Zeuxis*, Paris, Gallimard, 2006, pp. 172-173.

²²⁸⁹ Yves Bonnefoy, « Georges Poulet et la poésie », *op. cit.*, p. 124.

²²⁹⁰ « Le Désir de Giacometti », *op. cit.*, p. 462.

²²⁹¹ *Ibid.*, p. 463.

²²⁹² *Ibid.*, p. 473.

Cette « tentative, frontale, pour accéder à de la présence », il convient maintenant d'envisager en quoi elle nourrit la réflexion d'Yves Bonnefoy sur les rapports entre l'art et la pensée conceptuelle dans cet éclairage particulier qu'offre la pratique d'Alberto Giacometti.

8) Critique d'un art de la « confiance faite au langage, sous ses aspects conceptuels »

[Critique d'un art de la « confiance faite au langage, sous ses aspects conceptuels »²²⁹³]

Nous n'allons pas revenir ici en détails sur la lecture d'*Hier, sables mouvants* par Yves Bonnefoy dans le premier chapitre de sa monographie, que nous avons déjà évoquée, mais remarquons que la « pierre noire » s'y oppose au monolithe de « couleur dorée » de la même manière que les « couteaux » surplombant Stampa, dans *L'Étranger de Giacometti*, arrachaient à l'intimité italienne, et pour une signification semblable : Giacometti « aurait à vivre comme elle se dressait là, seule, nue »²²⁹⁴. Condamné à la solitude pour avoir refusé le système des représentations et des valeurs de sa mère, garante de cette intimité avec le Tout du Paradis enfantin, Giacometti n'en vit pas moins, à travers cette chute²²⁹⁵, une épreuve qualifiante, dont la valeur initiatique se révèle pour le poète par son accès à « une expérience en somme directe de ce fait d'être qui d'ordinaire se dissimule sous les diverses façons dont l'existence est vécue »²²⁹⁶. Il advient pour compléter cette Venue de l'Étranger une seconde expérience, qui est celle de la mort de Van M. déjà évoquée²²⁹⁷, dans son absurdité et sa solitude :

Là, en somme, où un instant avant il éprouvait encore en ce qu'il était lui-même une présence au monde, simplement privée de ses biens par sa rupture avec les valeurs collectives, là même il devait comprendre qu'il n'y a rien, sinon cette mystérieuse volonté d'être qui, désespérément, follement, se cramponne à sa dépouille d'emblée mortelle [...]²²⁹⁸.

Voici la présence qui se tourne en absence, et dans l'art de Giacometti l'œuvre de la mort qui nous reporte à nouveau vers l'incontournable *Objet invisible*.

Souvenons-nous alors de la réponse de Bonnefoy à Breton, qui décèle après-coup l'influence d'un « instinct de mort »²²⁹⁹ dans cette figure dont son texte a échoué à retenir l'auteur. Bonnefoy lui oppose pour sa part la « pensée de la mort », qui est bien autre chose qu'une pulsion, dont témoigne d'après lui cette sculpture où, à l'issue du retour sur soi des années surréalistes, Giacometti prend conscience « de la structure fondamentale de son être psychique »²³⁰⁰. Cette « vierge du fond des nuits »²³⁰¹ qui se dresse sur une tombe, avec ses mains « tenant le vide » à la place d'un enfant lui signifiait en effet cette vérité qu'« une

²²⁹³ « Le Projet de Giacometti », *op. cit.*, p. 67.

²²⁹⁴ BO, p. 275.

²²⁹⁵ Voir chapitre IX.

²²⁹⁶ *Idem*.

²²⁹⁷ Voir chapitre IX.

²²⁹⁸ « *Le Désir de Giacometti* », *op. cit.*, p. 459.

²²⁹⁹ André Breton, *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 709.

²³⁰⁰ Yves Bonnefoy, BO, p. 240.

²³⁰¹ *Ibid.*, p. 230.

mère peut à la fois élever un enfant et l'anéantir »²³⁰². Mais, et c'est là où l'interprétation de Bonnefoy marque une évolution dans sa compréhension de la sculpture entre l'essai de *L'Éphémère* et la monographie, ces mains qui semblent modeler, « au contact du visible et de l'invisible dans un geste de monstration et d'offrande », disent également que l'art peut être l'attestation de cette « présence du monde qui s'est défaite, comme un paradis se referme »²³⁰³. Elles rappellent l'admiration et la confiance de la mère qui lui a donné vie, « dans la mort donnée », et sont une « intimation », une injonction à faire œuvre. Cette valeur positive du message de l'ange d'Annonciation ne se trouve pas dans le texte de 1967, qui ne dit pour sa part que l'Absence et les rapports brisés par la venue du chevalier de deuil. Les développements de l'analyse viennent peu à peu atténuer le coefficient de tragique qui dominait les premières impressions, trop peu distancées du réflexe premier d'identification. Les clefs de cette évolution sont à chercher dans une attention plus grande accordée à l'art du portrait et au dessin, et plus particulièrement encore à la lithographie, à peine évoqués dans l'essai de *L'Improbable*. Mais retenons pour l'instant ce second point qui nous intéresse : l'œuvre de Giacometti *sait la mort*, et fait de ce savoir l'axe d'une *révolution* qui intéresse l'art d'Occident dans son ensemble.

Nous allons alors percevoir avec plus de netteté le lien de ces développements avec le problème central de ce chapitre, à savoir le bouleversement des rapports entre réel et langage que l'art de Giacometti met en lumière, fournissant appui à certains poètes pour le penser, et en mesurer les conséquences sur leur pratique propre, avec les moyens qui sont les leurs. L'attachement de Giacometti au modèle extérieur, et à ce moyen privilégié pour le connaître qu'est la pratique du dessin, désigne en effet comme adjacente à ses préoccupations et à celles des poètes la ligne impérieuse, droite parmi les détours et les mille replis du vivant, de l'instrument conceptuel, que l'œuvre d'Yves Bonnefoy questionne avec insistance depuis un demi-siècle. Quel est ce lien ? Qu'est-ce qui relie *L'Étranger de Giacometti* aux réflexions sur les tombeaux de Ravenne recueillies elles aussi dans *L'Improbable* ? Cette accusation de 1953 : « Le concept cherche à fonder la vérité sans la mort. À faire enfin que la mort ne soit plus vraie »²³⁰⁴. Or Yves Bonnefoy entreprend dans son *Giacometti* de révéler comment les expériences fondatrices de la vie d'un artiste l'auront placé dans son rapport à l'art en porte-à-faux avec son époque, pour de vertigineuses conséquences. Exilé, expulsé de ce paradis qu'est la coïncidence entre les mots et les choses par la perte de l'enfance, c'est-à-dire l'accès au langage séparateur, Giacometti vit en raccourci le passage de l'ère du *symbole* à l'ère de l'*objet moderne*²³⁰⁵ qui caractérise plusieurs siècles de l'histoire de l'art occidental, et l'exprime dans sa sculpture. Il a de plus vécu un aggravement de cette sensibilité ontologique dans une expérience traumatisante qui le confronte à la mort, une expérience d'une importance telle qu'elle rejaillit plus de vingt ans plus tard dans un texte – *Le Rêve, le Sphinx et la mort de T.* (1946) – et une sculpture, *Tête sur tige* (1947) : « Ma vie a bel et bien basculé d'un coup, ce jour-là »²³⁰⁶.

À l'automne 1921, face à la mort du vieil Hollandais, Giacometti se voit moins confronté au fait de la mort physique qu'à la solitude de cette mort, « son caractère de 'fin misérable' et

²³⁰² *Ibid.*, p. 232.

²³⁰³ *Idem.*

²³⁰⁴ « Les Tombeaux de Ravenne », *Les Lettres nouvelles*, n° 3, mai 1953, repris dans *L'Improbable et autres essais*, *op. cit.*, p. 17.

²³⁰⁵ Voir « L'Étranger de Giacometti », *op. cit.*, p. 324.

²³⁰⁶ Jean Clay, *ibid.*, p. 53.

absurde dans l'indifférence de toute vie sur la terre »²³⁰⁷. Il n'en dormira plus la nuit qu'avec une ampoule allumée à son chevet, effrayé par la « précarité non de la vie, mais du fait même de la personne, le caractère fictif de la conscience de soi, la vanité du nom propre, d'emblée mangé par l'absence comme ceux de T. ou Van M. »²³⁰⁸ :

Ce drame, plus j'y pense, c'est à cause de lui que j'ai toujours vécu dans le provisoire, que je n'ai cessé d'avoir horreur de toute possession. S'installer, acheter une maison, s'aménager une jolie existence, alors qu'il y a cette menace, toujours, – non ! Je préfère vivre dans les hôtels, les cafés, les lieux de passage...²³⁰⁹

Confronté donc à une expérience directe du fait d'être, et conscient avec acuité du néant qui menace cette « mystérieuse volonté d'être » cramponnée « à sa dépouille d'emblée mortelle », sachant donc la mort plus qu'un autre, jusqu'à passer tout un été à peindre un crâne et jalonner son œuvre d'un *memento mori* aux nombreux avatars, que rencontre Giacometti dans l'art moderne ? Les textes rassemblés par Yves Bonnefoy en 2002 dans ses *Remarques sur le regard* le résumant avec beaucoup de clarté. Patrick Née note en effet le phénomène de *mise en spirale* de sa pensée chez Yves Bonnefoy, « repassant par les mêmes points, mais avec un creusement supplémentaire dans la redite, qui fore au plus loin de ce dont il ne cesse de mieux prendre (et faire prendre) conscience »²³¹⁰. Si la position d'Yves Bonnefoy sur les rapports entre la poésie et la pensée conceptuelle évolue jusqu'à n'avoir jamais été plus claire et plus nuancée que dans la réponse récente à une critique ancienne de Georges Poulet²³¹¹, la réflexion sur Giacometti, qui témoigne du même souci acharné de la « reprise notionnelle » de texte en texte, suit le même chemin. Les récentes *Remarques sur le regard* contiennent ainsi des éclairages précieux qui approfondissent les avancées de la monographie sur cette question.

L'art d'occident apparaît dans ces pages caractérisé par la « confiance faite au langage, sous ses aspects conceptuels »²³¹². L'artiste qui est un être parlant n'est en effet pas épargné par la soumission aux « impératifs du langage »²³¹³, et se trouve écartelé entre les deux options qui sont les conséquences du recours à l'instrument conceptuel et se traduisent par une opposition entre le *regard* et les *yeux* que le poète vit pour sa part comme une opposition entre la *parole* et les *mots*. Qu'est-ce que le concept ? C'est un travail « qui isole un aspect ou un autre, dans la surabondance des phénomènes, et lui attribue un nom, lequel en devient son concept, puis se sert de ce point d'appui pour tenir un discours où seront formulées des propriétés de ces phénomènes ou dégagées des lois de portée plus vaste ». Loin des imprécations des « Tombeaux de Ravenne », et dans la lignée de cette « amitié »²³¹⁴ désormais revendiquée par Yves Bonnefoy entre la poésie et cette pensée conceptuelle qu'elle combat, le poète note le bénéfice que l'homme peut tirer de cette approche qui lui

²³⁰⁷ Yves Bonnefoy, BO, p. 102.

²³⁰⁸ *Idem.*

²³⁰⁹ *Jean Clay, ibid., p. 53.*

²³¹⁰ Patrick Née, *Rhétorique profonde d'Yves Bonnefoy, op. cit.*, p. 152.

²³¹¹ Yves Bonnefoy, « Georges Poulet et la poésie », *op. cit.*

²³¹² « Le projet de Giacometti », *op. cit.*, p. 67.

²³¹³ « Le regard et les yeux », *op. cit.*, p. 11.

²³¹⁴ « Georges Poulet et la poésie », *op. cit.*, p. 118.

permet de bâtir « un environnement praticable par la société et l'individu »²³¹⁵ et ouvre un champ à la connaissance et à l'action. C'est alors à la « compassion » qu'il en appelle pour saluer le « courage de cette approche du monde qui pour le connaître et le transformer prend le risque de le perdre, avec l'exil pour destin »²³¹⁶.

Car cette façon d'appréhender le monde n'est pas sans inconvénients. En effet, « tout choix d'un aspect dans une chose conduit à en négliger nombre d'autres, ce qui restreint le champ du savoir au moment où on s'y engage ». Là encore Yves Bonnefoy nuance en précisant que les perpétuelles remises en cause critiques qui font progresser la science lui permettent peu à peu « l'appréhension d'une réelle complexité », mais c'est pour souligner en retour l'oubli majeur qui lui apparaît comme le principal danger du concept :

Et c'est que le monde ainsi institué aura beau se différencier, donnant signification à des aspects toujours plus nombreux de la donnée empirique, il n'en restera pas moins une représentation, abstraite et partielle, de ce grand dehors au sein duquel l'aventure humaine se fraie sa voie : alors que ce primat d'un schème, d'une abstraction, sur des formes d'approche plus immédiates empêche des expériences qui sont pourtant nécessaires à une pleine conscience de soi dans chaque personne, si ce n'est pas même à la survie de l'humanité. Cet appauvrissement se vérifie de deux façons qui en profondeur n'en font qu'une. D'une part, la conceptualisation, qui privilégie tel ou tel aspect de la chose, ne fait que différer l'appréhension des autres aspects, elle se prive du regard qui d'emblée révèle que leur nombre est illimité, elle ne fait donc plus l'expérience de l'infini au sein du fini. Et d'autre part elle ne peut reconnaître dans son objet cette unité immédiate, indécomposable, totalisant son infinité dont bien des composantes sont de hasard, c'est-à-dire particulières, par lesquelles cet objet se fait à nos yeux présence unique, irremplaçable par aucun autre : un absolu²³¹⁷.

Méconnaissance de l'infini au sein du fini, mais également de cette unité qui ressaisit par en-dessous le nombre infini de ses qualités pour faire de l'objet une réalité particulière, la pensée conceptuelle, à laquelle échappe le *hasard* qui gouverne la finitude et fait qu'un objet est là où tout aussi bien il aurait pu y avoir le néant, ne peut qu'avoir une perception négative de la finitude. L'homme qui se voue à la pensée conceptuelle et oublie ainsi l'unité ne peut plus vivre sa propre finitude que comme « ce qui nous referme sur nous-mêmes, nous voue à une matérialité qui ne recouvre que le néant », pour le précipiter dans l'angoisse. Cette angoisse fait le lit des religions, tout comme elle est le ressort de cet art « existentiel » de Giacometti pendant la guerre et dans l'immédiat après-guerre. Pourtant cet art qui croise les analyses de la phénoménologie existentielle sartrienne, le poète le perçoit encore prisonnier de la pensée conceptuelle, expliquant ainsi son anxiété. Car, nous l'avons vu, Bonnefoy montre que Giacometti dépasse les propositions de l'Existentialisme dès lors que, dans une dernière période, il cherche non plus à *parler* de la présence, mais à la *vivre*. Il retrouve alors cette conscience d'une *unité* profonde irréductible à l'absurde qui le fait, nous dit Bonnefoy, rompre avec Sartre pour rejoindre « quelques poètes soucieux autant que lui-même de l'expérience de la présence »²³¹⁸. Il n'y a jamais eu en réalité de « rupture » avec Sartre, mais

²³¹⁵ « Le regard et les yeux », *idem*.

²³¹⁶ « Georges Poulet et la poésie », *idem*.

²³¹⁷ *Ibid.*, p. 12.

²³¹⁸ Voir « Le Projet de Giacometti », *op. cit.*, pp. 48-49.

conservons pour le moment cette vision des choses qui nous aide à mieux appréhender la pensée de Bonnefoy.

Cette analyse des bienfaits et des méfaits du recours à l'instrument conceptuel décide en profondeur de toute une lecture de l'histoire de l'art aussi riche que complexe dans sa visée du simple, mais que nous devons restituer schématiquement pour comprendre à quel carrefour Giacometti se situe. Il faut alors distinguer deux époques, dont la première correspond aux chapitres II et III de la monographie, centrés sur le post-impressionnisme dans lequel Giacometti a baigné par son père et sur la peinture italienne, et la deuxième aux chapitres IV, V et VI : apprentissage du siècle, traversée des avant-gardes et période surréaliste. Cette première époque est celle de la *mimésis*. L'usage de l'instrument conceptuel en art depuis le XIV^{ème} siècle, depuis Giotto, c'est-à-dire depuis « que l'on a cherché des pouvoirs dans la maîtrise des lois – et des aspects – de l'être sensible »²³¹⁹ s'y étend en effet peu à peu. Cette première époque est alors caractérisée par :

[...] un système de représentations et de significations unifié et unique [qui] accredit[e] une certaine idée de l'univers, de la vie, de l'être psychique, que l'on pr[en]d pour la réalité même, connaissable en sa profondeur, identifiable dans ses objets, d'où un art qui aim[e] représenter ce qu'il cr[oi]t et v[oi]t [...]»²³²⁰.

C'est à une telle conception de l'art que Giacometti a été formé dans l'atelier de son père, puis chez Bourdelle. Mais à son arrivée à Paris il a rencontré les effets de ce deuxième moment où, « avec la physique et la biologie récentes, avec la psychanalyse, avec la réflexion des linguistes, la pensée s'est vue délivrée de toute vision unitaire »²³²¹. La figure des choses s'étant démultipliée, elle cesse alors de constituer un objet valable pour l'art qui choisit d'« explorer les virtualités du langage et autres systèmes de signes, supposés désormais la seule réalité »²³²². Mais ces deux moments du discours conceptuel dans l'art ne s'opposent pourtant qu'en apparence pour Bonnefoy qui y décèle un oubli commun : « Qu'il soit un ou multiple, qu'il se veuille un dogme ou consente aux déconstructions, le discours conceptuel reste conceptuel, il continue de laisser hors de son champ de pensée ce que le concept ne peut pas saisir »²³²³. Or cet oubli, c'est précisément cette *présence* dans la quête de laquelle Bonnefoy a montré que l'histoire intime de Giacometti l'avait jeté, par le fait de l'exil et de la mort, au sein de la vie même, donnée. La *présence* apparaît pour le poète ce *surcroît* que Giacometti recherche par la médiation de l'art, et pour trouver cette médiation. Il nous faut donc la définir avec plus de précision. Bonnefoy entend par chose présente la « chose actuellement existante, avec le nombre infini de ses qualités sensibles, avec aussi ce qu'a d'absolu le fait qu'elle existe à un moment, en un lieu ». La présence, c'est donc cet acte d'être dans sa nudité, une « transcendance hors langage » irréductible à la pensée conceptuelle, si l'on veut bien entendre par transcendance, pour cette pensée athée, une transcendance dans l'immanence.

9) Eccéité et quiddité

²³¹⁹ BO, p. 135.

²³²⁰ « *Le Projet de Giacometti* », *op. cit.*, p. 67.

²³²¹ *Ibid.*, p. 68.

²³²² *Idem.*

²³²³ *Idem.*

De quelle manière Giacometti touche-t-il très tôt à ce surcroît n'offrant aucune prise à l'approche par le divisé ? Nous l'avons vu lors de notre analyse de la référence alchimique : l'unité, le rapport du tout de la figure à ses parties est une préoccupation constante de Giacometti dès la période de la Grande Chaumière. Mais arrêtons-nous d'abord sur l'« épisode des poires », qui l'oppose à son père, car il est l'occasion pour le poète d'avancer à propos de l'œuvre deux notions-clefs empruntées à la pensée médiévale, c'est-à-dire antérieures à la confiance qu'aura accordée au langage conceptuel la Renaissance à ses débuts.

Le deuxième chapitre de la monographie se concentre en effet sur la figure du père pour faire le lien, dans les années de formation, entre l'expérience de l'Étranger et ce qu'elle bouleverse dans le langage artistique. Bonnefoy aborde alors le conflit entre les données de la perception et les représentations mentales qui tendent à se surimposer à elles à travers l'analyse de ce souvenir, rapporté tardivement à David Sylvester par un artiste que les longues discussions avec Sartre notamment avaient rendu plus conscient de sa pratique, et maîtrisant davantage les outils d'analyse nécessaires pour revenir sur elle :

Par exemple, mon père qui faisait des portraits d'après nature faisait des portraits grandeur nature tout-à-fait instinctivement, même si je posais à trois mètres. S'il faisait des pommes sur une table, il les faisait grandeur nature. Et moi, j'ai dessiné une fois dans son atelier – j'avais 18-19 ans – des poires qui étaient sur une table – à la distance normale d'une nature morte. Et les poires devenaient toujours minuscules. Je recommençais, elles redevenaient toujours exactement de la même taille. Mon père, agacé, a dit : « Mais commence à les faire comme elles sont, comme tu les vois ! » Et il les a corrigées. J'ai essayé de les faire comme ça, et puis, malgré moi, j'ai gommé, j'ai gommé, et elles sont redevenues une demi-heure après, exactement au millimètre, de la même taille que les premières²³²⁴.

Ce que Bonnefoy décèle ici dans l'attitude de Giacometti père, c'est une forme de « neutralisation existentielle ». Placer l'objet à « distance normale », « celle où on peut le déchiffrer aisément »²³²⁵, c'est le livrer, indépendamment de sa présence *ici* et *maintenant*, à une approche par le langage, « à ce savoir que le langage crédite »²³²⁶ : « La chose considérée n'est plus une part du tout [...], c'est simplement l'occasion d'une acquisition de signes qui vont permettre au peintre, demeuré seul avec soi, d'être demain, dans la composition du tableau, davantage encore le rêve qu'il a déjà substitué, le sait-il ou pas, à une intimité authentique avec la réalité naturelle »²³²⁷. En s'en tenant à la stricte évocation d'un « champ optique, de cette étendue accessible aux yeux », Alberto Giacometti refuse de faire de l'objet le prétexte d'un discours, et le rend à son lieu et à sa propre réalité, que l'observateur « ne peut prétendre connue ni même peut-être connaissable »²³²⁸.

Yves Bonnefoy pense que la philosophie médiévale sait mieux que les temps modernes poser le problème de l'Être et c'est vers elle qu'il se tourne pour lui emprunter deux outils fondamentaux de son analyse de l'oubli de la *présence* dans le discours conceptuel.

²³²⁴ Alberto Giacometti, « Entretien avec David Sylvester », *op. cit.*, p. 289.

²³²⁵ Yves Bonnefoy, « Le Projet de Giacometti », *op. cit.*, p. 68.

²³²⁶ *Ibid.*, p. 68.

²³²⁷ *Ibid.*, p. 69.

²³²⁸ *Idem.*

Giacometti lui semble dans cet épisode être brusquement passé d'un souci de la « *quiddité* – c'est-à-dire des caractères qui définissent la chose, qui la distinguent des autres – à l'attestation de son *eccéité*, laquelle est l'acte par quoi une chose, un être sont là, ont surgi là, devant nous, alors que ce lieu aurait pu tout aussi bien être vide »²³²⁹. À travers son père c'est alors tout l'art de la « première époque » que Giacometti accuse, pour Bonnefoy, de restreindre l'être propre de l'objet aux catégories d'une langue, « aux préjugés d'un savoir »²³³⁰, alors que pour sa part il ouvre le dessin à une pensée « de l'Autre et du droit de l'Autre »²³³¹. Yves Bonnefoy nous donne donc ici des outils précieux pour penser les rapports de l'art de Giacometti avec le discours conceptuel : à l'art de la *mimésis* de son père, qui est celui de l'Occident depuis les débuts de la Renaissance, à cet art de la *quiddité* qui cherche trop à compter, peser, diviser, Giacometti oppose son souci de la présence, c'est-à-dire de l'*eccéité*.

10) Les avant-gardes ou le temps des « idées » face à l'affirmation d'un souci de l'altérité

Cette émergence d'une pensée de l'altérité, Bonnefoy en suit l'occultation à travers la rencontre des avant-gardes pour voir dans la pensée de l'amour des surréalistes ce qui les lui fait préférer à l'anti-humanisme de Bataille, à l'inverse de sa propre évolution, puisqu'en effet, Arnaud Buchs l'a montré, la critique bataillienne du langage, dont la forte influence est lisible dans « Sur le concept de lierre »²³³², en 1950, a joué un grand rôle dans le détachement de Bonnefoy du surréalisme. Revenons une dernière fois sur le pivot de l'analyse de Bonnefoy pour cette période, *L'Objet invisible*, qui lui donne l'occasion de se mesurer directement à la pensée de Breton.

La question de l'image surréaliste devient alors l'enjeu essentiel, puisque Breton suit avec fébrilité les avancées de cette sculpture à laquelle il prend grand intérêt, mais c'est dans le refus de cette notion de « progrès », qui désormais va prendre tout son sens dans l'art de Giacometti. Pour Breton, nous l'avons vu, la sculpture est « lente à émerger du cristal de ses plans », et les aléas de sa réalisation ne viennent en aucun cas remettre en cause pour lui l'évidence d'une cristallisation une fois pour toutes de l'imaginaire, imposant comme l'a montré Dominique Combe ce qui reste à sa manière une *mimésis*²³³³. Bonnefoy rappelle pourtant ce témoignage de Giacometti en 1955 : « Cette statue que Breton préférerait à tout bouleversé dans ma vie. J'étais satisfait des mains et de la tête de cette sculpture parce qu'elles correspondaient exactement à mon idée. Mais les jambes, le torse et les seins, je n'en étais pas content du tout. Ils me paraissaient trop académiques, conventionnels. Et cela m'a donné envie de travailler à nouveau d'après nature. »²³³⁴ Qu'est-ce que la prise de distance par rapport au caractère trop « académique » ou « conventionnel » de certaines parties de la sculpture, sinon l'amorce d'une remise en cause de la transparence du langage surréaliste, c'est-à-dire de son insuffisante critique de l'approche conceptuelle ? Bonnefoy note à bon droit la distorsion entre cette « idée », si orthodoxe du point de vue surréaliste, à

²³²⁹ *Ibid.*, p. 70.

²³³⁰ *Idem.*

²³³¹ *Ibid.*, pp. 70-71.

²³³² Voir Arnaud Buchs, *ibid.*, pp. 315-354.

²³³³ Voir chapitre VIII.

²³³⁴ Alberto Giacometti, cité par Yves Bonnefoy, BO, p. 238.

laquelle satisfont les mains et la tête, et « la sorte de qualité dont priverait toute une partie de l'œuvre son caractère conventionnel, son académisme »²³³⁵. Il peut alors substituer à celle de Breton sa propre lecture de la sculpture comme une « Madone de l'absence » qui fait prendre conscience à Giacometti de la réponse au néant que peut être l'art. Le « gracieux être »²³³⁶ devient une injonction à « renoncer aux stéréotypes qui avaient été nécessaires pour achever de lui donner forme, au moment où la signification avait à se faire figure ». Cette apparition se fait alors vide où travailler à la saisie d'un plein : « celui de l'aspect d'un être, celui d'un corps – jambe, torse, les seins – au sommet duquel, retardé mais enfin perçu, paraîtra un authentique visage, une 'tête humaine' »²³³⁷. « 'L'idée', conclut Bonnefoy, mettait fin au temps des 'idées' », et « refermait la parenthèse surréaliste ».

Les études de tête que Giacometti reprend ensuite lui valent son exclusion du groupe par Breton pour lequel « on sait ce qu'est une tête », c'est-à-dire pour lequel le rapport de la chose perçue aux signes conventionnels qui en font un objet de langage est transparent, ne fait pas problème, alors que c'est pour sa part contre ce savoir préconçu que Giacometti œuvre désormais. Ces études d'après nature devaient lui prendre à peu près quinze jours, rapporte Giacometti dans la « Lettre à Pierre Matisse », après quoi il pourrait « réaliser [ses] compositions »²³³⁸. Mais Bonnefoy décèle une contradiction entre ce projet et cette tension vers un art de l'altérité qu'il a cru pouvoir lire dans *L'Objet invisible*. Les compositions restent en effet une pensée consciente, dominée par un système de représentations, c'est-à-dire une « langue dans laquelle celui qui parle est enclos »²³³⁹. Or, on ne peut pas *voir* l'autre s'il est l'objet de notre *savoir* : « On ne peut pas à la fois rencontrer autrui et lui tenir un discours, à la fois se vouloir parole et s'enclore dans une langue »²³⁴⁰. C'est ainsi que Bonnefoy interprète l'abandon de l'idée des compositions par un sculpteur pour lequel une figure semble déjà trop et qui voit la tête de son modèle devenir « un objet totalement inconnu et sans dimensions »²³⁴¹. Nous retrouvons alors l'époque examinée dans la partie précédente où, travaillant de mémoire jusqu'à la fin de la guerre, Giacometti s'attache à résoudre le problème principal de sa sculpture : comment sauver l'unité de la figure de l'infinie divisibilité de la matière ?

Nous voudrions insister ici sur le postulat qui fonde la critique *religieuse* – au sens étymologique de « relier » – qu'Yves Bonnefoy oppose à la clôture sur soi du discours conceptuel. Le concept étant l'oubli de la *présence* d'autrui, Bonnefoy fait de la compassion, de la charité ou de l'amour, les trois mots reviennent alternativement sous sa plume, le levier de cet effort d'ouverture de l'art par Giacometti. Bonnefoy cherche, Jérôme Thélot l'a noté, « au-delà de l'art », la personne : celle de Giacometti et celle de son lecteur. Il approuve ainsi que Georges Poulet « juge le poète sur son aptitude à être et non à faire », et ainsi fait-il lui-même, admirant Bonnard pour avoir su réinventer l'amour²³⁴² alors que les difficultés de Giacometti dans cette voie alimentent les rebondissements narratifs de la

²³³⁵ Yves Bonnefoy, BO, p. 239.

²³³⁶ André Breton, *L'Amour fou*, op. cit., p. 698.

²³³⁷ Yves Bonnefoy, BO, p. 241.

²³³⁸ Alberto Giacometti, « Lettre à Pierre Matisse », op. cit., p. 43.

²³³⁹ Yves Bonnefoy, BO, p. 249.

²³⁴⁰ *Ibid.*, p. 250.

²³⁴¹ Alberto Giacometti, « Lettre à Pierre Matisse », op. cit., p. 43.

²³⁴² Bonnard incarne le « pouvoir d'aimer » : Yves Bonnefoy, « Proximité du visage », op. cit., p. 315.

monographie. Pour Plotin, auquel il compare implicitement Giacometti en plaçant un extrait du récit de sa « vie » par Porphyre en exergue de son livre, le poète affirme avec élan sa « sympathie profonde » au cours du colloque de Cerisy : « j'ai eu grand regret, à travers ma vie, de ne pas avoir été son contemporain »²³⁴³. Si pour Jérôme Thélot cette pratique de la critique par le poète induit un rapport à l'art qui apparaît alors davantage « éthique »²³⁴⁴ qu'esthétique, il semble plutôt que l'éthique chez Bonnefoy soit indémêlable de l'esthétique, les deux se rejoignant dans le dépassement nécessaire du discours conceptuel – par la critique de l'image – qu'implique la volonté d'une rencontre véritable d'autrui.

Mais chercher à rencontrer autrui c'est risquer de le perdre, c'est pourquoi avant d'aborder le « grand œuvre » de la dernière période où les moyens de cette rencontre se voient conquis, il nous faut traverser à nouveau la période de la guerre, pour l'envisager cette fois comme le déblaiement d'un terrain possible pour l'approche d'autrui dans son *eccéité*. C'est alors que Bonnefoy rencontre la notion essentielle pour lui de « théologie négative », dont nous allons étudier le lien avec la remise en cause de l'approche d'autrui par la voie conceptuelle.

11) Théologie négative

Revenons dès lors à ces années de la guerre où Giacometti dans une chambre d'hôtel de Genève travaille à sauver l'unité de la figure de la dispersion de la matière. Les sculptures ne lui semblent un peu vraies que petites et les voilà qui diminuent de plus en plus, « et puis elles devenaient si minuscules que souvent avec un dernier coup de canif elles disparaissaient dans la poussière ». L'atelier de Giacometti se transforme en « charnier de plâtre »²³⁴⁵, où les grands blocs desquels part le sculpteur se consomment pour aboutir au mieux à des figures de la taille d'une épingle qui toutes pourront tenir, lorsqu'en 1946 Giacometti repartira pour Paris, dans quelques boîtes d'allumettes²³⁴⁶. L'unité se cherche à fleur de sol, à fleur de rien, dans l'exténuation extrême de la matière, et Bonnefoy interprète ce « passage à la limite »²³⁴⁷ comme une « théologie négative ». En expulsant la matière, Giacometti chasse tout ce qui en elle contredit l'unité de la figure et s'approche toujours plus de ce « zéro » qui figure pour lui l'oubli au sein d'un savoir abusif de ce que réellement on perçoit, et qui reste à l'esprit, de la figure humaine. Mais par-delà ces ablutions visuelles qui éveilleront l'intérêt de celui qui élaborait à la même époque une *Phénoménologie de la perception*, c'est pour Yves Bonnefoy l'être, la « réalité absolue » qu'approche Giacometti dans cette tension vers zéro qui se confond dangereusement avec l'inverse de ce but, à mesure que cet être se cherche à la frontière du néant :

Hélas, là même où l'épiphanie devrait se produire, c'est le néant qui s'affirme, une fois de plus. Car lorsque la taille de l'œuvre tend vers zéro, la figure se métamorphose, c'est vrai, ou semble d'abord le faire ; son « grain » [...] grossit, relativement, par rapport à ce qui y demeure signe, imitation du modèle : ce qui boursoufle la mimésis, la fracture, se fait dans les mailles de celle-ci l'indice

²³⁴³ « Débat suivant la communication de Gwenaëlle Aubry », Yves Bonnefoy. *Poésie, recherche et savoirs*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle publiés sous la direction de Daniel Lançon et Patrick Née, Paris, Hermann Éditeurs, 2007, p. 215.

²³⁴⁴ Jérôme Thélot, *ibid.*, p. 16.

²³⁴⁵ Expression de Georges Limbour, voir chapitre IX.

²³⁴⁶ Voir chapitre IX.

²³⁴⁷ Yves Bonnefoy, BO, p. 275.

d'on dirait une profondeur : l'unité même, affleurante. Mais ce qui s'accroît simultanément, c'est la fragilité de la figurine ; et quand celle-ci casse, sous l'ultime coup de canif de l'avidité de l'esprit, il n'y a plus, d'une seconde à l'autre, entre les mains du sculpteur, que quelques grammes de poudre blanche, la matière à nouveau, le divisé à l'état pur, le néant. On s'attendait à rencontrer la présence, à attester la vie, on n'a trouvé une fois de plus que ce qui les décompose, les nie. Et voilà certes de quoi céder à la terreur, devant la table en désordre, en cet instant où se fait entendre à nouveau le tic-tac pour rien du réveil à l'autre bout de la chambre : c'est pire que si le crâne du mort perçait sous la face vivante²³⁴⁸.

C'est alors à ce point de rencontre entre l'être et le néant que prend tout son sens un rapprochement qui se revendique comme simplement une « analogie ». L'acharnement de Giacometti sur les petites figurines est en effet comparé par Yves Bonnefoy à ces « théologies négatives » de la tradition religieuse, qui s'appliquent « à dire ce que Dieu n'est pas, tout ce qu'il n'est pas, de façon pourtant de plus en plus intérieure à ce qu'on croirait son essence, afin que du déblaiement de tous ces blocs de savoir la source invisible jaillisse »²³⁴⁹. Cette analogie ne surprendra pas le lecteur de Bonnefoy qui se souvient de la dédicace de *L'Improbable* « À un esprit de veille. Aux théologies négatives. À une poésie désirée, de pluies, d'attente et de vent ».

Or, qu'est-ce qui rapproche ici à nouveau la démarche de l'artiste de celle du poète ? Leur rapport au langage, c'est-à-dire à ces médiations que sont pour eux les images dans leurs pratiques respectives. La théologie négative, c'est l'effacement de la *quiddité* au profit d'un art de l'*eccéité*, qui vise en dernier recours un renoncement à soi de l'art au sein du mysticisme. Elle propose donc une sortie progressive hors des médiations. Dans la pratique de Giacometti cette échappée hors du domaine du signe se traduit par un recul progressif de la *mimésis* jusqu'aux frontières de l'*indicible* :

On discrédite les médiations, qu'on peut dire avec des mots, pour que l'immédiat, qui est l'indicible, rayonne. Or, rien ne ressemble plus à cette démarche mystique que le travail de Giacometti sur les petites figures, dont il veut faire disparaître toujours plus de ces signes par quoi la mimésis se prive de l'expérience de l'Un²³⁵⁰.

Les paradoxes de l'incarnation laissent en effet une place, aux côtés de l'icône positive, pour une « sorte négative d'icône »²³⁵¹, mettant l'accent sur la dissemblance de Dieu désignée par le Pseudo-Denys l'Aréopagite : « Il ne possède lui-même ni forme ni beauté »²³⁵². À cette figure du divin, s'apparente celle de la « seule divinité dont notre temps est capable », celle de cette figure humaine proposée par Giacometti dans ses petites figurines où la matière – le « grain » – par l'effet de leur diminution, vient boursoufler la *mimésis* et la « fracture »

²³⁴⁸ *Ibid.*, p. 277.

²³⁴⁹ *Ibid.*, p. 278.

²³⁵⁰ *Idem.*

²³⁵¹ Patrick Née, *Yves Bonnefoy penseur de l'image ou les travaux de Zeuxis*, op. cit., p. 182.

²³⁵² Pseudo-Denys l'Aréopagite, *Noms divins*, V, 8 ; *Théologie mystique*, trad. M. de Gandillac, *Œuvres complètes du Pseudo-Denys l'Aréopagite* [1943], Paris, Aubier-Montaigne, 1980 ; voir Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration* [1990], Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1995, p. 86.

pour se faire, « dans les mailles de celle-ci, l'indice d'on dirait une profondeur : l'unité même, affleurante »²³⁵³.

Quant à la figure du divin, ne doit-elle pas, commente Georges Didi-Huberman à propos de Pseudo-Denys l'Aréopagite, « se donner comme une *forme informe*, une figure qui porte en elle l'infigurable, ou plutôt une *figure qui sort d'elle-même*, s'extrait de la ressemblance »²³⁵⁴, cette ressemblance dont Giacometti aura fait l'objet paradoxal de sa quête ? C'est alors « aux antipodes de tout iconographisme [...] l'*altérité* [...] du divin »²³⁵⁵ que la figure aventurée sur le chemin du négatif se voit chargée de montrer, par une transposition dans l'ordre du visible de l'opposition entre dicible et indicible²³⁵⁶ qui fonde la théologie négative. Celle-ci apparaît en effet comme « le centre et la clef » de tout un « symbolisme »²³⁵⁷ que Didi-Huberman commentant René Roques propose de qualifier de « dissemblable »²³⁵⁸. Souvenons-nous alors des remarques faites à propos de la « ressemblance informe » qui traverse *Documents* et de l'importance de cette revue pour les années de formation de Giacometti comme de Bonnefoy pour rapporter avec Patrick Née ce « symbolisme dissemblable » – œuvre de la théologie négative au sein du symbolisme – à ce travail « qu'au niveau du langage opère Yves Bonnefoy de l'intérieur de la conception romantique du Symbole, en y introduisant une dimension critique faite de médiation et de tension (métonymique) »²³⁵⁹.

Mais c'est pour souligner avec lui que davantage que d'une théologie négative, il ne peut s'agir chez Bonnefoy comme chez Giacometti que d'une « *athéologie négative* », puisque ce n'est pas d'un Dieu *en plein* dont il s'agirait d'attester *en creux*, mais d'un *atheos*, du « *Dieu qui n'est pas* »²³⁶⁰ chanté dans le leurre du seuil. De même Giacometti est-il reconduit à ce « doute sur ce que l'on éprouve comme la seule réalité » par l'effondrement, nous dit Bonnefoy, des « mythes qui soutenaient autrefois l'expérience de la présence ». L'artiste qui « ne peut plus compter sur la religion » doit « se substituer à Dieu pour cette instauration qui est celle d'autrui et à travers lui celle du monde »²³⁶¹. La conséquence sur le langage en est, pour le poète, au carrefour des lectures qui ont été les siennes au tournant des années 1950 (philosophie existentielle dans le sillage de Jean Wahl, grande tradition idéaliste, philosophie dite « chrétienne » avec Étienne Gilson), l'élaboration de ce que Patrick Née nomme une « *dialectique négative* », « qui serait à la dialectique du *logos* ce que la théologie négative est à Dieu, ou l'ontologie négative à l'Être »²³⁶². Cette *dialectique*, Patrick Née en suit l'émergence dans *Sur le concept de lierre* où elle parvient à se formuler

²³⁵³ Yves Bonnefoy, BO, p. 277.

²³⁵⁴ Georges Didi-Huberman, *ibid.*, p. 86.

²³⁵⁵ *Idem.*

²³⁵⁶ Voir Patrick Née, *ibid.*, p. 183.

²³⁵⁷ René Roques, *Structures théologiques de la gnose à Richard de Saint-Victor*, Paris, PUF, 1962, p. 172.

²³⁵⁸ Georges Didi-Huberman, *ibid.*, pp. 88-89: « En dernière analyse, toute l'étendue du monde visible – à la condition qu'il soit pensé *négativement* – pourrait être [...] subsumé dans la catégorie du symbolisme dissemblable ».

²³⁵⁹ Patrick Née, *ibid.*, p. 183. Voir également *Rhétorique profonde d'Yves Bonnefoy*, op. cit., pp. 141-142.

²³⁶⁰ Yves Bonnefoy, « La terre », *Dans le leurre du seuil* [1975], *Poèmes*, op. cit., p. 291.

²³⁶¹ « Giacometti et Cartier-Bresson », pp. 40-41.

²³⁶² Patrick Née, *Yves Bonnefoy penseur de l'image ou les travaux de Zeuxis*, op. cit., p. 201.

en guise de quasi-conclusion : « Je ne doute pas que se puisse dessiner, comme en creux dans le langage conceptuel, le schème de ce qu'il n'est pas »²³⁶³.

Le recours au vocabulaire des arts visuels n'est pas anodin ici et montre la parenté qui lie en profondeur l'indicible visé par la poésie à cet invisible dont Bonnefoy révèle la fracture qu'il opère dans la *mimésis* au sein des œuvres de Giacometti. Cet indicible qui vient lui aussi fracturer les structures du langage conceptuel pour y frayer la voie de la poésie apparaît dans *Sur le concept de lierre* comme une « sortie heureuse dans une positivité retrouvée »²³⁶⁴, c'est l'*ordalie*, qui répond au *désarroi*²³⁶⁵ de l'empêchement dans le concept : « Puisque l'on ne peut se trouver qu'au moment de se perdre, et dans l'effacement de toute route : le désarroi est une chance. Aucune intelligence classique ne le connaît encore. Il convient de le grandir aux dimensions d'une méthode. En lui seul peut se réaliser l'*ordalie* que la pensée ruineuse impose »²³⁶⁶. Mais il faut se garder de comprendre cette *ordalie* en référence à un divin révélé : la « métaphysique athée de la Présence » que met en place Yves Bonnefoy nous promet un jugement « qui n'est plus de Dieu, mais de son absence »²³⁶⁷, un jugement immanent. C'est alors vers l'apparence des choses que Giacometti pour sa part devra déplacer le « lieu critique de la décision spirituelle », attendant fébrilement que les traits du modèle prononcent l'*ordalie*, c'est-à-dire « cherchant toujours plus avant dans l'observation extérieure l'issue vers l'invisible et la plénitude »²³⁶⁸.

Quant à Yves Bonnefoy, sa fortune poétique se joue dans l'articulation des deux métaphores programmatiques de 1951 :

L'image en tant qu'« hyperbolique »²³⁶⁹ est à la dialectique négative travaillée au sein du langage pour son retournement en parole, ce que l'« ordalie immanente » est à l'athéologie négative s'éprouvant dans la justification de l'existence sauvée

2370

Il apparaît donc en conclusion qu'Yves Bonnefoy retrouve à l'œuvre dans le Giacometti des années de guerre un travail du négatif semblable à celui qu'il a dû accomplir dans le domaine de la poésie. Ce travail, qu'il nomme par analogie « théologie négative », se révèle plutôt une « athéologie » négative, et, au sein du langage, une « dialectique négative ». Et c'est alors le retournement de cette expérience du négatif en positivité qu'il faut penser, car la théologie négative ne promet pas d'issue à l'artiste. Elle le « réoriente » dans sa recherche,

²³⁶³ Yves Bonnefoy, « Sur le concept de lierre », *Troisième convoi*, n°5, juin 1951, pp. 24-28 ; rééd. Yves Bonnefoy, cahier n°11, sous la dir. de J. Ravaud, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1998, pp. 23-29 ; p. 29 pour la citation.

²³⁶⁴ Patrick Née, *ibid.*, p. 213.

²³⁶⁵ Sur cette notion, voir Patrick Née, *idem*.

²³⁶⁶ Yves Bonnefoy, « Sur le concept de lierre », *ibid.*, p. 28.

²³⁶⁷ Patrick Née, *ibid.*, p. 214.

²³⁶⁸ Yves Bonnefoy, « L'Étranger de Giacometti », *op. cit.*, p. 331.

²³⁶⁹ « [...] construire dans ce champ du concept où je suis encore situé, une image de la pensée nouvelle, au sens où la géométrie euclidienne restituée de l'hyperbolique une image précise dans la sphère », « Sur le concept de lierre », *ibid.*, p. 29.

²³⁷⁰ Patrick Née, *idem*.

pour le mener sur la voie de la présence au sortir d'une patiente étude de l'absence. C'est en cela que son art s'affirme « dialectique »²³⁷¹ :

Mais la théologie négative n'est pas faite pour aboutir au tête-à-tête avec Dieu, ou sinon se déclarer vaincue et se renoncer. Elle désigne une voie, y facilite les premiers pas, et laisse celui qui cherche se réorienter alors dans sa vie, au plus près de ses affections ordinaires. Si rien n'est Dieu, n'est-il pas vrai, tout peut l'être, disons tout être que l'on aime, pourvu que ce soit sans idolâtrie, justement²³⁷².

La « théologie négative » ne va pourtant pas cesser d'être à l'œuvre dans le travail futur de Giacometti, et l'on peut penser qu'elle donne tout son sens pour Yves Bonnefoy à la formule de Giacometti : « Je ne fais qu'en dé faisant ».

L'expression « théologie négative » réapparaît en effet dans un texte récent à propos de Giacometti et Cartier-Bresson pour désigner cette fois le déchirement du visible par l'invisible dans l'élaboration de la figure. Elle vient alors désigner tout ce qui contrarie la nécessaire embâcle conceptuelle afférente à l'objectivation des traits du modèle. En effet, nous dit Bonnefoy, si Giacometti n'a cessé de proclamer sa fascination pour la « ressemblance absolue » des portraitistes médiocres, celle de la fidélité aux traits du modèle, et donc un art de la *quiddité*, du dénombrement et de la division des aspects du visible, c'est pour se heurter au souci de l'*eccéité* qui rend impossible ce projet. « Théologie négative » sera donc dite pour Yves Bonnefoy l'action du « défaire » chez Giacometti, c'est-à-dire la réclamation toujours plus impérieuse dans sa dernière période d'un au-delà des signes venant empêcher leur refermement sur soi :

[...] mais c'est parce qu'il ressent ces portraits-là comme la limite qui est un gouffre, le mauvais absolu où le démon l'attend pour le perdre, et autant qu'il en est tenté il y résiste, par un travail de son regard sur les propositions de ses propres yeux qui ressemble à ces théologies « négatives » qui signifient le divin par effacement de tout ce qui prétend le manifester dans la réalité naturelle²³⁷³.

C'est là la persistance dans le travail ultérieur de Giacometti de cette période de la guerre où par « effacement des aspects du corps » dans les « petits bouts de plâtre » des figurines, il a pu déboucher, « aux limites de l'invisible », sur une « expérience de la transcendance » qui lui a fait plus complètement prendre conscience de sa « vocation » et de sa « tâche à venir »²³⁷⁴.

À partir de 1947 le néant se voit, dans les deux grandes figures apotropaïques de 1947 – *Le Nez* et *Tête sur tige* – repoussé au loin pour préparer la remise en circulation des forces de la vie par laquelle se rendra visible la scission dans sa vision de la réalité que Giacometti date de 1945. Le détour par l'*athéologie négative* a ressourcé la réalité à la réserve d'invisible qui s'offre au regard décillé, appelé à choisir entre deux lectures du monde : celle qui « s'abrite derrière la signification, dans la loi », et celle qui « se risque au-dehors »²³⁷⁵. Alberto Giacometti est prêt désormais à ne plus laisser ses sculptures reculer d'un pouce, et la terreur de la mort que disent les deux sculptures cathartiques

²³⁷¹ Voir Yves Bonnefoy, « Le Regard et les yeux », *op. cit.*, p. 15.

²³⁷² *BO*, p. 278.

²³⁷³ « *Giacometti et Cartier-Bresson* », *op. cit.*, p. 40.

²³⁷⁴ « Le Regard et les yeux », *op. cit.*, p. 29.

²³⁷⁵ *BO*, p. 300.

de 1947 est l'occasion d'un ressaisissement que Bonnefoy sent si proche de ce qu'a été dans ces mêmes années la consommation de Douve, le creusement de ce signifiant, patient travail du négatif pour qu'enfin la poésie « se risque au-dehors » qu'il retrouve à son sujet l'épigraphe de Hegel²³⁷⁶ placée en tête du recueil de 1953. Choissant d'aller à la rencontre des inconnus sur le boulevard plutôt que d'en accepter la vision photographique, Giacometti décide de rencontrer l'être, la présence, « dans la figure des choses et des personnes »²³⁷⁷, il montre alors qu'il ne s'effraie pas de cette figure, ce qui revient à ne pas y voir « comme d'avance le néant, le figement de la mort, ne pas essayer de s'en garder pur, comme Hegel dit qu'en effet la vie de l'esprit doit le faire, au début de cette *Phénoménologie* que les amis d'Alberto lisaient beaucoup à ce moment même, auditeurs qu'ils avaient été du fameux cours de Kojève »²³⁷⁸. Bonnefoy pense ici entre autres à Bataille, dont *Le Coupable* joue le rôle que nous avons dit dans son éloignement du surréalisme, et dont Giacometti illustre *Histoire de rats*, toujours en 1947, entre autres par un portrait de Kojève.

Si le passage par la « théologie négative » concerne aussi bien l'œuvre d'Yves Bonnefoy que celle de Giacometti dans la lecture qu'il nous en présente, l'*ordalie* répond à ce *désarroi*, « comme au tunnel du négatif sa sortie heureuse dans la positivité retrouvée »²³⁷⁹. Il s'agit donc maintenant de mieux cerner l'articulation qui va permettre ce surgissement de la parole dans le langage ainsi creusé, l'affirmation d'un regard dans la consommation des yeux. Et c'est comprendre ce qu'il reste de l'épreuve de la théologie négative lorsque la transcendance dont elle se voulait l'approche « s'est retirée du monde, comme le veut sa nature »²³⁸⁰. Ce qui reste est la désignation de la présence comme telle, mais qui ne s'appréhende encore que sous la forme générale d'une « idée »²³⁸¹. Dans cette perspective, la période des minuscules figurines et celle des figures allongées, de *L'Homme qui marche*, qui lui succède immédiatement, n'en font qu'une. Elles se rassemblent dans la nécessité de « faire apparaître dans ses sculptures le sens de ce qu'il f[ait] »²³⁸².

De 1947 à 1951, date de sa première exposition personnelle en France depuis le surréalisme, Giacometti connaît en effet sa période la plus prolifique, qui voit jaillir de zéro les longues figures amincies qui feront sa notoriété. L'amincissement permettait de conserver l'unité de la figure en revenant à des proportions acceptables. Bonnefoy remarque pourtant que Giacometti a abandonné dans cette période son souci de témoigner d'un être particulier « au profit d'un geste » : marcher, désigner un objet, tomber. Il décline en sculpture une « phénoménologie des situations fondamentales de l'être-au-monde »²³⁸³. Face au danger « d'habiter son œuvre »²³⁸⁴, il faudra alors à Giacometti se tourner de nouveau vers le *hasard* pour la dernière période de son œuvre, des années cinquante jusqu'à sa mort en 1966. Cette période sera la meilleure, nous dit Bonnefoy, où prédomine le portrait, c'est-à-dire le

²³⁷⁶ « Mais la vie de l'esprit ne s'effraie point devant la mort et n'est pas celle qui s'en garde pure. Elle est la vie qui la supporte et se maintient en elle » : *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, op. cit., p. 43.

²³⁷⁷ BO, *idem*.

²³⁷⁸ *Idem*.

²³⁷⁹ Patrick Née, *ibid.*, p. 213.

²³⁸⁰ Alberto Giacometti, « Le Projet de Giacometti », op. cit., p. 46.

²³⁸¹ *Idem*.

²³⁸² « Le Regard et les yeux », op. cit., p. 24.

²³⁸³ BO, p. 326.

²³⁸⁴ *ibid.*, p. 352.

« hasard vécu », ce « seuil obligé de la présence », et sa « transmutation en absolu par l'amour ». L'issue de sa traversée du négatif se cherche donc dans cette décision prise d'« affronter la présence de l'Autre et [de] lui restituer une valeur positive »²³⁸⁵. C'est cet « affrontement cette fois direct » et conscient de lui-même qu'il nous faut aborder désormais, car il porte le sens de l'attachement d'Yves Bonnefoy à l'« audace » d'un artiste qui, brûlant tous « les ponts derrière soi », « s'engage dans la recherche de l'Autre à travers l'image »²³⁸⁶.

12) Le regard et les yeux

En quoi ces années sont-elles décisives pour la question qui nous intéresse, à savoir celle du rapport entre, dans l'ordre du dicible, les mots – ou, dans l'ordre du visible, les yeux – et ces choses qu'ils visent ? Cette question nous impose de revenir à la notion de « tiers objet », esquissée en réponse à la venue de l'Étranger, et à l'effondrement du symbole en « objet au sens moderne ». Qu'est-ce que ce « tiers objet » auquel le travail du négatif ouvre la voie ? Il n'est autre pour le Giacometti d'Yves Bonnefoy que la *présence*, enfin reconnue comme le fait « qu'une personne soit là, en face de lui, alors qu'elle pourrait ne pas y être, et bientôt n'y sera plus »²³⁸⁷. L'objet invisible enfin reconnu entre les mains de la statue de Giacometti n'était autre que cette nécessité d'un dépassement de la fascination pour les signes qui fait de Giacometti un « rénovateur du regard »²³⁸⁸ capable de rendre à l'art sa « dimension ontologique »²³⁸⁹, c'est-à-dire le souci de chercher à « maintenir vive l'expérience directe de la présence pleine de ce qui est »²³⁹⁰. Si l'art est capable de s'affirmer comme la « guérison du concept »²³⁹¹, alors l'*objet invisible*, c'est cette *présence* enfin reconnue dans une évidence dont l'œuvre devra se faire l'attestation :

Qu'est-ce que cet objet ? Ne faut-il pas y reconnaître, en sa précarité essentielle, cette présence que nous sommes en mesure, parfois, de conférer à un être, présence évidemment invisible, puisqu'elle ne se confond pas avec les simples aspects physiques ? Présence que Giacometti devra prendre entre ses deux mains, lui aussi, pour en faire sa tâche, désormais : laquelle va être de retrouver, de recréer dans le plâtre qu'il va pétrir, ce besoin d'attester l'être qui est la clef de la vie²³⁹².

Voilà de quoi resituer Giacometti, du point de vue de l'histoire de l'art, comme un artiste du *regard* dans le temps du triomphe des *yeux*. Ces notions apparaissent en effet comme le dernier avatar dans la pensée d'Yves Bonnefoy de la distinction établie entre la *quiddité* et l'*eccéité*. Les yeux, par leur faculté de « percevoir des aspects dans l'apparence sensible » et d'isoler ces aspects pour en « approfondir et différencier la qualité spécifique là-même

²³⁸⁵ « Le Projet de Giacometti », *op. cit.*, p. 43.

²³⁸⁶ *Ibid.*, p. 53.

²³⁸⁷ « Le Regard et les yeux », *op. cit.*, p. 24.

²³⁸⁸ *Ibid.*, p. 21.

²³⁸⁹ *Ibid.*, p. 25.

²³⁹⁰ *Ibid.*, p. 14.

²³⁹¹ *Idem.*

²³⁹² *Ibid.*, p. 24.

où ils se situent, c'est-à-dire à la surface des choses »²³⁹³, servent en effet la pensée conceptuelle, celle dont nous avons déjà suivi avec Yves Bonnefoy le triomphe depuis les débuts de la Renaissance. Mais il est une autre sorte d'art, celui dans lequel s'imprime le souvenir du « regard », c'est-à-dire de « ce qui se délivre de la simple perception des aspects pour se concentrer sur tel ou tel des aspects qui sont le support de ceux-ci, et dégager cet objet des autres autour de lui, lui assurant ce relief qui caractérise ce qui pour nous a présence »²³⁹⁴.

Il faut alors élargir l'aperçu que nous avons donné de la lecture du devenir de l'art occidental par Yves Bonnefoy pour comprendre à partir de ces deux nouvelles notions les principales « crises »²³⁹⁵ qui l'ont affecté. Celles-ci se caractérisent par des victoires des « yeux » – « prédominance du concept dans les images »²³⁹⁶ – suivies par contrecoup de rappels des droits du regard²³⁹⁷. Après le triomphe des « yeux » dans le portrait romain, s'était ainsi réaffirmé le « regard » avec le triomphe du christianisme et la philosophie de Plotin qui permirent « à Rome même, l'apparition d'une poétique toute contraire qui, renonçant à la mimésis, attesta l'absolu de façon directe et violente, et le fit pendant tout le Haut Moyen Âge jusqu'aux absides romanes »²³⁹⁸. Giacometti réaffirme les droits du « regard » au moment de la seconde époque du triomphe des « yeux » depuis la Renaissance. Cette seconde époque est celle de l'exploration des signes, qui fait suite au temps de la *mimésis*, et trouve pour Bonnefoy son représentant d'élection dans Picasso, qu'en cela le poète oppose au sculpteur. Avec le créateur de *L'Objet invisible* renaît en effet pour Bonnefoy l'art « plotinien »²³⁹⁹, mais dans une époque athée qui ne lui laisse pas les mêmes perspectives de succès, puisqu'il y faut trouver « en soi seul le courage d'être »²⁴⁰⁰.

Il faut enfin souligner que cet art qui fait justice aux revendications du regard n'est pas ignorant du concept, mais que la « proposition conceptuelle » est relativisée par celui-ci, « qui l'emploie mais aussi bien la transgresse »²⁴⁰¹. C'est pourquoi Bonnefoy propose de qualifier de « dialectique » ce grand art qui s'affirme à nouveau à travers les œuvres de Giacometti. L'art dialectique est celui qui se ménage un espace dans les violents coups de barre entre l'extrême d'une « visée spécifiquement ontologique » et cet autre extrême du « pur intellect ». C'est l'art de Poussin, de Vermeer, celui des « œuvres averties de la vraie condition humaine »²⁴⁰².

Il nous faut revenir alors à l'intuition de départ d'Yves Bonnefoy pour qui Giacometti incarnait pour notre temps le « déchirement sous les coups non amortis d'une transcendance »²⁴⁰³ et mesurer le chemin parcouru de 1966 à aujourd'hui par un poète

2393

Ibid., p. 16.

2394

Idem.

2395

Idem.

2396

Idem.

2397

Idem.

2398

Ibid., p. 17.

2399

Ibid., p. 25.

2400

Idem.

2401

Ibid., p. 15.

2402

Ibid., p. 17.

2403

« Proximité du visage », *op. cit.*, p. 315.

critique qui affine de plus en plus les notions qui vont lui permettre de penser cette œuvre et compense une part de la vision tragique et angoissée qu'il en donnait initialement par un recentrement de son attention sur la dernière partie de l'œuvre. Pensant désormais les périodes successives de l'art occidental en termes d'opposition entre le *regard* et les *yeux*, Bonnefoy réinvestit la violence et la nécessité qui caractérisent pour lui le resserrement de cette œuvre sur une intuition spécifiquement ontologique pour en réévaluer la dimension positive et sa force d'affirmation pour notre époque en « péril » :

Et ce qui se découvre aussi, c'est qu'au cœur même du XXe siècle quelqu'un a pris le parti de ce regard en péril d'une façon si radicale autant que si résolue, et avec une telle violence, que la nécessité et la vérité de l'attestation de l'être en tant qu'être en ont été rétablies. Ce rénovateur du regard, c'est Giacometti. Et combien son œuvre, qui a beaucoup étonné, est-elle simple, quand c'est de ce point de vue fondamental qu'on l'aborde ! C'est même tout son devenir qui prend sens, comme recherche d'abord, recherche inquiète, puis comme une décision portée jusqu'au bout de ses conséquences²⁴⁰⁴.

13) Du méta-physique au méta-plastique : l'ouverture de l'œuvre à l'invisible et le dépassement des lectures phénoménologiques par Yves Bonnefoy.

Dans les deux derniers chapitres de sa monographie, Bonnefoy réaffirme alors la remise en circulation par Giacometti dans la société de son temps de la « dimension du divin »²⁴⁰⁵, par cet art qui tente de dire « la transcendance de l'Unité, à jamais non médiatisable par les images »²⁴⁰⁶.

Tout commence par le dessin²⁴⁰⁷ qui a permis la « transposition et le développement »²⁴⁰⁸ de cette intuition de la présence décelée par Bonnefoy. C'est alors l'affrontement du visage perçu comme un « nœud de violence », ce qui implique le dépassement de la précision des traits du visage, ce souci des *yeux*, pour la recherche de ce point de tension qui les unifie en profondeur. Ce sont ensuite les corps dont le crayon cherche à « dégager de la blancheur de la page, vive en dessous comme une lumière, quelques lignes de forces qui, se concentrant en des points nodaux, construisent la façon dont un être se tient debout, ou pour mieux dire, droit en soi »²⁴⁰⁹. De tels dessins sont une mise en évidence de l'« idée de la présence », emplie de la « lumière des feuilles », et franchissent un cap dans le rapport entre les aspects du visible et le travail matériel du peintre en se dissociant de l'imitation de l'apparence du réel pour une imitation de son apparaître. Quittant le souci de la *quiddité* pour celui de l'*eccéité*, de tels dessins du corps

²⁴⁰⁴ « *Le regard et les yeux* », *op. cit.*, p. 21.

²⁴⁰⁵ BO, p. 278.

²⁴⁰⁶ BO, p. 281.

²⁴⁰⁷ Voir Alberto Giacometti, « Lettre à Pierre Matisse », *op. cit.*, p. 44.

²⁴⁰⁸ BO, p. 304.

²⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 310.

deviennent « métaphysiquement actifs : ils ne sont plus de l'imitation, de la mimésis, mais des diagrammes pour signifier un influx, comme le ferait une peinture tantrique »²⁴¹⁰.

La lecture méta-physique et méta-plastique de Bonnefoy le pousse alors à se dissocier nettement des lectures phénoménologiques et à reprendre la question de la verticalité sous l'angle du mystère de la lutte pour être d'autrui : « Et l'élongation des figures, cette façon qu'elles ont maintenant de porter très haut dans l'absolu leur tête réduite à son énergie vitale, laissant la matière au-dehors, quitte à la saisir dans les rets de cette énergie au travail, c'est simplement et totalement le chiffre de ce mystère, – ce qui fait qu'il serait erroné de définir cette verticalité en termes plastiques, par exemple ». Voici récusée la lecture superficielle qui veut voir dans cette élongation un style, mais voici également récusée la prédominance de la question de la perception qui fonde la lecture sartrienne autant que, ce qui est plus problématique, les déclarations de Giacometti lui-même.

Voici même un peu plus loin les études de la tradition académique telles que Giacometti a pu les pratiquer dans les années vingt dans l'atelier de Bourdelle et les études de perception dégagées de toute idée préconçue renvoyées dos à dos par Bonnefoy pour qui « la perception 'phénoménologique' de l'autre n'aide pas vraiment plus que la connaissance a priori des volumes à s'approcher de l'être propre d'un être »²⁴¹¹. Le poète peut alors redéfinir en termes métaphysique le sens d'une quête artistique que Giacometti éprouvait lui-même comme l'obsession de la « ressemblance » pour comprendre ce terme comme la recherche de la tension qui fait que l'« être du dedans », ou « 'âme' », « s'empare du nez, de la bouche, du front, pour les retirer de l'espace »²⁴¹². Giacometti peut alors s'acharner sur la racine du nez comme l'un des « points majeurs de cette tension des traits qui fait qu'il y a de l'être »²⁴¹³. Dans cette tension, Bonnefoy retrouve le *numen*, « mot qui chez les Latins désigna d'abord le mouvement de la tête exprimant une volonté, préférant un ordre, mais repéra vite la part transcendante de ce vouloir dans la figure des dieux comme la captait leur image, leur simulacre »²⁴¹⁴. Et le parti-pris phénoménologique déjà remarqué par Sartre d'un point de vue unique par lequel Giacometti force le spectateur à épouser l'angle de vision de l'artiste est alors ressaisi par Bonnefoy qui y voit l'indice d'une transmutation de l'espace, devenu le champ d'un rayonnement, « comme dans un temple, où le divin s'élançait d'un point de vue unique »²⁴¹⁵. Dans la peinture, la couleur perd également pour Bonnefoy toute attache référentielle, elle est « au-delà du figuratif, du mimétique », et se voit rapprochée par le poète de la notion médiévale d'*éclat*, c'est-à-dire d'un « rayonnement qui vient d'au-delà de la couleur matérielle », même si cet éclat n'est plus porteur d'une positivité, celle de Dieu, mais dit d'emblée « son essentiel manquement »²⁴¹⁶.

Bonnefoy voit alors Giacometti dans sa peinture « se dégager de l'apparence » par la profondeur-abîme pour faire triompher le « méta-espace »²⁴¹⁷. Il y parvient par « l'outre-couleur », c'est-à-dire par un emploi « ontophanique » de la couleur chargée

²⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 312.

²⁴¹¹ BO, p. 374.

²⁴¹² *Idem.*

²⁴¹³ *Idem.*

²⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 376.

²⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 385.

²⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 392.

²⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 386.

de « signifier »²⁴¹⁸ la transcendance. La reprise incessante du travail du peintre noie en effet progressivement le tableau dans la grisaille pour ne laisser subsister que quelques « parcelles de couleur pure » qui en sont la transmutation en « lumière »²⁴¹⁹, cette « onde d'énergie pure » rapprochée par le poète de l'*éclat*.

Dessin, couleur, lumière : Bonnefoy reprend ici des analyses qui lui sont chères sur ces nœuds de l'affrontement de l'invisible avec le visible en cherchant à préciser par quelle « inventions étonnantes »²⁴²⁰ Giacometti réinvente un art épiphanique, un art du débordement dialectique des *yeux* par le *regard*. Et c'est alors l'approche de la question de la *mimésis* qui de fond en comble s'en trouve renouvelée pour une abolition de sa classique opposition tranchée avec la notion d'invention : « Il serait utile, d'ailleurs, de cesser de penser qu'invention s'oppose à imitation – à respect – de ce qui est »²⁴²¹. Si la *mimésis* peut être sauvée, selon l'expression de Patrick Née²⁴²², c'est alors au prix d'une reprise et d'une refondation de la *mimésis* occidentale pour en bouleverser l'opposition traditionnelle entre ses deux branches, platonicienne et aristotélicienne. La voie aristotélicienne d'une imitation de la nature, qui fait le choix de la dispersion du visible s'affronte en effet traditionnellement avec la poursuite platonicienne de l'Idée qui transcende la nature, et place au premier plan une intuition chère à Yves Bonnefoy, celle de l'Unité. Quelle voie s'offre donc aux peintres qui veulent braver l'interdit moderne de la représentation et sortir de la complaisance « autiste »²⁴²³ dans la binarité du signe ? Ceux qui ont valeur aux yeux d'Yves Bonnefoy, s'ils représentent des détails comme le veut la voie aristotélicienne,

ne se laissent pas pour autant rabattre sur l'extérieur de la perception [...] ils aiment donc à rencontrer à l'horizon de leurs paysages ces montagnes, ces arbres qui furent ou sont dans leur vie une présence d'abord, c'est-à-dire de l'Un, paraissant pour l'intensifier et la consumer à la fois – c'est là le buisson ardent – dans telle chose que l'œil simplement optique ne verrait que comme matière, essentiellement discontinue²⁴²⁴.

Mais le souci de l'Un de l'auteur d'*Anti-Platon* se démarque également de la voie platonicienne dès lors que celle-ci propose de ne penser aux essences « que par la voie des formes, des nombres, des proportions que la géométrie élabore ». Il est pourtant une autre voie de la *mimésis* qui se refuse à donner prise à ce paradoxe des Idées platoniciennes qui veut que plus « elles seraient proches de l'Un, plus ces structures fondamentales de la conscience auraient perdu ce que nous aimons dans notre lieu d'existence », c'est-à-dire les

²⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 392.

²⁴¹⁹ « Le Projet de Giacometti », *op. cit.*, p. 60.

²⁴²⁰ *Ibid.*, p. 58.

²⁴²¹ Jérôme Bost, Brandes, 1990, p. 6.

²⁴²² Patrick Née choisit pour sous-titre de son livre consacré à la pensée de l'image d'Yves Bonnefoy *Les Travaux de Zeuxis* pour insister sur la double mission de l'artiste tel que le poète le conçoit de « conserver le feu du signe dans l'image (selon l'interdit prométhéen de ne jamais l'éteindre), mais aussi de n'en pas ravager la terre à habiter (selon la lutte herculéenne contre les monstres) », Patrick Née, *Yves Bonnefoy penseur de l'image ou les Travaux de Zeuxis*, *op. cit.*, p. 373.

²⁴²³ Yves Bonnefoy, « Qu'il me semble que la philosophie platonicienne s'abuse... », préface au catalogue d'exposition *Fahrad Ostovani. Arbre montagne*, Vevey, musée Jenisch, et Paris, galerie Lambert Rouland, 1999, III, p. 5. Nous adoptons la pagination proposée par Patrick Née, *ibid.*, p. 372.

²⁴²⁴ *Fahrad Ostovani, op. cit., I, p. 2.*

aspects « irréguliers, par nature, des choses de ce monde »²⁴²⁵. Si la voie aristotélicienne de la *mimésis* peut être décrite comme une « imitation des choses par le dehors »²⁴²⁶, l'autre voie élue par Yves Bonnefoy, qui maintient le souci de l'unité de la voie platonicienne tout en refusant l'abstraction, cette voie est celle de l'*épiphanie*, ou de l'*ontophanie*. Giacometti en devient pour lui l'un des meilleurs représentants. Ce bon usage de la *mimésis* est celui que découvre le Zeuxis d'Yves Bonnefoy au terme de son parcours qui passe par l'« *electio* idéalisante (qui à partir des jeunes filles de Crotona parvient à l'idéal d'Hélène) », par l'« *imitatio* hyperréaliste (des raisins qui trompent l'œil des oiseaux) » et par – dans les *Derniers raisins de Zeuxis* – l'abandon de la toile aux ravages du fantasme jusqu'à ce que surgisse en lui

une bonne régulation pulsionnelle qui lui permette de représenter son désir dans l'accord au monde : cette 'imitation-respect de ce qui est' par laquelle la mimésis n'est rien d'autre qu'une épiphanie d'amour, où monde et sujet réciproquement se découvrent et s'épousent²⁴²⁷.

Cette *mimésis* soucieuse de l'Un se voit exprimée chez le poète par la grande « métaphore-métonymie » du filet qui sous-tend « l'ensemble de sa métapoétique »²⁴²⁸ : « on sent que quelqu'un répare là-bas son filet, recoud le ciel à la terre »²⁴²⁹. Mais comment la définir, alors, cette *mimésis* accueillante à la doublure invisible des choses visibles ? Elle impose de se pencher sur la relecture par Bonnefoy du grand mythe fondateur de l'invention de la peinture rapporté entre autres par Pline : « Les uns disent que le principe en a été découvert à Sicyone, les autres à Corinthe, et tous reconnaissent qu'il a consisté à tracer, grâce à des lignes, le contour d'une ombre humaine »²⁴³⁰. Ce mythe nous dit l'origine terrestre de cette ombre qui n'est pas projetée par autre chose que les corps de la nature éclairés par le soleil, mais il dit également la réduction originelle de la figure à son contour, à son *disegno*, c'est-à-dire à l'approche conceptuelle. C'est pourquoi Yves Bonnefoy conçoit un « artiste du dernier jour » venu récuser celui du « premier jour ». Celui-ci se donne pour tâche, pour achever sa quête, dans la troisième section du récit d'« imiter, une fois encore, mais un visage d'enfant, et dans sa joie », et ce pourrait être alors « pour un instant de ces doigts la lumière, l'irreprésentable lumière qui, comme telle, prenant la *mimésis* par son centre d'ombre, substituant ses grands cercles d'ondes aux reflets et remous de l'imaginaire, paraîtrait, pure, dans le dessin rédimé »²⁴³¹.

Prendre la *mimésis* « par son centre d'ombre », c'est affirmer le souci « byzantin » ou « iconophile » d'un « excès de l'incirconscribable objet (lui-même foyer transcendant de lumière) »²⁴³² sur son ombre visible. Alors que Quintilien craignait que la *mimésis* ne fût que la « pure et simple soustraction de l'objet animé lumineux au décalque de l'ombre qui le cerne (dans une pure logique de la copie) », Yves Bonnefoy oppose à la perspective

²⁴²⁵ *Ibid.*, I, p. 1.

²⁴²⁶ *Idem.*

²⁴²⁷ Patrick Née, *ibid.*, p. 376.

²⁴²⁸ *Idem.*

²⁴²⁹ Yves Bonnefoy, « Paul de Man », *Yale french studies*, n°69, 1985, p. 18 ; voir Patrick Née, *Rhétorique profonde d'Yves Bonnefoy*, *op. cit.*, pp. 145-147.

²⁴³⁰ Pline, *Histoire naturelle*, livre XXXV, v, 15, éd. J.-M. Croisille, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 42.

²⁴³¹ « L'artiste du dernier jour », *Récits en rêve*, *op. cit.*, p. 177.

²⁴³² Patrick Née, *Yves Bonnefoy penseur de l'image ou les Travaux de Zeuxis*, *op. cit.*, p. 382.

« centripète » du naturalisme antique une autre perspective où c'est « par son centre déjà éclairé que la *mimésis* est saisie en découpe sur ses bords ». Dans cette perspective « centrifuge », c'est « le reflux de l'ombre sur ses bords et sa dissipation dans la lumière qui trouent l'opacité visible ; il n'y a plus décalque, il y a apparition »²⁴³³.

L'art soucieux du dehors garde donc mémoire de l'Un dès lors qu'il oppose à une « *mimésis* de la découpe » un « autre régime de la *mimésis*, qui est *épiphanie* : non la venue d'un dieu, mais l'apparaître même du divin dans l'humain »²⁴³⁴ que l'on peut rapprocher de cette « ontophanie de la terre »²⁴³⁵ visée par Yves Bonnefoy à l'horizon de sa poésie. C'est une telle révolution dans l'approche de la *mimésis* qui requiert Yves Bonnefoy dans son analyse de l'œuvre de Giacometti. Le poète en déploie les variations en fonction du mode d'expression choisi : sculpture, peinture, dessin. Cette révolution explique également les affinités électives du poète avec la part de son œuvre où l'artiste fut le plus près « de sa vérité » et « de la délivrance »²⁴³⁶ : les lithographies de *Paris sans fin*.

14) La lithographie et l'expérience de la lumière comme unité vécue

Si la présence se refuse en dernier recours dans la peinture comme dans la sculpture, la pratique de la lithographie, qui empêche le dessinateur de revenir sur son trait est en effet analysée par Bonnefoy comme le lieu d'une réconciliation dans l'expérience de la lumière. Déjà dans les peintures de paysage Bonnefoy a montré que la couleur se refuse à l'artiste qui, s'il peint « gris », proclame néanmoins son amour de la couleur « pleine et pure »²⁴³⁷. Pourtant dans un *Paysage* comme celui de 1958²⁴³⁸, il suffit dans le lacis de traits d'une structure très fortement marquée où le gris prédomine

d'un peu d'orangé sur le sol pour que, dans ce gris teinté de bleu ou de mauve qui subsiste sous le trait noir, il y ait comme une expansion d'un principe qui semble supra-terrestre : la lumière se découvrant d'autant mieux une réalité de l'esprit que le peintre l'a signifiée plus précaire [...]²⁴³⁹.

S'ils sont de peu de couleur, les paysages de Giacometti ne sont donc « aucunement de peu de lumière » : « ils sont la perception, la désignation d'une lumière lointaine, faible, ce qui est bien différent ». Et Yves Bonnefoy peut donc conclure que dans cet art qui ressemble à celui du vitrail, « dont le réseau des nervures noires métaphorise ce qui dans le monde et dans l'existence fait obstacle à la venue du divin en ceux même qui le désirent », Giacometti, si la couleur s'est refusée à lui, préserve une « écoute de la lumière » qui se révèle de manière décisive dans sa pratique de la lithographie. Et c'est d'abord dans le dessin le problème du *contour*, déjà soulevé par Sartre et Dupin²⁴⁴⁰, qui révèle l'attention chez Giacometti à la lumière dans ce qu'elle a de contradictoire avec le projet d'une «

²⁴³³ *Idem*.

²⁴³⁴ *Ibid.*, pp. 384-385.

²⁴³⁵ « Entretien avec Yves Bonnefoy » (propos recueillis par Yannick Mercoyrol et Jean-Louis Thibault), *Scherzo*, n°1, octobre-novembre-décembre 1997, p. 19. Voir Patrick Née, *ibid.*, p. 217.

²⁴³⁶ Yves Bonnefoy, « Le Projet de Giacometti », *op. cit.*, p. 67.

²⁴³⁷ BO, p. 469. Sur cette contradiction et la disparition de la couleur dans les peintures de paysage, voir *ibid.*, pp. 463-477.

²⁴³⁸ III. 465, *ibid.*, p. 479.

²⁴³⁹ *Ibid.*, pp. 476-477.

²⁴⁴⁰ Voir chapitre X.

mimésis de la découpe ». Bonnefoy relève en effet une évolution dans l'usage de la gomme qui ne sert plus à réduire la taille de l'objet, mais ouvre dans le dessin ce qu'André du Bouchet nomme des « avenues »²⁴⁴¹. La gomme, c'est dans le corps des choses la lumière à l'œuvre pour une « ouverture » qui bat en brèche l'enfermement de l'objet dans le discours conceptuel. Elle vient donc en briser le contour, qui est la marque visuelle du règne du divisé imposé par ce discours en art. Elle en efface les parties « pour comprendre qu'il s'ouvre à la lumière plus encore qu'il ne la reçoit en surface, et que la lumière est partout, en fait, et qu'elle est le principe de tout [...] »²⁴⁴². Comme Cézanne, Giacometti savait « faire de la lumière, unité vécue, au moins pressentie, le cœur de son expérience »²⁴⁴³. Comme Yves Bonnefoy lui-même, qui sait que « ce n'est pas le médium, mais l'expérience qui compte », et qui s'attache dans le dernier chapitre de sa monographie à révéler dans *Paris sans fin* la « qualité, la grandeur, de quelques œuvres de l'art ou, disons plutôt, de la poésie »²⁴⁴⁴. C'est cette « expérience de la lumière » qui fait de la pratique de la lithographie le lieu « où tout s'éclaire, tout se dénoue »²⁴⁴⁵.

La lithographie doit pourtant se passer de la gomme, moyen privilégié pour Giacometti de « transgresser la forme, qui, corrigée ou non, lui semble une approche extérieure de l'objet et de soi »²⁴⁴⁶. Mais la lithographie offre à l'artiste « sa page comme un *a priori* constitutif de son être propre ». À la différence du stylo-bille attrapé pour couvrir la surface que le hasard aura placée à portée, journal ou nappe, et qui oppose la même résistance à l'effacement, la lithographie proclame d'emblée « un principe, une règle » : « bien plus qu'une technique pour le dessin, c'est une façon de se comporter, devant l'objet dessiné, qui ne peut être, si elle a sens, qu'une façon d'être au monde »²⁴⁴⁷. Le crayon lithographique oblige donc d'aller « droit à la ligne vraie » : à cette ligne, à cette forme qui seraient « lumière par l'intérieur, lumière de l'esprit comprenant le monde dans l'immédiat et par transparence », alors que la gomme « ne veut et ne peut fixer que la lumière visible, ce simple seuil »²⁴⁴⁸. La pratique de la lithographie impose donc à Giacometti d'être enfin « au monde », « comme Rimbaud savait qu'il ne l'était pas »²⁴⁴⁹, et comme Bonnefoy lui-même ignorait que Giacometti pût l'avoir été à ce point lorsque dans *L'Étranger de Giacometti*, il le dépeignait dans les affres de cette sommation « d'obtenir de la poésie la présence au monde »²⁴⁵⁰. C'est qu'il n'avait pas encore pu suffisamment mesurer l'importance de cet autre aspect de l'œuvre qui, à côté de celui des portraits, est celui des paysages. Dans l'atelier, devant le modèle, Giacometti cherche d'abord, « dans l'abrupt », à « recréer cette présence des êtres » qui caractérise le « paradis » remis en cause par la Venue de l'Étranger,

2441 André du Bouchet, QPTVN, p. 9.

2442 Yves Bonnefoy, *ibid.*, p. 479.

2443 *Idem.*

2444 *Ibid.*, p. 492.

2445 *Ibid.*, p. 482.

2446 *Ibid.*, p. 486.

2447 *Ibid.*, p. 490.

2448 *Idem.*

2449 *Idem.*

2450 « L'Étranger de Giacometti », *op. cit.*, p. 330.

alors que dans le paysage il cherche à retrouver la voie des « grandes participations à la vie du monde »²⁴⁵¹. Le paradis enfantin était caractérisé par une telle participation.

La lithographie s'impose comme un art du fugitif, immergé dans le passage du temps dont sa pratique révèle les « brillances soudaines »²⁴⁵², cet « immense inconnu à courir » évoqué par Giacometti dans son texte de présentation :

[...] il me semble infiniment loin le jour où vers le soir en venant de chez Mourlot, la rue Saint-Denis, le ciel clair, la rue comme une pente entre des falaises noires, hautes et déjà noires et le ciel jaune, le ciel jaune du soir je me suis vu, impatient d'y être, dessinant au plus vite tout ce qui frappait mon regard et cela partout et toute la ville qui devenait soudainement un immense inconnu à courir et à découvrir, cette richesse illimitée partout, partout²⁴⁵³.

Yves Bonnefoy montre donc comment le crayon lithographique mène Giacometti plus loin qu'aucun autre médium dans la rénovation du regard qui impose une nouvelle voie pour la *mimésis*, celle qui va droit à la « ligne vraie », et témoigne d'un rapport intérieur de l'esprit aux choses. Cette voie retrouve alors l'expérience mystique dans la mesure où toute « limitation, de par le dedans, cesse d'être » pour la promesse de « nager dans le flux de l'être ». Mais n'est-ce pas retrouver dans l'œuvre de Giacometti une forme de « théologie positive », comme Yves Bonnefoy peut la déceler chez son ami Henri Cartier-Bresson pour qui l'instant est la « donnée immédiate de sa conscience, toujours à sa disposition, avec sans fin la capacité de coïncider, sans cesser d'être soi, avec des objets successifs »²⁴⁵⁴ ? Parti dans *L'Étranger de Giacometti* de la mystique bataillienne pour une expérience de la présence qui est « déchirement sous les coups non amortis d'une transcendance », il nous semble qu'Yves Bonnefoy rééquilibre son analyse de l'œuvre de Giacometti pour l'ouvrir en dernier recours à une « théologie », ou « athéologie » positive. C'est alors pour retrouver au sein même du consentement aux médiations une forme d'immédiateté dans le rapport à soi et au monde qu'impose le regard lithographique. Ce regard se fait « lumière de l'esprit comprenant le monde dans l'immédiat et par transparence », et c'est alors pour retrouver la « présence à l'horizon de l'image »²⁴⁵⁵. C'est que dix ans après *L'Improbable*, Bonnefoy qui a cru longtemps que la poésie ne pouvait être qu'une théologie négative de la présence ajoute : « je crois aujourd'hui qu'une archéologie est possible ». Dans son texte sur Louis-René des Forêts, il décrit même la théologie négative comme une violence, et lui oppose la théologie positive²⁴⁵⁶.

L'expérience lithographique de la lumière rejailit en outre sur les derniers portraits et les dernières sculptures, et Bonnefoy propose de voir dans *Annette VIII*, bronze de 1962, non plus l'expression d'un *numen*, cet « être-au-monde fondamental au niveau duquel tous les êtres ne sont que la même lutte », mais la « présence rendue à l'être qui est présent et comme celui-ci la veut, comme il l'emplit de soi-même ». Voici le « buste originel enfin

²⁴⁵¹ BO, p. 472.

²⁴⁵² *Ibid.*, p. 492.

²⁴⁵³ **Alberto Giacometti, « Paris sans fin », *op. cit.*, p. 92.**

²⁴⁵⁴ Yves Bonnefoy, « Giacometti et Cartier-Bresson », *op. cit.*, p. 42.

²⁴⁵⁵ « Morandi et Giacometti », RR, p. 148.

²⁴⁵⁶ Intervention de Jean-Paul Avicé dans le « Débat suivant la communication de Gwenaëlle Aubry » du colloque de Cerisy, *op. cit.*, p. 214.

achevé, et la tâche d'une vie enfin accomplie »²⁴⁵⁷, après quoi Giacometti peut s'enfermer avec ses derniers travaux, dans un art pour préparer la mort qui donne à voir avec *Lotar III*, dernier buste de 1966, « *l'Homme qui est* ».

15) Un retournement dans l'histoire des représentations

Au terme de son parcours, Yves Bonnefoy a donc désocculté la face cachée de la *mimésis*, qu'il ouvre à ce revers d'invisible qui double le corps des choses. Pourtant le vocabulaire de cette critique « poétique », c'est-à-dire attentive non plus au divisé que rencontrent les yeux arrêtés à la surface des corps, mais au « sens de l'Un qui naît de la poésie », n'existe pas. Le poète-critique doit donc en forger les concepts à mesure qu'il se heurte aux insuffisances de la critique d'art de son temps pour rendre compte de l'œuvre de Giacometti. Et c'est bien là entraîner *sur la voie qui en franchit l'horizon*²⁴⁵⁸ le discours conceptuel d'une critique d'art dont les instruments ont été inventés, depuis la Renaissance, en plein règne du concept ? Rencontrant dans sa progression les notions de *numen*, d'*éclat*, d'*outré-couleur*, de *ligne vraie*, le poète puise dans les fonds antique, byzantin, médiéval ou forge des néologismes pour prendre à revers un vocabulaire de la critique d'art prisonnier des signes, et de leur ignorance de l'*eccéité*. Pour faire face à un art qui suprêmement « se risque au dehors » sans pour autant se laisser arrêter par les barrières de la *représentation* – qui est l'arrêt imposé par la frontière extérieure des corps, dans le règne du *contour* – le poète doit inventer le langage de l'autre *mimésis*. Celle-ci ne cherche pas à dresser les parties contre le tout, mais accompagne, se laisse guider par la montée de la présence dans l'opacité des corps, et c'est là s'ouvrir à la *lumière*.

Qu'en est-il alors de ces noces nouvelles avec l'objet dans cet art résurrectionnel, épiphanique, qui s'attache à la présence des choses bien plus qu'au dénombrement de leurs aspects visibles ? Ce que nous avons nommé le *tiers objet* apparaît dans la récusation de « l'*a priori* de discours » qui en fait un élément pour un récit dans la peinture narrative. Il se présente comme « le référent que les signifiants ignorent et que les signifiés oblitèrent »²⁴⁵⁹. Les signifiants l'ignorent du fait du lien arbitraire qui les relie à eux et les signifiés l'oblitèrent en n'en retenant qu'un aspect à l'exclusion des autres. Il faut donc conclure en soulignant que cet « objet d'une attente »²⁴⁶⁰ – c'est-à-dire d'une attention au dehors, à la présence du dehors, qu'est le *tiers objet*, par opposition cet « attendu de l'objet » auquel aboutissait la chute du symbole dans l'objet au sens moderne – se caractérise par la réhabilitation du référent. Celui-ci s'affirme comme la seule issue offerte, face aux contradictions du langage, à qui veut préserver la « dimension transitive de la création artistique »²⁴⁶¹.

Et c'est dans ce sens que réapparaît la notion d'*objet* chez Bonnefoy dans les années 1980. Loin de sa définition surréaliste dans *La Nouvelle objectivité*, l'objet finit par revêtir le sens de « symbole », c'est-à-dire de ces *grands signifiants* capables de sortir le langage du cercle conceptuel par leur ouverture à l'insaisissable qui dans ce que le signifiant vise est « présence » :

²⁴⁵⁷ Yves Bonnefoy, BO, p. 514.

²⁴⁵⁸ « Le Regard et les yeux », *op. cit.*, p. 26. Nous soulignons.

²⁴⁵⁹ « Morandi et Giacometti », *op. cit.*, p. 146.

²⁴⁶⁰ André du Bouchet, QPTVN, p. 10.

²⁴⁶¹ Yves Bonnefoy, « Morandi et Giacometti », *op. cit.*, p. 136.

[...] certains objets se révéleront plus fondamentaux que d'autres [...] : le feu qui brûle, le fleuve dans la lumière, un cercle qui fut tracé sur la pierre, symbole de l'infini dans la finitude, signes plus englobants tout de même [...] que les mondes qu'on voit briller fugitivement quand la nasse des rêveries remue cette neutralité [...] qu'on nomme aujourd'hui la réalité 'objective'²⁴⁶².

Patrick Née a montré en effet que la grande originalité d'Yves Bonnefoy en matière linguistique était dans sa théorie *métonymique*²⁴⁶³ du signe. Déplaçant la distinction fondatrice de la linguistique saussurienne entre signifiant et signifié, le poète postule en effet que « la faille, c'est le signifié, c'est-à-dire le 'concept', qui sépare indûment le signifiant de son référent »²⁴⁶⁴. Toute sa réflexion linguistique tend dès lors à « court-circuiter le signifié »²⁴⁶⁵ par tout ce qui peut établir des rapports directs entre le signifiant et son référent, le *grand signifiant* étant celui qui « va à son référent sans souci encore d'un signifié »²⁴⁶⁶. Et c'est dépasser le plan des significations pour celui du sens dans cette aube nouvelle de la parole épiphanique :

Dire « une fleur » - rien de plus – et c'est bien là du langage encore, puisqu'une fleur, cela n'existe que pour autant que la langue l'a décidé ; mais dire « une fleur » ainsi, dans cette aube de la parole où le mot est vacant, en somme, où il va son référent sans souci encore d'un signifié, c'est faire aussi que la fleur va à peine émerger de l'Un, va être encore pleine de lui, retenant à l'expérience de l'immédiat la parole qui veut, ce n'est que trop vrai, se faire à nouveau langage²⁴⁶⁷.

Retrouver un *tiers-objet*, c'est-à-dire retrouver le symbole par-delà sa dégradation en « objet moderne », c'est donc effectuer le « *saut ontologique* » par lequel on passe, « remontant le cours du sens, de la maturité actuelle des mots et de leurs combinaisons (sons, rythmes) à la matière non seulement des choses infra-linguistiques [...], mais [...] des choses d'avant l'acquisition des mots »²⁴⁶⁸. Mythe et ontologie s'articulent donc ici pour désigner le passage des mots à ces « mots-choses mal distingués encore des débuts du langage » (c'est là une ontologie de la langue) et même – c'est là le mythe – à « l'indistinction pré-linguistique d'un tout du monde, à une sorte de dyade terre-mère/enfant, à cette fable d'un Éden d'avant la pomme du langage »²⁴⁶⁹. Et c'est donc là retrouver au sein des médiations parole enfantine.

Si nous précisons ces derniers aspects de la « rhétorique profonde » d'Yves Bonnefoy, c'est qu'il nous faut en conclusion revenir vers la poésie pour montrer combien elle ressort plus consciente d'elle-même de cette traversée de certaines œuvres d'art. Quel lien de sens apparaît en dernier recours tracé entre le « grand art dialectique » de Giacometti et ces *grands signifiants* par lesquels le poète cherche à réhabiliter la dimension transitive

²⁴⁶² « Lettre à John E. Jackson » [1980], *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Paris, Mercure de France, 1990, p. 109.

²⁴⁶³ Patrick Née, *Rhétorique profonde d'Yves Bonnefoy*, op. cit., p. 32.

²⁴⁶⁴ Yves Bonnefoy, « Critics. English and French, and the distance between them », *Encounter*, Londres, juillet 1958, vol. XI, n°1, p. 41. Paru en français dans *Preuves* n°95, janv. 1959, p. 70.

²⁴⁶⁵ Patrick Née, *idem*.

²⁴⁶⁶ « Poésie et liberté » [1989], *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, op. cit., p. 327.

²⁴⁶⁷ *Idem*.

²⁴⁶⁸ Patrick Née, *ibid.*, p. 43.

²⁴⁶⁹ *Idem*.

du langage ? Nous nous appuyons pour le préciser sur les *Remarques sur le dessin* qui l'année suivante semblent se détacher du dernier chapitre d'*Alberto Giacometti*, pour en élargir la portée. Dans le « grand art », c'est en effet au « grand dessin »²⁴⁷⁰ que la poésie s'apparente le plus, dans l'intimation d'écrire « comme d'autres ont dessiné »²⁴⁷¹. Le « grand dessin » permet donc de comprendre la poésie, dans la mesure où l'un est aussi « inusuel »²⁴⁷² que l'autre. Ces deux activités se rejoignent alors en profondeur pour n'en faire qu'une, qui est de « dé-signer », c'est-à-dire « briser le sceau, ouvrir l'enveloppe »²⁴⁷³. Il faut alors faire retour vers la question du *contour* qui nous est apparue centrale dans l'analyse de *Paris sans fin* pour mieux comprendre comment le langage poétique peut aller « vers son référent, sans souci encore d'un signifié ».

Le *contour*, c'est en effet ce qui permet à la « *mimésis* de la découpe »²⁴⁷⁴ de signifier qu'une pomme par sa forme se distingue d'une poire, un bras d'une jambe, dans la lutte sans fin des antagonismes qu'impose le règne du divisé. Mais nous avons vu que dans le « grand dessin » de Giacometti, les contours n'étaient que pour être brisés. Ils le sont à coups de gomme d'abord, pour s'ouvrir à une lumière qui de toutes parts les déborde, jusqu'à ce que le trait se fasse de plus en plus intérieur à la chose dessinée. C'est alors la « ligne vraie » des lithographies de *Paris sans fin*. Si la lithographie invite à se tenir dans l'évidence de la lumière, c'est, nous l'avons vu, que par l'impossibilité d'effacer elle « offre sa page blanche comme un *a priori* de son être propre »²⁴⁷⁵. Or, la blancheur dans le dessin est « cette non-couleur et ce vide qui [...] rappellent qu'au-delà de tout objet défini ou définissable le monde est un fait – sinon même un acte – d'unité originelle et finale, qui transcende la manifestation particulière, apparemment autonome, de ses parties »²⁴⁷⁶. Là donc où l'on est tenté par les *contours* d'inventorier les aspects du visible, le vide entre eux rappelle qu'on ne fait qu'extraire l'une après l'autre des « apparence[s] fossilisée[s] » de la « carrière de l'Être »²⁴⁷⁷. Bonnefoy retrouve alors des expressions très proches de celle utilisées pour Giacometti lorsqu'il évoque dans la montagne cézannienne l'interruption de la ligne de crête comme cœur du tableau, « trait qui s'absente du trait pour signifier – non, plutôt pour être, immédiatement – la Présence »²⁴⁷⁸.

Or, la poésie, c'est entendre dans chaque mot ce *silence* par où les objets du dehors débordent de leur *contour*. Par les coups de gomme du silence, ouvre les significations pour devenir cette « phrase où le signe se brise, reprend, bien sûr, mais doit s'interrompre encore », c'est donc un « trait qui se refuse à se refermer sur soi »²⁴⁷⁹. Comme le mot de poésie doit balayer les significations admises pour s'ouvrir au « nuage d'inconnaissance » qui nimbe son référent, le trait ne se fait « nourricier » que s'il consent à cette négativité de

²⁴⁷⁰ Yves Bonnefoy, *Remarques sur le dessin*, Paris, Mercure de France, 1993, repris dans *La Vie errante*, suivi de *Remarques sur le dessin*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1997, p. 190.

²⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 196.

²⁴⁷² *Ibid.*, p. 172.

²⁴⁷³ *Ibid.*, p. 173.

²⁴⁷⁴ Patrick Née, *Yves Bonnefoy penseur de l'image ou les Travaux de Zeuxis*, op. cit., p. 384.

²⁴⁷⁵ Yves Bonnefoy, BO, p. 490.

²⁴⁷⁶ *Remarques sur le dessin*, op. cit., p. 180.

²⁴⁷⁷ *Idem.*

²⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 181.

²⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 182.

la brisure pour voir « refluer la force de vie qui nous fait aimer les choses terrestres et leur trouver non plus de la signification mais un sens »²⁴⁸⁰.

Mais il est une autre force qui brise les contours en poésie, pour être cette fois l'équivalent de la « ligne vraie » comme le silence est celui de la blancheur, et c'est la musique, le rythme, cette ligne de crête elle aussi interrompue d'une parole comme *intérieure* au silence :

Écrire, poétiquement, c'est effacer dans le mot, par souci de ce qui en lui est sonorité, musique en puissance, cette part notionnelle qui le met en relation avec d'autres notions, d'autres idées, rien de plus. Et c'est donc dégager de cette rêche enveloppe une figure des choses qui n'est plus ce que l'on croyait en connaître quand encore on les réduisait à l'abstraction d'un savoir. On voit, soudain, ou du moins on s'attend à voir²⁴⁸¹.

Cette « abstraction d'un savoir » est celle des significations admises, de ces idées préconçues, abusives qui entravent l'accès au réel dans la mauvaise *mimésis*, alors que le *grand dessin* « va le trait comme on se défait d'une pensée encombrante, il n'identifie pas, il fait apparaître »²⁴⁸². Dès lors que le poète, comme Giacometti après son éloignement du surréalisme, fait ce travail lustral sur le mot revivifié par le rythme, les significations fossilisées s'effacent pour dégager la voie qui va du signifiant au référent. Alors « l'arbre se dresse dans le mot arbre, en poésie, comme il le fait à la croisée de deux routes, silencieux dans la brume, et d'évidence averti de la voie que nous devons prendre »²⁴⁸³.

Parler ainsi, en ravivant la dimension transitive d'une parole qui touche au référent, c'est trouver un équivalent poétique de cette *mimésis* de l'apparaître à laquelle atteint Giacometti dans *Paris sans fin*. Dans l'afflux de toutes parts du silence par les brisures de la ligne de crête mélodique, la parole en vient à *dé-signer*. Et c'est briser le sceau de signification des mots pour retrouver en eux ce point où ils ont « contact, tout de même, avec ce qu'ils ne peuvent pas dire »²⁴⁸⁴, comme le trait avec ce qu'il ne peut circonscrire. Mais pour trouver ce point il faut soi-même se tenir « au centre de ce qui est »²⁴⁸⁵, c'est-à-dire à ce point d'émergence du visible où il n'est plus ni dedans, ni dehors. Le dessinateur doit alors rechercher dans la montagne non son enveloppe de pleins et de creux, mais la force qui fait apparaître ces apparences, celle qui « en a rassemblé, qui en a soulevé les pierres, qui de par l'intérieur les a jetées au bord du visible »²⁴⁸⁶. Cette force de *présentation* du réel est le « centre d'ombre ». Et c'est par la musique que la langue du poète peut se faire « lumière de l'esprit comprenant le monde dans l'immédiat et par transparence »²⁴⁸⁷. Bonnefoy retrouve alors dans ses *Remarques sur le dessin* les vers de Baudelaire desquels il était parti dans « L'Étranger de Giacometti » : « Les violons vibrant derrière les collines »²⁴⁸⁸. Ce vers suscite

²⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 183.

²⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 189.

²⁴⁸² *Ibid.*, p. 190.

²⁴⁸³ *Ibid.*, p. 189.

²⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 169.

²⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 190.

²⁴⁸⁶ *Idem.*

²⁴⁸⁷ BO, p. 490.

²⁴⁸⁸ « L'Étranger de Giacometti », *op. cit.*, p. 324.

notre « assentiment » car « la phrase musicale semble redoubler de par en dessous la ligne de façade, si bien que la forme visible de la terre nous apparaît comme portée par une autre, qui est en nous »²⁴⁸⁹. Par ces paroles « irriguées de la sève de l'origine »²⁴⁹⁰, le poète peut retrouver l'unité et conjurer, au sein des médiations, l'exil auquel le vouaient les médiations.

Ces propos nécessiteraient une analyse beaucoup plus détaillée prenant pour objet l'œuvre poétique d'Yves Bonnefoy elle-même. Faute de pouvoir la mener ici, nous signalons l'approfondissement de cette question dans le récent texte consacré par le poète à « Georges Poulet et la poésie », où il indique les « effets de l'intervention du son dans la parole »²⁴⁹¹ mais aussi bien les risques inhérents à cette intervention. Le son s'affirme en effet comme un rappel de la finitude à la pensée conceptuelle qui l'ignore, car l'emploi qu'en fait la voix, « c'est-à-dire le corps, a chance à cause de ce dernier d'être une expression directe du savoir que la chair, le sang ont de l'être fini, savoir plus radical qu'aucun autre dans la parole ». Par la voie des rythmes²⁴⁹² et des sons, c'est donc l'événement de l'incarnation à l'œuvre dans la parole poétique. Les rapports entre les mots ne sont plus réglés par le savoir conceptuel, « ces réseaux de signifiés se diluent » pour l'affirmation des « référents hors langage »²⁴⁹³ de ces mots. Pourtant il suffit qu'on laisse par exemple les allitérations « évoquer des choses comme on les connaît par la pensée ordinaire, et c'est alors du conceptuel, du non temporel qui se glisse dans le son en soi, en puissance iambique, pour l'alourdir, pour l'attirer vers le fond²⁴⁹⁴ ». De même lorsque la rime se fait système et que le rimeur se substitue au poète, la pensée conceptuelle en profite « pour rétablir son idée du monde²⁴⁹⁵ » par l'enfermement dans un vocabulaire restreint qu'elle contrôle bien. Les dangers se reforment sans nombre d'un « empiègement » malgré les sons dans le concept, et c'est pourquoi le poète en vient à définir en dernier recours la poésie comme étant « moins l'acte inaugural de saisie du mot par le son que le recommencement de cet acte, l'obstination à le retrouver dans ses défaillances : une activité, au plus près des mots [...] »²⁴⁹⁶. Une *activité*, et son recommencement sans fin, dans l'incessant danger d'un retour par le nez de cette pensée conceptuelle que l'on a chassée par les yeux, tel apparaît à son tour l'effort de Giacometti dans l'ordre du visible, pour l'impossible d'une poursuite dont la monographie d'Yves Bonnefoy aura suivi pas à pas les difficultés sans cesse renaissantes.

La vraie présence a donc l'invisible et l'indicible pour fond²⁴⁹⁷, et méditer sur l'apport de Giacometti à la poésie contemporaine, c'est prendre conscience du bouleversement des rapports entre la figure et le fond qui se joue à travers son œuvre. S'attarder sur les lithographies de *Paris sans fin*, c'est se trouver reconduit vers l'autre face du visible, celle « qui n'est pas tournée vers nous ». C'est alors vers ce « centre d'ombre » que se déporte l'attention du poète :

2489 *Remarques sur le dessin, op. cit.*, p. 200.

2490 *Idem.*

2491 « Georges Poulet et la poésie », *op.cit.*, p. 114.

2492 Les rythmes par l'effet de la durée inscrivent la parole dans le « temps existentiel », *idem.*

2493 *Idem.*

2494 *Ibid.*, p. 115.

2495 *Idem.*

2496 *Idem.*

2497 Voir *L'Arrière-pays, op. cit.*

Faces tournées vers nous, Lecteurs de signes Quel vent de l'autre face, inentendu, Les fera bruire ?²⁴⁹⁸

Il s'agit donc maintenant de prolonger notre réflexion sur la fécondité poétique des descellements opérés par Giacometti dans l'ordre du visuel en abordant l'œuvre d'un poète qui a placé d'emblée le dessin au centre de sa réflexion mais accordé une place plus décisive qu'Yves Bonnefoy à l'effectivité des problèmes de perception dans la remise en cause du savoir « abusif » qui barre l'accès au réel. André du Bouchet, dont l'œuvre fait sauter le « couvercle »²⁴⁹⁹ de l'approche conceptuelle du monde en ouvrant la parole au « pouvoir du fond »²⁵⁰⁰, fait en outre autre chose que d'alimenter la réflexion discursive des philosophes et des poètes – Sartre, Dupin, Bonnefoy – sur l'œuvre de Giacometti, il traverse cette œuvre pour « prendre langue avec elle »²⁵⁰¹ dans un déportement dont la critique commence seulement à prendre la mesure. C'est vers cet autre poète de *L'Éphémère* que nous nous tournons maintenant pour suivre, à partir de l'injonction littérale de « copier » le réel – la grande obsession de Giacometti – la naissance de ce que le poète nomme une « langue-peinture ».

Chapitre XIV André du Bouchet et l'invention d'une « langue peinture »

Pour geste inaugural la mise à nu d'une plaie. Entaille, ouverture du corps à un monde dont le pudique bandage intellectuel jugulait la monstruosité, tout « espoir » alors congédié, à ce point où le trait d'Alberto Giacometti à son tour nous rejoint, dans le « jour inespéré »²⁵⁰² :

J'ai vite enlevé cette espèce de pansement arbitraire je me suis retrouvé libre et sans espoir comme un fagot ou une pierre²⁵⁰³

Il faut entendre ce « pansement » du « moteur blanc » comme un « pensement », son homonyme sorti d'usage et qui désigne l'« action de penser » autant que le « résultat de cette action »²⁵⁰⁴. Retirer poétiquement ce « pansement arbitraire », c'est alors aiguïser son attention à la totalité mouvante d'un réel que n'a pas encore figé le langage construit rivé sur ses significations acquises. Le poète dans les années 50 écrit « sur le vif », déversant la matière brute du magma perceptif qui vient à lui au cours de ses marches dans un carnet toujours à portée de main. Une écriture pré-réflexive s'élabore peu à peu, qui donne toute sa mesure en 1961 avec la publication de *Dans la chaleur vacante*. Il y a donc d'évidents

²⁴⁹⁸ *Dans le leurre du seuil, ibid., p. 262.*

²⁴⁹⁹ *Sans couvercle* [Paris, GLM, 1953] est le titre d'un recueil d'André du Bouchet.

²⁵⁰⁰ Voir Michel Collot, « André du Bouchet et le 'pouvoir du fond' », *L'Ire des vents*, n°6-8, 1983. Repris dans *L'Horizon fabuleux*, t. II, Paris, Librairie José Corti, 1988, pp. 181-211.

²⁵⁰¹ « Prendre langue avec l'image », dit Hubert Damisch à propos du Caravage et de Poussin. Cité par Louis Marin, *Détruire la peinture* [1977], Paris, Flammarion, 1997, pp. 7-8.

²⁵⁰² André du Bouchet, « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », QPTVN, p. 13.

²⁵⁰³ « Le moteur blanc », *Dans la chaleur vacante, in Dans la chaleur vacante suivi de Ou le soleil, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1991, p. 59.*

²⁵⁰⁴ Source : *Le Robert, dictionnaire historique de la langue française*, de même que toutes les autres définitions de ce chapitre.

points communs entre les tâtonnements qui mènent Alberto Giacometti de sa rupture avec le surréalisme à l'émergence de l'œuvre d'après-guerre et ceux d'André du Bouchet entre son retour des Etats-Unis en 1948 et la publication de ce recueil. Un mot traduit entre tous le partage d'un espace commun, qu'André du Bouchet est le seul dans l'« archipel Giacometti » à revendiquer pour son travail propre²⁵⁰⁵ : « copie ». « Ma copie n'est pas assez servile »²⁵⁰⁶, note le poète dans un carnet, en écho à la parole du sculpteur qui ne se propose que d'essayer de « copier un nez d'après nature »²⁵⁰⁷. Il va dès lors s'agir de cerner les enjeux de cette compulsion copiste dans le dévoilement de ce qui sous les dehors d'une fausse objectivité avait trop vite été nommé réalité. Avec André du Bouchet, c'est toute la « *question du passage* entre l'expérience prélinguistique et la langue »²⁵⁰⁸ qui se trouve posée en poésie.

Dans sa postface aux *Carnets* de 1952-56, Michel Collot note que les deux moyens privilégiés d'approche de cette « réalité innommée » qu'André du Bouchet recherche sont le regard et la marche :

Pour accéder à cette réalité innommée, que le poète identifie parfois avec la « matière » ou avec la « nature », il faut abdiquer la distance et les catégories du langage conceptuel, plonger en elle de la manière la plus immédiate, « vivre à l'état de nature ». Les deux modes privilégiés de cette adhésion toute physique au Dehors seront le regard et la marche. Il ne s'agit pas de dominer les choses du regard pour en avoir une perception claire et distincte ; mais de se « servir des yeux des choses », afin de « voir hors de l'homme ». La vision rejoint le niveau

²⁵⁰⁵ Le plus proche de lui de ce point de vue est Francis Ponge, qui l'a influencé à ses débuts, mais la « copie » de du Bouchet s'avère bien vite très différente de celle de Ponge. Ponge isole et arrête l'objet alors que la « copie » d'André du Bouchet est en mouvement. Ponge se rapproche davantage de l'artiste à l'atelier, face au modèle, et du Bouchet du lithographe de *Paris sans fin*, son carton sous le bras, échappé de son atelier à la rencontre de tout : « je me vois marchant dans d'autres quartiers, un peu partout, [...] m'arrêtant, dessinant. [...] Oh ! l'envie de faire des images de Paris un peu partout, où la vie m'amenait, m'amènerait » (Alberto Giacometti, « Paris sans fin », *op. cit.*, pp. 91-92). Ce qui correspond à une manière différente de se situer dans la langue, comme le relève Henri Maldiney : « Francis Ponge remet en fonctionnement la langue à partir de ses racines, de sa racine. Du Bouchet, en deçà de la langue, en deçà du français, de l'allemand ou de l'arménien, tente de se placer à l'origine de l'acte de parler. Or, qu'est-ce qu'il y a à l'origine de l'acte de parler ? Pourquoi, d'abord, un homme est-il irrésistiblement amené à parler, à dire ? Il y a à l'origine une sorte de 'vouloir-dire' global. Telle est la situation d'éveil de l'homme qui le fait homme : il est là, l'être vertical, à se dresser sur le sol, debout à travers tout, les mains ouvertes, pour l'accueil, peut-être pour le don. Quand il parle, il se trouve dans la même situation, et c'est là l'origine absolue du langage » [« La poésie d'André du Bouchet ou la genèse spontanée. Entretien avec Michael Jakob, à Vézelin », *Compar(a)ison, An international Journal of Comparative Literature*, n°2, Amsterdam, Peter Lang, 1999, p. 6].

²⁵⁰⁶ Carnet de 1952 (inédit).

²⁵⁰⁷ Alberto Giacometti, « Notes sur les copies », *op. cit.*, p. 97.

²⁵⁰⁸ Elke de Rijcke, « L'expérience littéraire dans l'œuvre d'André du Bouchet. Matérialité, matière et immédiation du langage », Katholieke Universiteit Leuven, 2002, p. 36. Nous renvoyons sur cette question à l'ensemble de cette thèse. L'auteur fait le lien entre l'œuvre d'André du Bouchet et le dernier Merleau-Ponty qui, se focalisant sur ce même point précis se tourne vers l'art, et particulièrement vers la poésie [voir « Le Langage indirect et les voix du silence », *Signes* (1960), Paris, Gallimard, 1993 ; « Notes de cours sur Valéry (1952-1953) », *Cours au Collège de France 1952-1953*, Fonds Merleau-Ponty, Bibliothèque Nationale, vol. XI, MF 9846 (Elke de Rijcke a consulté et transcrit ce manuscrit dont elle donne des extraits dans sa thèse) ; *Notes de cours 1959-1961*, préface de Claude Lefort, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de Philosophie », 1996]. L'art est considéré par Merleau-Ponty « comme une ontologie indirecte » qui devrait lui permettre « d'éclaircir l'implication de l'expérience et du langage, et de fournir la clef de leur métamorphose réciproque » [Elke de Rijcke, *ibid.*, pp. 36-37]. L'« implication de l'expérience et du langage » est également le point-clef de notre sujet, et cette question est décisive pour l'analyse du rapport entre Alberto Giacometti et André du Bouchet.

élémentaire de la sensation, qui ne livre du monde qu'une présence indifférenciée (« un grand objet où je sors ») ; vision « myope », à la limite de l'aveuglement : « pauvre aveugle, je copie la terre, la sensation »²⁵⁰⁹.

La pratique du carnet pour André du Bouchet « tend moins à l'invention qu'à un inventaire scrupuleux du réel » :

... rien n'est à inventer. Il n'y a qu'à dire ce que l'on voit²⁵¹⁰.

André du Bouchet est le seul parmi les poètes de *L'Éphémère* à partager avec Giacometti cette obsession de la copie, à faire montre de cette tension de tout son corps vers ce qui est regardé. Il partage également son attrait pour la banalité au risque de la répétition :

Pour rester fidèle au « mimétisme naturel », il ne cherchera à éviter ni la répétition ni la monotonie, et il revendiquera même la banalité comme l'essence de la poésie [...]. Pour rendre compte d'expériences aussi élémentaires que celles de la marche et de la sensation, il convient de recourir au langage le plus commun [et de] ramener le langage à ce point de simplicité où il révèle l'étrangeté qui le constitue, et qui le rend aussi vertigineux que le réel lui-même : Trop de simplicité fait peur. Quand les mots collent de trop près à la réalité, ils font peur.

Je voudrais que les mots fassent peur qu'ils deviennent un gouffre²⁵¹¹

Un gouffre, comme encore la figure de l'être le plus commun et de l'objet à portée de main effleurés par le trait léger d'Alberto Giacometti.

Si la réalité ne peut plus être posée *a priori*, le « jour » après la traversée avec Alberto Giacometti de « l'impossible indessinable »²⁵¹² pourra quant à lui apparaître « réalisé », et c'est à comprendre cette proposition de *Qui n'est pas tourné vers nous* que nous allons nous attacher dans un premier temps.

I) André du Bouchet et Alberto Giacometti : quelques points de repère

Voici d'abord les principaux jalons d'une relation qui s'étend sur un demi-siècle, d'un versant l'autre de la vie d'Alberto Giacometti²⁵¹³. Anne de Staël date de 1951 la rencontre du jeune poète avec le sculpteur que lui a présenté Dora Maar²⁵¹⁴, et c'est cette date que retient également André du Bouchet dans les carnets. La publication en volume d'un choix de notes extraites de ses carnets est en effet l'occasion pour lui de donner une indication claire du moment où cette œuvre s'est signalée à son attention. En mai 1951 s'ouvre donc une réflexion à partir de Giacometti sur les rapports de l'homme à son support d'existence en lien avec l'expérience de la marche et le problème de l'équilibre. Rappelons que c'est à

²⁵⁰⁹ Michel Collot, « Postface », in *André du Bouchet, Carnets 1952-1956*, Paris, Plon, 1990, pp. 99-100.

²⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 101.

²⁵¹¹ *Ibid.*, p. 102.

²⁵¹² Alberto Giacometti, « Paris sans fin », *op. cit.*, p. 92.

²⁵¹³ Nous remercions Anne de Staël pour les précisions qu'elle a pu nous donner et pour nous avoir laissé consulter l'« océan » (pour reprendre l'expression de Victor Hugo) des brouillons de *Qui n'est pas tourné vers nous*, ainsi que les carnets non publiés. « Il faut signaler qu'il n'y a presque pas de recherche sur les rapports entre poésie et peinture chez André du Bouchet », note Elke de Rijcke, *ibid.*, p. 146. Il nous semble en effet que se dessinent de vastes perspectives de recherche dont nous ne pouvons malheureusement dans cette thèse donner qu'un aperçu.

²⁵¹⁴ Voir « Chronologie d'André du Bouchet », *L'Étrangère*, n° 14-15, *op. cit.*, p. 373.

cette date que s'ouvre la première grande exposition française de Giacometti après-guerre, chez Maeght. André du Bouchet s'y est probablement rendu, y croisant peut-être Francis Ponge, qui, rappelons-le, écrit à cette occasion son texte pour *Cahiers d'art*.

C'est dans cette première note la sculpture qui est explicitement visée par le terme « socle », les « filaments » et le verbe « chavirer », allusion à *L'homme qui chavire* de Giacometti (1950)²⁵¹⁵ :

Giacometti partout les hommes se sont formés en filaments herbe ancrée au sol des chambres sur ses socles rivée au socle qui retient la chose frêle de chavirer les pieds ne suffisent pas la terre doit être ce socle²⁵¹⁶

Le jeune poète prend immédiatement conscience d'un aspect essentiel de cette sculpture : la réconciliation entre l'être et l'action. Louis Clayeux rapporte cette critique de Hegel dans la *Phénoménologie de l'Esprit* : dans « la Statue », l'artiste ne pourrait parvenir à façonner une image que de ce qui est immobile (déjà arrivé) dans l'Homme. Par son immobilité et sa mutité la Statue ne ferait reconnaître que *l'œuvre elle-même*, et non pas *l'activité* de l'artiste, c'est-à-dire l'action qui a mené à sa production :

Conscience prise de cette limite, il me semble que Giacometti s'est attaqué à une inhumanité qui devenait « esthétique », en faisant de la Statue l'image non de ce qui est immobile mais de ce qui est mobile, non de ce qui est arrivé mais de ce qui arrive. D'où ces hommes qui marchent, ce chat qui passe, ce chien, lui, qui flaire museau bas et, quand les figures sont immobiles (mais un corps n'est jamais immobile, la vie bat à l'intérieur), c'est l'auteur, et plus tard le spectateur, les voyant, qui les fait alternativement grandir et diminuer selon l'espace de sa vision. Son œuvre toujours mobile, Giacometti est arrivé à rompre l'enchantement, déjouer le piège et franchir le seuil trouvé clos par Hegel ; il a obligé l'œuvre à s'effacer derrière son action à lui, son œuvre n'est là que pour « éternellement » manifester son action d'Homme toujours vivant et sculptant²⁵¹⁷.

Seul peut-être a avoir tiré poétiquement les conséquences de la révolution faulknérienne au sein de l'espace romanesque²⁵¹⁸, André du Bouchet tente de rompre avec la poésie au passé. Il incorpore à l'espace de la page devenu espace tumultueux la perte de tous repères de l'homme véritablement jeté dans l'action, ivre de cet afflux incohérent de perceptions que Faulkner nomme « omniperception désordonnée »²⁵¹⁹. Giacometti de même, le poète le note dès juin 1951, rompt avec la sculpture de *commémoration* :

²⁵¹⁵ Voir Yves Bonnefoy, BO, p. 327, ill. 300.

²⁵¹⁶ André du Bouchet, *Carnet, Montpellier, Fata Morgana, 1994, p. 12.*

²⁵¹⁷ Louis Clayeux, « Notes sur Alberto Giacometti », *Cahiers du Musée national d'art moderne, n°31, Paris, printemps 1990, rééd. Paris, L'Échoppe, 2007, pp. 10-11.*

²⁵¹⁸ Voir Pierre Bergounioux, *Jusqu'à Faulkner*, Paris, Gallimard, 2002.

²⁵¹⁹ William Faulkner, *Le Hameau, Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 2000, p. 407.

Sur cette expression et sa traduction, voir Victor Martinez, *Aux sources du dehors : poésie, pensée, perception, dans l'œuvre d'André du Bouchet*, thèse de doctorat sous la direction de Michel Collot, université Sorbonne Nouvelle Paris III, 2008, p. 76.

Giacometti instant que la sculpture pour la première fois n'a pas à commémorer entre le travail irréal de la tête irisée et celui de la main sourde – qui doit assourdir²⁵²⁰

La première trace de présence d'Alberto Giacometti dans l'impublié des carnets que nous avons pu consulter date également de 1951. Elle n'est pas simple notation fugitive mais témoigne déjà d'une intention d'approfondir son rapport à cette œuvre dans un texte :

– il est plus facile de parler d'une œuvre ancienne, déjà aux trois quarts jugée par le recul, que de cette œuvre contemporaine qui se presse contre le visage, encore à moitié mêlée au visage²⁵²¹ –

L'accumulation de notations à partir de cette date dans ce foyer de l'œuvre en cours que sont les carnets montre l'importance croissante de Giacometti pour André du Bouchet, même s'il faut attendre l'hiver 1966, soit quinze années après ce premier fragment pour voir cet intérêt matérialisé par la publication de textes consacrés à l'artiste.

Mais dès 1956 Alberto Giacometti s'est porté au seuil de l'œuvre poétique en donnant une eau-forte originale pour la publication chez GLM du *Moteur blanc*, dont nous venons de relever l'importance en regard de leurs recherches respectives²⁵²². C'est ensuite le visage même du poète qu'il interroge, d'abord au crayon en 1960²⁵²³, puis dans une série de gravures à l'eau-forte dont l'une sera choisie comme portrait liminaire pour *Dans la chaleur vacante* en 1961. De même, en 1956, c'était toute une série d'eaux-fortes qui avait été créée, comme Alberto Giacometti avait pour habitude de le faire, en vue de l'illustration du *Moteur blanc*. Jacques Dupin a confirmé récemment, et nous avons déjà pu le vérifier²⁵²⁴, qu'il lisait les poèmes de ses amis et faisait bien les gravures en fonction d'elles²⁵²⁵. Pour le frontispice du *Moteur blanc*, seule une estampe avait alors été retenue, mais les œuvres créées à cette occasion, paysages et vues d'atelier, seront par la suite réemployées par le poète. En 1961, ce sont huit portraits qui sont créés pour accompagner *Dans la chaleur vacante*. Deux d'entre eux seront publiés ultérieurement : l'un dans *L'Inhabité* en 1967 et l'autre en 1977 pour le recueil *Air*²⁵²⁶.

²⁵²⁰ André du Bouchet, *Carnet, op. cit.*, pp. 14-15 (juin 1951).

²⁵²¹ *Carnet 2, 1951.*

²⁵²² Voir Monique Pétilion, « Poète de l'abrupt (Entretien avec André du Bouchet) », *op. cit.*, p. 126 : « Dans les livres que j'ai faits avec Giacometti, c'est par l'économie, la raréfaction du trait qu'il y a un rapport entre sa gravure et l'espace même du poème. Par exemple le frontispice du *Moteur blanc* rend compte du titre du livre : le centre de la gravure est constitué par un grand blanc qui peut être un ciel, ou le foyer qui appelle à traverser un paysage de papier épars. »

²⁵²³ Voir André du Bouchet, *Alberto Giacometti, dessins 1914-1965*, Paris, Maeght, 1969, p. 101 et *Alberto Giacometti – Dessin*, Paris, Maeght, 1991, p. 140.

²⁵²⁴ À propos des *Pieds dans le plat* de René Crevel et de *L'Air de l'eau* d'André Breton. Mais nous le verrons surtout avec *Retour amont*, de René Char : voir chapitre XVI.

²⁵²⁵ Entretien public de Jacques Dupin à Aix-en-Provence à l'occasion de l'exposition « Giacometti/Dupin » à l'hôtel de Castillon (12 octobre – 30 décembre 2007).

²⁵²⁶ Ces gravures sont reproduites dans *L'ère des vents* n° 6-8, « Espaces pour André du Bouchet », Châteauroux, septembre 1983, avec cette scholie (p. 448) : « En plus des deux dessins au crayon de 1960 reproduits en première et dernière pages de la suite de hors-texte [contenue dans la revue] qui lui est consacrée, Alberto Giacometti est présent dans ce numéro par des eaux-fortes destinées à illustrer deux livres d'André du Bouchet : *Le moteur blanc* et *Dans la chaleur vacante*. Les paysages et scènes d'intérieur (datant de 1956) ont été effectuées en vue du *Moteur blanc* pour lequel n'a été retenu, à titre de frontispice, que la scène d'atelier figurant en troisième page de la seconde suite de hors-texte. *Dans la chaleur vacante* ne sera finalement ornée en frontispice que

La profusion de ces deux séries vient donc combler le manque d'une troisième, celle prévue en commun pour *L'Inhabité* en 1965 avant le départ d'Alberto Giacometti pour Coire où il devait mourir. Aux montagnes prévues « en regard » des poèmes se substituent les gravures non utilisées pour *Le Moteur blanc* et *Dans la chaleur vacante*, comme le précise André du Bouchet dans une note à la fin de ce livre d'un dialogue inédit, où les répliques surnuméraires d'un à dire excessif doublent à contretemps la parole en défaut :

Gravées par Alberto Giacometti à l'intention du Moteur blanc, et, à ce jour, en attente, les eaux-fortes tiennent place, ici, d'une montagne prévue en regard de quelques poèmes – avant son départ brusqué de Paris. L'air, toujours, dont Giacometti, levant la tête, aura, dès le seuil, donné, à intervalles de plus en plus

rapprochés, la hauteur – et où le voici debout. Mars 1966

Si André du Bouchet n'a publié aucun texte sur Giacometti du vivant de l'artiste, on manquera pourtant le sens du recueil intitulé *Qui n'est pas tourné vers nous* faute de considérer le rôle du hasard dans cet état de fait. Survient en effet la mort brutale de l'artiste qui, parcelle cette fois de ce mouvement contre lequel en vain il aura lutté, par un étrange retournement se dérobe au moment où la parole du poète est sur le point de se voir prononcée. Alors que chez Yves Bonnefoy la mort de Giacometti déclenche le mécanisme de l'écriture, que chez Dupin elle le freine – il publiera encore des textes, mais l'essentiel est dit du vivant de l'artiste – *Qui n'est pas tourné vers nous* présente la configuration particulière d'un pont jeté par-dessus la mort de l'artiste. Même si Giacometti ne s'absente pas par la suite de l'œuvre d'André du Bouchet, le foyer d'écriture du livre s'étend de 1965 à 1971. Une pierre lancée en 1965 ricoche cinq fois sur une béance inattendue, tirant à elle chaque cercle, avant d'être rendue à l'air.

Il faut de plus souligner que le premier texte d'André du Bouchet est conçu et écrit comme un véritable « livre de dialogue », pour reprendre l'expression d'Yves Peyré. Les deux hommes y travaillent ensemble et le texte appelle sans cesse les dessins face auxquels il s'est envisagé, comme, pour s'en tenir aux références explicites, le visage de Matisse pris entre « deux fermoirs d'air »²⁵²⁸ ou la mère d'Alberto Giacometti lisant²⁵²⁹. Le seul texte de « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti » paraît à l'hiver 1966 dans *Tel Quel*, mais le poète n'en mène pas moins à son terme le projet auquel il tenait, et c'est la publication chez Maeght en 1969 d'*Alberto Giacometti, dessins 1914-1965*²⁵³⁰. Une note s'attache à raviver la présence de l'artiste dans l'ouvrage en insistant sur le fait que le choix des dessins a été « établi avec Alberto Giacometti en juin 1965 en vue de [sa] publication »²⁵³¹. À ce choix initial ont été ajoutés en 1969, « avec quelques œuvres

d'un seul portrait parmi tous ceux exécutés en 1960 : on le trouve reproduit sur la jaquette du présent numéro. Outre deux gravures non intégrées dans des livres (le portrait de la première page ainsi que le paysage de la sixième page de la première suite de hors-texte) et une troisième (le portrait de la septième page de la première suite de hors-texte) utilisée plus tard comme frontispice de *Air (1950-1953)*, les six autres gravures reproduites ici ont trouvé leur juste place en vis-à-vis des poèmes de *L'Inhabité* [...] ».

²⁵²⁷ **André du Bouchet, *L'inhabité, Paris, Jean Hugues, 1967.***

²⁵²⁸ « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », *op. cit.*, p. 12.

²⁵²⁹ *Ibid.*, p. 14.

²⁵³⁰ On y trouve le dessin au crayon de Matisse (p. 77) et la lithographie de la mère d'Alberto (p. 115) auxquels fait allusion le texte. Dans l'édition de 1991, le portrait de Matisse est repris (p. 123), mais pas la lithographie.

²⁵³¹ *Alberto Giacometti, dessins 1914-1965*, Paris, Maeght, 1969, p. 123.

exécutées au cours des mois suivants, un certain nombre de dessins retrouvés depuis »²⁵³². De plus, dans cette même édition, André du Bouchet prend soin de préciser la date d'écriture du texte, qui n'apparaissait pas dans la revue *Tel quel* mais sera conservée lors des rééditions en volume de 1972 et 1991. De même, lors de la publication de *Qui n'est pas tourné vers nous* au Mercure de France en 1972, André du Bouchet conserve une phrase à laquelle la *vie* seule du sculpteur, et son activité, donnent sens : « la lampe – telle qu'à mi-hauteur de l'air adouci, Giacometti la dessine, à travers les ans, et jusqu'à ces jours derniers [...] »²⁵³³. André du Bouchet marque donc dans ce recueil – les « jours derniers » s'étant contre toute attente vus convertir en « derniers jours » – l'importance pour lui de situer ce premier texte *du côté d'Alberto vivant*, alors que le second inscrit explicitement *le lendemain* de cette mort survenue le 11 janvier 1966 comme point d'appui du texte : « Le 12 janvier 1966 : Alberto apparu en relief »²⁵³⁴. Le recueil consacré à Giacometti en 1972 se construit donc sur le *suspens* d'un premier livre, ce que précise une version préparatoire du texte :

Ici s'arrête le livre tel qu'Alberto Giacometti avait, peu avant son départ pour Coire – départ prévu pour trois ou quatre jours au plus, pu le voir... texte lu avant l'été... photographies revues sur la table de l'avenue d'Alésia... une fin d'après-midi – un début de soirée... sorties de leur boîte de carton... mais livre demeuré en suspens... puisque Giacometti avait depuis quelques jours décidé de rédiger lui-même un texte précisant les circonstances particulières dans lesquelles il dessinait, et même éventuellement de chacun des dessins retenus !²⁵³⁵

Il nous faut donc retenir dans l'approche de ce recueil la volonté du poète de laisser apparaître entre les deux premiers textes qui le composent le coup de gomme éclaboussé²⁵³⁶ de la mort d'Alberto. Bien loin de chercher à combler ce vide, c'est en prenant appui sur lui qu'André du Bouchet va donner l'impulsion décisive au mouvement d'écriture qui aboutit à *Qui n'est pas tourné vers nous*.

En 1968, la première section du texte éponyme du recueil paraît elle aussi, un an avant celui préparé avec Giacometti, accompagnée de dessins. Le choix cette fois ne doit rien à André du Bouchet ni à Giacometti, c'est le texte du catalogue d'une exposition de dessins de Giacometti à la galerie Claude Bernard²⁵³⁷. Ce texte présente une caractéristique particulièrement intéressante : il paraît dans le catalogue sous forme de vers libres avant d'être repris en prose dans *L'Éphémère* puis dans *Qui n'est pas tourné vers nous*. Il ne s'agit pas bien sûr d'une prose classique, mais d'une écriture en chemin vers cette prose si particulière qu'avec André du Bouchet nous nommerons *langue peinture*²⁵³⁸ : « Peinture relève d'un intraduisible, langage traduisant ou ne traduisant pas un intraduisible, l'énonçant, peinture dans un sens métaphorique, le langage considéré comme

2532 *Idem.*

2533 « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », *op. cit.*, p. 13.

2534 « Plus loin que le regard une figure », QPTVN, p. 34.

2535 ***Brouillons de Qui n'est pas tourné vers nous.***

2536 Comme certaines peintures chinoises véhémentes sont dites « à l'encre éclaboussée ».

2537 « ... en relief » – [Préface du catalogue :] *Alberto Giacometti – Dessins.* – Paris, Galerie Claude Bernard, 1968.

2538 Nous suivons en cela Michel Collot qui reprend cette expression qui revient à plusieurs reprises dans *Peinture*. Voir « 'D'un trait qui figure et qui défigure' : Du Bouchet et Giacometti », *op. cit.*, p. 95.

une peinture et non plus une explication... »²⁵³⁹ Cette disposition fluctuante n'en est pas moins caractéristique d'un flottement générique de ces textes sur lequel nous allons nous interroger²⁵⁴⁰. Quant à l'intégration des dessins dans l'espace du livre, notons donc qu'après ces deux publications séparées d'écrits sur Giacometti accompagnés de dessins, André du Bouchet recueille ses textes en 1972 dans un livre où ils sont écartés. Pourtant lorsque ces textes sont repris à nouveau en 1991, c'est sous la forme d'une hybridation entre le livre de 1969 et celui de 1972. Quatre textes seulement sur sept sont republiés – « ... figure », « Et (la nuit » et « Air » quittent le recueil – mais accompagnés d'un choix de dessins. Ce choix diffère légèrement entre 1969 et 1991, et surtout le titre du livre consacré à Giacometti redevient celui de l'ouvrage envisagé *du vivant* de Giacometti, et qui ne contenait à l'origine que « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti » : *Alberto Giacometti – Dessin*.

Notons toutefois dans ce retour que les « dessins » deviennent *le* « dessin ». Le passage du pluriel au singulier déplace l'accent des œuvres matériellement produites vers l'acte créateur lui-même comme approche simplement ébauchée du réel. Se confondent alors dans l'ambiguïté de ce singulier les essais d'Alberto Giacometti et ceux du poète qui aura dessiné son Giacometti, ou « dé-signé », descellant sur ses brisées le réel. Cet agencement éditorial complexe traduit l'oscillation profonde de l'œuvre entre jointure et déchirure²⁵⁴¹, dispersion et rassemblement. Une profusion d'éclats se trouve recueillie ponctuellement en 1972 sur l'erre d'une frénésie d'écriture avant de se fragmenter de nouveau. Dans cette dislocation où « ... figure » se perd, « Air » redevient « Chambre »²⁵⁴² et, dans une version réduite, « Et (la nuit » rejoint en 1998 *L'AJour*, deuxième recueil d'André du Bouchet dans la collection « Poésie/Gallimard », sous un nouveau titre : « Poussière sculptée ». La pulvérisation franchit enfin en 1997 un pas supplémentaire, puisqu'à ce stade la cohérence de chaque texte particulier était préservée. Mais en 1997, André du Bouchet est, comme l'écrit Michel Collot, « reparti de quelques-unes de ses anciennes réflexions et formulations pour leur donner un développement nouveau »²⁵⁴³. C'est alors, avec cette fois une gravure réalisée en vue de l'illustration d'un livre d'André du Bouchet, un nouvel ensemble constitué de fragments puisés indifféremment dans tous les textes – excepté « Air » – du recueil de 1972 : poignée de sable jetée pour une constellation que la mort de l'auteur oblige à dire « dernière ». Déjà l'état des textes d'*Alberto Giacometti – Dessins* en 1991, comme ceux de *L'AJour* le seront un an plus tard, était dit « définitif »²⁵⁴⁴.

²⁵³⁹ « Pour ainsi dire », émission de Michel Camus, Jean Daive et André Velter. Jean Daive s'entretient avec André du Bouchet, France culture, 1986. Transcription Victor Martinez.

²⁵⁴⁰ Flottement que Jacques Depreux rapporte à la visée fondamentale pour cette poésie d'une parole « en avant d'elle-même » : « Et c'est encore cette visée de la 'parole en avant d'elle-même' qui anime *Qui n'est pas tourné vers nous*, livre consacré à Alberto Giacometti et composé de plusieurs textes, poétiques et 'critiques', dont certains [...] avaient déjà été publiés. André du Bouchet rompt avec le style et la démarche de la critique traditionnelle et efface ou estompe la frontière qui la séparait de la poésie. Il se place devant les dessins ou les sculptures d'Alberto Giacometti comme devant un paysage, un modèle ou une nature morte ; ce qui le sollicite est la *tension* qui se produit entre celui qui regarde et l'objet regardé – visage ou montagne, pomme ou glacier. L'œuvre et la personne d'Alberto Giacometti, qui fut l'ami d'André du Bouchet, réapparaissent au détour du silence, infiniment plus présentes qu'elles ne l'eussent été dans le discours de la critique ». Voir *André du Bouchet ou la Parole traversée*, Seyssel, Champ Vallon, 1988, p. 13.

²⁵⁴¹ Voir Michel Collot, « Rapides, ou la rapacité de la fraîcheur », *Autour d'André du Bouchet, op. cit.*, pp. 147-168.

²⁵⁴² Voir *Air (1950-1953)*, Paris, Clivage, 1977 [s. n. p.] et *Air*, suivi de *Défets*, Montpellier, Fata Morgana, 1986, pp. 36-37.

²⁵⁴³ Michel Collot, « 'D'un trait qui figure et qui défigure' : Du Bouchet et Giacometti », *op. cit.*, p. 98.

²⁵⁴⁴ Voir André du Bouchet, *Alberto Giacometti – Dessin*, Paris, Maeght, 1991, p. 167 et *L'AJour*, Paris, Gallimard, collection « Poésie », 1998, p. 6.

Adjectif étonnant, si contraire au sens de cette œuvre abandonnée au mouvement de la vie, incessante alors, si bien qu'on ne peut qu'y lire l'anticipation d'une mort qui est le seul terme. Anticipation que le petit livre de 1997 chez Fata Morgana contredit vivement. Il fait retour vers le texte en formation en s'inscrivant dans le mouvement de publication des carnets²⁵⁴⁵ pour tenir jusqu'au bout le jeu de patience : *des essais, c'est tout...* Voix des poussières enfantines, fourmillante renaissance à fleur de mort.

Si notre étude a choisi de s'appuyer sur le recueil central de 1972, *Qui n'est pas tourné vers nous*, nous garderons présent à l'esprit ce parcours éditorial complexe des textes qui le composent. Parmi ces sept textes, seul « Et (la nuit » est inédit lorsque paraît *Qui n'est pas tourné vers nous*. Le poème « Air » a déjà paru sous le titre « Chambre » dans deux revues, en 1955 et 1960. Tous les autres textes ont également paru une fois en revue entre 1966 et 1969. Deux d'entre eux, publiés l'un dans un livre – « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti » – et l'autre partiellement dans un catalogue d'exposition – « Qui n'est pas tourné vers nous » (sous le titre « ... en relief ») – paraissent donc pour la troisième fois en 1972. Enfin, si le premier de ces cinq textes paraît dans *Tel quel*, la publication des quatre autres jalonne l'aventure particulière d'une revue de laquelle l'élaboration du recueil paraît indissociable : *L'Éphémère*. André du Bouchet consacre un texte à Giacometti dans les numéros 1, 8, 11 et 12²⁵⁴⁶. Si la nécessité d'écriture de laquelle naissent ces textes préexiste à la revue, nul doute que ses échéances régulières contribuent à la relancer pour une coïncidence entre l'avancée d'un projet collectif et le déploiement d'une pensée qui n'a pas d'autre exemple dans la revue. Si *L'Éphémère* de quelque manière accueille l'atelier du sculpteur disparu, c'est pour une grande part dans l'œuvre d'André du Bouchet que cela se joue²⁵⁴⁷.

Quant au dialogue textes-dessins, il prend la forme de trois recueils de poèmes²⁵⁴⁸ – dont deux du vivant de Giacometti – et une « prose »²⁵⁴⁹ illustrés d'un frontispice, un recueil de poèmes illustré d'une série de gravures²⁵⁵⁰ et cinq publications dans lesquelles des textes consacrés à Giacometti dialoguent avec ses dessins. Dans ces cinq publications nous comptons les deux livres chez Maeght²⁵⁵¹ – le premier ne contenant qu'un seul texte et le second regroupant une série de textes ponctués de dessins²⁵⁵² : pas seulement regroupés à la fin mais également au seuil du recueil et intercalés entre chaque texte²⁵⁵³ – le catalogue de l'exposition à la galerie Claude Bernard, mais également les deux premiers textes parus dans *L'Éphémère*. Le catalogue d'exposition présente la configuration unique de fragments

²⁵⁴⁵ Aucun fragment du texte n'est écrit en 1997 pour *D'un trait qui figure et qui défigure*. Cette dernière constellation est en fait un choix effectué principalement dans les pages de carnets qui seront publiées dans *Carnets 2*, Montpellier, Fata Morgana, 1998.

²⁵⁴⁶ « Plus loin que le regard une figure », *L'Éphémère*, n°1, [hiver 1966], pp. 93-100 ; « ... qui n'est pas tourné vers nous », *L'Éphémère*, n°8, hiver 1968, pp. 70-115 ; « ... figure », *L'Éphémère*, n°11, automne 1969, pp. 358-377 ; « Tournant au plus vite le dos au fatras de l'art », *L'Éphémère*, n°12, hiver 1969, pp. 538-550.

²⁵⁴⁷ Voir chapitre X.

²⁵⁴⁸ *Le Moteur blanc*, Paris, GLM, 1956 ; *Dans la chaleur vacante*, Paris, Mercure de France, 1961 ; *Air (1950-1953)*, Paris, Clivage, 1977.

²⁵⁴⁹ *D'un trait qui figure et qui défigure*, Montpellier, Fata Morgana, 1997.

²⁵⁵⁰ *L'Inhabité*, Paris, Jean Hugues, 1967.

²⁵⁵¹ Celui de 1969 et celui de 1991.

²⁵⁵² Et, seule occurrence, d'une peinture. Voir *Alberto Giacometti – Dessin*, Paris, Maeght, 1991, p. 4.

²⁵⁵³ Sauf entre le troisième et le quatrième.

disposés en vers qui font face à une série de dessins, isolés chaque fois sur la page de gauche, en haut ou en bas, avec une grande réserve de papier²⁵⁵⁴. Chaque fragment dialogue donc avec un dessin en particulier, mais nous ne savons malheureusement pas dans quelle mesure André du Bouchet a participé au choix des dessins ni à la réalisation du catalogue.

Nous considérons en outre les textes parus dans les numéros 1 et 8 de *L'Éphémère* comme de véritables textes de dialogue. Le premier s'insère, nous l'avons vu, dans un dialogue collectif²⁵⁵⁵. Le second nous paraît véritablement être une étape importante de l'élaboration de *Qui n'est pas tourné vers nous*, et comme un avant-goût du livre chez Maeght l'année suivante, avec un texte différent : non pas « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », mais celui du catalogue de l'exposition à la galerie Claude Bernard la même année, disposé « en prose », et dans sa version complète, en trois parties, celle du recueil de 1972, à quelques variantes près. Le lien entre cet ensemble texte-dessins du n°8 de la revue et le livre de 1969 est manifeste dans le choix des dessins. Seuls six des dessins de *L'Éphémère* ne figurent pas dans *Alberto Giacometti, dessins 1914-1965*²⁵⁵⁶. Les autres figurent dans les deux publications : p. 100 (*L'Éphémère*)/p. 95 (Maeght) ; p. 101/p. 72 ; p. 102/p. 70 ; p. 103/p. 84 ; p. 104/p. 68 ; p. 105/p. 67 ; p. 107/p. 116 ; p. 111/p. 117 ; p. 112/p. 119. C'est dire que le choix des « *Dessins inédits (1950-1965)* »²⁵⁵⁷ doit beaucoup à celui effectué par André du Bouchet en concertation avec Alberto Giacometti en juin 1965. Il nous semble donc justifié de le distinguer du dialogue collectif du premier numéro de *L'Éphémère* et du catalogue d'exposition où le choix de dessins est très différent pour le considérer comme l'un des trois états du dialogue entre un ou plusieurs des textes recueillis dans *Qui n'est pas tourné vers nous* et les dessins qui leur ont servi de point de départ. Ce « dialogue en 1968 »²⁵⁵⁸ dans l'espace de la revue prend en outre un visage unique qui le rend particulièrement intéressant. C'est en effet la seule fois où les dessins d'Alberto Giacometti, groupés en un cahier central, viennent abîmer la continuité d'une prose d'André du Bouchet écrite à partir d'eux. Que l'on choisisse d'enjamber les dessins pour poursuivre sa marche dans le texte ou d'interrompre celle-ci pour s'arrêter devant les dessins, la continuité de la lecture s'en trouve, plus ou moins longuement, brisée.

À chacune de leurs reprises ces textes sont retravaillés pour être « précisés[s] »²⁵⁵⁹, dit l'auteur. Dans cette œuvre sans cesse en mouvement les textes ne sont pas pour être abandonnés au passé, mais chaque publication nouvelle est l'occasion de vérifier si leurs mots peuvent encore porter. De ces textes, André du Bouchet aurait déclaré à Alain Veinstein qu'il ne les comprenait plus :

AV : Je me souviens qu'une fois, je ne crois pas me tromper, vous m'avez dit en parlant d'un livre sur Giacometti intitulé *Qui n'est pas tourné vers nous*, que vous n'y compreniez plus rien, que vous n'y voyiez plus rien. A d B : Justement, ce livre a été largement réécrit [...]. Les textes ont été repris par Maeght, une grande

²⁵⁵⁴ Voir « ... en relief », *op. cit.*

²⁵⁵⁵ Voir chapitre XI.

²⁵⁵⁶ *L'Éphémère*, n°8, *op. cit.*, pp. 97-99, p.106 et pp. 108-110.

²⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 1.

²⁵⁵⁸ Allusion au « dialogue en 1934 » entre Breton et Giacometti. Voir Alberto Giacometti, *Écrits, op. cit.*, p. 16.

²⁵⁵⁹ Alain Veinstein, « Entretien avec André du Bouchet », novembre 2000, France Culture, « Surpris par la nuit ». Voir le catalogue de l'exposition *André du Bouchet : espace du poème, espace de la peinture...*, Toulon, Hôtel des Arts, p. 23.

***partie, et je crois que c'est plus clair, sinon plus obscur. Je n'ai pas poussé tout de même jusqu'à l'obscurité*²⁵⁶⁰.**

Nous sommes surpris par cette déclaration, le nombre de variantes n'étant ni plus ni moins important dans les textes repris chez Maeght qu'à chacune de leurs reprises. Illisible, *Qui n'est pas tourné vers nous* ne l'est pour nous ni plus ni moins que ne le semblerait à André du Bouchet la version de 1991 d'*Alberto Giacometti – Dessin* s'il avait à la relire. Il faut replacer pour les comprendre ces mots de créateur dans le mouvement incessant qui le porte plus avant, comme y incite André du Bouchet lorsqu'il précise peu après qu'un livre peut « sombrer »²⁵⁶¹. C'est que cette poésie nous convoque au déplacement incessant de la réalité, comme l'œuvre de Giacometti lui-même :

***Ce soir en reprenant l'article que j'avais commencé à écrire l'autre jour je ne me trouve plus dans la même relation avec ce que je voulais dire. Il y a comme un décalage, les faits n'ont plus pour moi la même importance ou plutôt ils ont glissé sur un autre plan, à une autre place et moi je ne suis plus tout à fait le même, je ne suis plus placé au même point par rapport aux choses, leurs sens a une autre couleur, tout est passé sous une autre lumière, mais ce sont surtout les distances entre moi et les choses qui ont changé, le temps n'est plus le même*²⁵⁶².**

Ce seul rapprochement nous semble dire l'essentiel du rapport vivant à la réalité qui rapproche les deux hommes.

Quant à ces textes, ils sont donc publiés jusqu'à quatre fois, avec à chaque fois un nombre important de corrections²⁵⁶³. Si certaines formulations apparaissent stables et tiennent à chacune des relectures, d'autres ne valent que comme *essais* perpétuellement ajustés, aussi les variantes dont nous avons dressé la liste²⁵⁶⁴ n'excluent-elles pas les retours en arrière. Par exemple, « le réceptacle d'un moment »²⁵⁶⁵ est un retour à la première version du texte, alors que dans le livre de 1969 était préféré « le réceptacle d'un instant ». Le texte de 1991 est quant à lui un retour partiel à la deuxième version : « l'habitable d'un instant ». Voici encore l'exemple d'une phrase de « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti » dans les quatre états différents sous lesquels elle a été publiée :

Si possible, pour tenir – comme, le 5 juillet 1954, peu avant sa mort, tracé devant Henri Matisse, ce visage encore, une facette – sur son avancée extrême (1)

Si possible, pour tenir – comme, le 5 juillet 1954, peu avant sa mort, tracé devant Matisse, ce visage encore, une facette – sur son avancée extrême. (2) Si possible, pour tenir – comme, tracé, le 5 juillet 1954, peu avant sa mort, devant : ce visage encore, une facette – avancée extrême. (3) Si possible, pour occuper tout entier – comme le 5 juillet 1954, et tracé alors devant Matisse, peu avant la

²⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 23.

²⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 24.

²⁵⁶² *Alberto Giacometti, « Mai 1920 », Écrits, op. cit.*, p. 71.

²⁵⁶³ « Correction » non pas en vue d'une vérité, chacune des versions n'étant ni plus ni moins « correcte » que l'autre, ni sur le chemin d'une perfection. On prendra ce mot dans son sens spatial, comme on corrige le tir, car le tireur comme sa cible se sont déplacés.

²⁵⁶⁴ Voir annexes.

²⁵⁶⁵ André du Bouchet, « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », QPTVN, p. 21.

mort de l'autre peintre – sur son avancée récurrente le visage d'un interlocuteur silencieux déjà. (4)

Aux précisions circonstanciées – le déroulement du temps a créé une ambiguïté par rapport à la mort dont il est question – s'en ajoutent d'autres plus fondamentales, témoins d'un dire qui se cherche et tâtonne vers ce qui est à dire : « occuper tout entier » substitué à « tenir » ; « encore » et « facette » absorbés par « récurrente ».

Nous examinerons ces variantes aussi souvent qu'il sera nécessaire, mais sans déroger de notre parti-pris de lire pas à pas la version de 1972. Ce recueil, l'un des plus importants d'André du Bouchet, n'a en effet jamais donné lieu à une lecture suivie, prenant en compte son intégralité et interrogeant la progression du recueil, le rapport entre les textes qui le composent. Nous ne pourrions malheureusement pas combler de manière satisfaisante cette lacune de la critique. Mais nous voulons proposer ici une première lecture de l'intégralité du recueil, en deux temps. Dans cette partie nous examinerons le premier texte qui va nous permettre de prolonger notre réflexion sur les rapports entre l'approche perceptive et l'approche conceptuelle du réel. Nous faisons le choix d'une analyse linéaire pour chercher la cohérence de cette pensée dans son déroulement. L'accent est en effet souvent mis sur la discontinuité de ces textes dont on prélève des fragments tirés de leur contexte et sans interroger leur rapport vivant avec les dessins. Mais si leur forme est éclatée – ce qui en outre est relativement peu vrai pour le premier texte – et leur syntaxe déroutante, ces textes n'en éclairent pas moins de manière très précise les dessins d'Alberto Giacometti et le rapport à l'espace comme à l'ensemble du réel qu'ils donnent à voir et à vivre. De plus, le premier texte suit une progression dont il est possible de dégager les étapes successives dans l'approche du « monde ouvert à l'orée duquel nous ne cessons d'arriver »²⁵⁶⁶. Nous voudrions montrer qu'il y a dans ces textes une pensée, parmi les plus fortes à propos de l'œuvre de Giacometti, et qui de se trouver formulée dans une *langue peinture* n'en reste pas moins porteuse de signification. « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti » est l'occasion pour André du Bouchet d'une découverte qu'il lui tient à cœur de partager avec Alberto Giacometti avant sa mort. Son empressement, le rêve décrit dans *Et (la nuit le retrouve*²⁵⁶⁷. Cette pensée a pour invisible objet la mort et s'élabore dans le bouleversement du rapport à l'espace que nous imposent les figures dessinées par Alberto Giacometti. Elles nous l'imposent comme Alberto Giacometti l'a lui-même connu depuis ces premiers dessins dont André du Bouchet choisit de repartir.

Nous reportons l'analyse de la fin du recueil à notre dernière partie, qui prend pour objet l'approche créatrice de Giacometti, et les répercussions dans les textes d'écrivains d'une *méthode* qui est son apport le plus propre : le faire-défaire-refaire. Reprenons pour l'instant à son origine le parcours proposé par le seul texte d'André du Bouchet écrit du *vivant* d'Alberto Giacometti²⁵⁶⁸.

²⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 19.

²⁵⁶⁷ Voir chapitre XVI.

²⁵⁶⁸ Voici les références des quatre versions successives de « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti » :

Version 1 : *Tel quel*, n°24, hiver 1966, pp. 14-23. Version 2 : *Alberto Giacometti, dessins 1914-1965*, Paris, Maeght, 1969. Version 3 : *Qui n'est pas tourné vers nous*, Paris, Mercure de France, 1972, pp. 7-24. Version 4 : *Alberto Giacometti – Dessin*, Paris, Maeght, 1991, pp. 7-24 (sous le titre « Foyer du dessin »). Pour simplifier les notes de bas de page, nous précisons à chaque fois dans ce chapitre à laquelle de ces quatre versions nous renvoyons. Pour les versions 2 et 4, les dessins sont inclus dans la référence.

II) Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti

1) Écrit, dessiné, non pas noir sur blanc

Les lignes brisées sont aiguës et donnent à son dessin – grâce encore à la matière granitique et, paradoxalement assourdie, du crayon – une apparence scintillante. Diamants. Diamants encore plus à cause de la façon d'utiliser les blancs. Dans les paysages par exemple : c'est toute la page qui serait un diamant dont un côté serait visible grâce à des lignes brisées et subtiles, tandis que le côté où tomberait la lumière – d'où serait renvoyée la lumière plus exactement – ne permettrait pas qu'on voie autre chose que du blanc²⁵⁶⁹. Jean Genet

Avant d'aborder ces textes, rappelons qu'ils entrent dans l'œuvre de Giacometti par son foyer : le dessin. Pour Giacometti, peinture comme sculpture, tout procède du dessin, fer de lance de sa morsure entêtée : « Ce qu'il faut dire, ce que je crois, c'est que, qu'il s'agisse de sculpture ou de peinture, en fait, il n'y a que le dessin qui compte. Il faut s'accrocher uniquement, exclusivement au dessin. Si on dominait un peu le dessin, tout le reste serait possible »²⁵⁷⁰. Écrivant non pas sur les dessins de Giacometti, mais « sur le foyer » de ces dessins, André du Bouchet cherche donc à remonter en abîme vers un « foyer du foyer » de l'œuvre, mais heurte le *glacier* qui en préserve l'accès, tout en le réfléchissant :

Dessins d'Alberto Giacometti – par blocs froids détachés de quelque glacier à facettes qui tranchent. La dureté de ce crayon sans ombre qui, à proximité, plus qu'à raison d'une distance, se volatilise. Et, dans l'agrégat rectiligne, ouvertes d'un coup de gomme, avenues par lesquelles l'espace inentamé rapidement afflue. Jusqu'à ce que le trait, repris toujours, et en quête de la dernière surface, toile, air, papier, qui l'en sépare, s'étant interrompu, touche à son objet immatériel. Dessins blancs dans une pièce nue²⁵⁷¹ (§1).

Ce glacier – qui rappelle dans sa compacité aveuglante les « diamants »²⁵⁷² de Genet – est d'abord celui de la page, dont la moitié supérieure est laissée blanche dans l'édition du *Mercur* de France, tout comme le retrait de la première ligne impose un abord blanc comme condition d'émergence de cette parole. Aux « blocs froids » détachés du « glacier » répondent les blocs de texte, un texte plus serré, plus compact que ceux qui le suivent dans

²⁵⁶⁹ Jean Genet, *ibid.*, pp. 60-61.

²⁵⁷⁰ Alberto Giacometti, « Entretien avec Georges Charbonnier », *op. cit.*, p. 246. On retiendra également ces lignes de Louis Clayeux (« Notes sur Alberto Giacometti », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°31, Paris, printemps 1990, rééd. Paris, L'Échoppe, 2007, pp. 10-11) : « Je le juge, Rembrandt contemporain, l'un des très grands dessinateurs de tous les temps. Classe rare. Ne confondons pas le dessin avec cette sorte de sténotypie, tantôt brillante, tantôt appliquée, qui esbrouffe les siècles, culmine dans quelques grands noms d'hier et d'aujourd'hui qu'il est inutile de nommer. Chez Alberto Giacometti, tout est dessin ; sa peinture même : dessin coloré qui troque crayon contre pinceaux à fine mèche plus aptes à l'agrandissement, à la solidité, l'orientation du support, à la variété des moyens de traduire l'espace, les ombres, les points nécessaires de fuite et d'investir la toile avec mouvance, retours sans jamais gommer, la palette n'apportant qu'une illusion supplémentaire de réalité. Si l'on regarde les *Têtes*, qui constituèrent de tout temps une part privilégiée de sa recherche et, dans les dernières années, l'essentiel, sa sculpture même est dessin. L'évolution du volume de la tête était dirigée, informée par le dessin sur plâtre, glaise ou « plastiline », à l'encre, au crayon, au pinceau ou, plus pénétrant et qui laisse sa ride dans le bronze, au canif. Pénètre et déchire, son dessin ». Quant à Francis Bacon, il place le dessin de Giacometti au-dessus de sa sculpture. Voir *Entretiens avec Michel Archimbaud*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1996, pp. 53-54.

²⁵⁷¹ André du Bouchet, « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », *version 3*, p. 9.

²⁵⁷² Voir chapitre X.

le recueil. Coups de gomme dans « l'agrégat rectiligne » du texte sont alors les espaces blancs ménagés entre ces blocs, chacun des trente-cinq paragraphes du texte se trouvant compris entre ces « fermoirs d'air »²⁵⁷³. Dans la revue *Tel quel* le titre apparaît en haut de la première page disposé comme un premier bloc, rectangle noir sur fond blanc²⁵⁷⁴. Dans le livre de 1969 le haut de la page est blanc mais le retrait de première ligne est supprimé, la page de gauche occupée par un dessin²⁵⁷⁵. En 1972, du Bouchet choisit de conjuguer ces deux blancheurs, augmentées de celle de la page de gauche, affirmant que cette prose attentive aux conditions matérielles de son surgissement dans l'espace de la page ne s'interdit pas des moyens traditionnellement réservés à la poésie, ceux de la disposition strophique²⁵⁷⁶. Si cette pratique a tous les dehors du mimétisme, il faut pourtant se garder de l'y rabattre trop hâtivement : si *mimésis* il y a, il ne peut s'agir que de cette *mimésis* de l'apparaître que nous avons déjà évoquée²⁵⁷⁷. André du Bouchet ne cherche pas à imiter l'apparence des dessins d'Alberto Giacometti. Il partage avec eux, davantage qu'un espace, l'ouverture d'un espace où parole et dessin se confondent dans la tension vers ce qu'ils ne sont pas : l'objet. Toute ressemblance superficielle doit donc être reconduite au tâtonnement vers les moyens d'une saisie du réel.

La seule définition valable de l'œuvre d'art pour Giacometti, c'est en effet d'être une représentation de ce qu'elle n'est pas. C'est là le propre des mots également, qui tendent vers autre chose qu'eux-mêmes. Giacometti était pleinement conscient de ce parallèle approfondi dans la fréquentation des écrivains :

Moi, je suis persuadé que n'est peinture que ce qui est illusion. La réalité de la peinture, c'est la toile. Il y a une toile, qui est une réalité. Mais une peinture ne peut représenter que ce qu'elle n'est pas, c'est-à-dire l'illusion d'autre chose. Si l'on veut, entre l'écriture et la peinture, il me semble qu'il n'y a pas un gouffre. Les signes de l'écriture ne sont les signes que de ce qu'ils ne sont pas. En peinture, c'est la même chose²⁵⁷⁸.

Pour Giacometti, Mondrian et les tenants de l'abstraction sortent du domaine de la peinture parce qu'ils veulent « abolir l'illusion » et créer un « objet en soi »²⁵⁷⁹. De même, contre la « clôture du texte » où les mots tendent vers une forme d'existence autonome, les écrivains de *L'Éphémère* maintiennent la nécessité d'une tension de l'écriture vers le dehors.

Mais lorsque le fragment de réel approché est occupé par les dessins d'Alberto Giacometti, la distance se redouble. Les signes de l'écriture se font alors signes de

²⁵⁷³ « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », *op. cit.*, p. 12.

²⁵⁷⁴ Voir « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », version 1, p. 14.

²⁵⁷⁵ *Ibid.*, version 2, pp. 8-9

²⁵⁷⁶ Rappelons l'expérience acquise par André du Bouchet dans le domaine de la typographie et de l'impression grâce à *L'Éphémère* (voir chapitre XI) et à son amitié avec Louis Barnier. Alain Mascarou [*ibid.*, p. 136] note : « Car si Dupin était responsable de l'édition, c'était du Bouchet qui intervenait sur ce *terrain*-là [NDLR : celui de l'impression : composition du texte, brochage, collage]. Il s'agissait alors (avant l'époque de la photocomposition) de composer au plomb, sur monotype, celle-ci distribuant en fin de ligne les valeurs des blancs. [...] Armé de sa *force de naïveté* [expression de Louis Barnier], du Bouchet apportait, lorsqu'il s'agissait de ses écrits, la dactylographie, à partir de laquelle une autre page était à établir, en sa compagnie, avec deux justifications parfois ».

²⁵⁷⁷ Voir chapitre XIII.

²⁵⁷⁸ **Alberto Giacometti, « Entretien avec Georges Charbonnier », *op. cit.*, p. 249.**

²⁵⁷⁹ *Idem.* Voir chapitre VIII, où nous décrivons la tension de la sculpture d'Alberto Giacometti entre l'objet qu'elle est et la figure qui la hante.

représentations, c'est-à-dire de signes à leur tour tendus vers ce qu'ils ne sont pas. De cette définition en creux de l'écriture comme du dessin le blanc capte la double négativité, véhicule d'un rapport triangulaire qu'avive chaque nouvelle traversée. *Qui n'est pas tourné vers nous* préfigure à cet égard, dans les parages du dessin, l'ensemble de rapports que *Peinture* dix ans plus tard déplacera vers la toile, et les analyses de Clément Layet à propos de l'ouvrage de 1983 gardent toute leur pertinence de lui être appliquées :

***Son projet était en effet d'approcher, dans un écrit, à la fois la peinture, et ce dont la peinture se veut une approche, le monde. Il fallait supporter l'écartement de trois pôles, tout en constatant progressivement que le passage de l'un à l'autre, comme aux deux faces d'une pierre, aiguise les yeux jusqu'à les rendre dangereux pour eux-mêmes. Peinture écrit cette vue menacée*²⁵⁸⁰.**

Vue « menacée », œil pointé d'abord par la matérialité du support qui diffère de celui de la peinture. « La réalité de la peinture, c'est la toile », dit Giacometti. La réalité du dessin, similaire à celle de l'écriture, c'est la page blanche qui ne sera pas recouverte, mais transparaîtra dans le dessin réalisé. Ce n'est donc que dans la pleine conscience du plus matériel de cette réalité, son support, qu'André du Bouchet peut ouvrir la voie à une approche de ce qu'elle poursuit : l'objet, absent pour sa part de l'espace de la page – *immatériel*.

Il faut aussi lorsqu'on aborde ces textes se défaire de l'idée qu'André du Bouchet est uniquement un poète de la marche, cédant à la même lecture superficielle qui fait que *L'Homme qui marche*, auquel du Bouchet ne prête que peu d'attention, tend à éclipser le reste de la production de Giacometti. Si l'écriture poétique d'André du Bouchet est effectivement liée à un « parcours de l'espace », par ces « carnets de marche, qu'il emporte avec lui dans tous ses déplacements, pour y transcrire sur le vif ce qui se présente à ses yeux ou à son esprit », et si ce « support portatif permet d'associer étroitement l'écriture aux mouvements du corps et à l'expérience du monde, réalisant le vœu d'une sorte d'adhésion immédiate entre le langage et son objet »²⁵⁸¹, *Qui n'est pas tourné vers nous* n'en impose pas moins une écriture de cette autre face de la marche : l'arrêt.

S'il y a marche, ce sera celle des « figures en marche », dès lors que leur immobilité nous aura ouverts à la « célérité de l'inerte »²⁵⁸², mais pour André du Bouchet dans un premier temps, entreprendre d'écrire sur ces dessins signifie arrêt brutal et périlleux : « Notre arrêt devant les choses, comme il nous arrive – face à elles, de nous interrompre... »²⁵⁸³ Il s'agit d'une étape décisive que le poète n'aborde pas sans appréhension, puisque s'arrêter signifie encourir la menace de la mort, et il ne faudra pas moins de tout le recueil pour défiger cette embâcle dans son œuvre : le passage du paysage en mouvement à la figure immobile²⁵⁸⁴. Dès la première ligne, l'emploi du tiret caractéristique du recueil se fait marque

²⁵⁸⁰ Clément Layet, *André du Bouchet, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 2002, p. 24.*

²⁵⁸¹ Michel Collot, article « Bouchet, André du », *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, publié sous la direction de Michel Jarrety, Paris, P.U.F., 2001, p. 87.

²⁵⁸² André du Bouchet, « Sur un gerondif », *L'Ire des vents*, n°6-8, 1983, p. 423.

²⁵⁸³ « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », version 3, p. 24.

²⁵⁸⁴ Mais la marche elle-même se fait parfois pas suspendu, immobilisation et reprise du mouvement. Voir la très belle analyse par Clément Layet – *ibid.*, pp. 8-21 – du poème « Sur la terre immobile », qui suggère bien des recoupements à partir de cette phrase : « Je n'ai rien su avant de m'immobiliser ». Pour Clément Layet, « [l']essentiel est la transfiguration du point de vue, qui se découvre subitement appartenir à ce qu'il regarde », *ibid.*, p. 12. À partir « de la faiblesse même de sa position », la personne immobilisée « entre en contact avec l'espace qui l'excède » (*ibid.*, p. 16), comme une lampe allumée dans le jour révèle le jour (*ibid.*, p. 19) : « [...]

de cet arrêt, glacier typographique. Cette interruption est celle de l'artiste qui immobilise son modèle et s'attache de façon privilégiée à des figures isolées. Même la pratique de la lithographie, qui permet la course dans la ville en quête de « l'impossible indessinable » exige l'arrêt momentané de celui qui dessine, que même les « mains désoccupées », André du Bouchet convoque de façon significative au moment où il s'arrête pour jauger sa situation dans l'espace : « Giacometti s'arrêtant pour prendre, dans Paris, mesure du ciel alentour »²⁵⁸⁵. Mais cet arrêt révèle une course plus profonde, la course de l'espace environnant, il est écart au sein du mouvement général, et Giacometti peut s'écrier :

Un aveugle avance la main dans le vide (dans le noir ? dans la nuit ?) Les jours passent et je m'illusionne d'attraper, d'arrêter ce qui fuit, je cours, je cours sur place sans m'arrêter²⁵⁸⁶

Il y a pourtant mouvement dans ce premier paragraphe, celui des « blocs » qui se détachent du glacier, celui du crayon et de la gomme, du trait erratique : mouvement de la main qui dessine. Mais c'est sur une dématérialisation de ce mouvement – « se volatilise », « s'étant interrompu » – que le trait véritablement « touche ».

Conjurer l'arrêt, c'est en effet abolir la séparation, et ce paragraphe met en place l'opposition entre matériel et immatériel où se joue le conflit. Le champ lexical de l'obstruction matérielle présent d'emblée dans la métaphore du « glacier » se dissémine en effet dans tout ce paragraphe qui impose lui-même le resserrement de ses caractères pris dans l'étau de la blancheur alentour : « blocs », « glacier », « dureté », « crayon », « agrégat rectiligne », « coup de gomme », « trait », « surface », « sépare ». Un autre champ lexical s'y oppose, celui de la circulation aérienne, qui impose une reprise du mouvement par-delà les figements : « se volatilise », « ouvertes », « avenues », « espace inentamé », « afflue », « objet immatériel ». Cette opposition n'est pas seulement visuelle (typographie) et sémantique, elle innerve également la matérialité même d'une parole où l'on remarque par exemple l'obstruction réitérée des sons [k] et [g], les occlusives sourde et sonore : « bloCs », « Glacier », « Crayon », « aGréGat reCtiligne », « Coup de Gomme ». Au contraire, la circulation aérienne se dit par des mots constitués majoritairement de spirantes, c'est-à-dire de sons consonantiques dont l'articulation ne nécessite pas de bloquer un temps l'air, par exemple le [v] et le [f] de « volatilise », « ouvertes », « avenues », « afflue ». C'est du nom même du sculpteur que semblent sourdre les lettres c et ce g qui peuvent noter les sons [k] et [g]. Mais ces lettres ont deux faces, ainsi le g qui pour cette raison nous intéresse particulièrement : il présente la face dure de l'occlusive – « aGréGat » – et la face douce, fluante, de la spirante [ɣ], qu'on retrouve un peu plus loin dans « Géode » (p. 11)²⁵⁸⁷, la prononciation à l'italienne du nom du sculpteur étant à l'interface entre les deux : [dɣjakomɛtti]. Le poète fait de cette lettre et de sa dualité sonore un véritable pivot du texte disséminé, nous le verrons, dans ses termes les plus importants. Et cette opposition se retrouve enfin dans le mot « objet » où dans un premier temps le souffle est arrêté par l'occlusive bilabiale sonore [b] reprend son cours en traversant le [ɣ] de la spirante (fricative sonore palatale), qui est l'autre face sonore de lettre g.

L'attention portée à la matérialité du support chez Giacometti est donc indissociable chez André du Bouchet d'une attention à son propre matériau : la langue. Pas plus que

un point, parfaitement contingent, [...] constitue l'occasion, ou le lieu, de l'étonnement... » Voir également Michel Collot, « André du Bouchet et le 'pouvoir du fond' », *op. cit.*

²⁵⁸⁵ André du Bouchet, « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », version 3, p. 16.

²⁵⁸⁶ **Alberto Giacometti, « Un aveugle avance la main dans la nuit », *Écrits, op. cit.*, p. 64.**

²⁵⁸⁷ Lorsque nous utilisons la parenthèse pour préciser une page, c'est toujours à la version 3 que nous faisons référence.

Giacometti ne se limite à la vision admise de la tête, André du Bouchet ne se satisfait du « savoir abusif » sédimenté dans la langue. Le poète sait qu'il ne pourra rejoindre les dessins d'Alberto Giacometti que s'il repart d'un rapport aveugle à sa propre langue. Pas plus que Giacometti, il ne tient à enfermer son propos dans le cerne des significations admises, ce qui implique de dépasser tout rapport objectivant à la langue pour s'acheminer vers une langue « posturale », c'est-à-dire une langue qui, comme le montre Victor Martinez, est la « traduction d'un dispositif vital »²⁵⁸⁸. La langue étant chez André du Bouchet « l'incorporation d'un rapport au monde », cette incorporation « atteint la syntaxe et le mot lui-même dans sa matérialité, c'est-à-dire dans sa forme acoustique et graphique »²⁵⁸⁹. La paroi de l'occlusive dans le mot « glacier » dès l'abord abrupt de ce texte arrache ce mot à l'embâcle du dictionnaire pour nous propulser dans un rapport de langue où le sens des mots « se constitue dans la disposition élocutoire qui les porte à la parole et qui englobe l'ensemble de la corporéité et de la spatialité »²⁵⁹⁰. Impossible donc dans ce texte de dissocier la visée de l'objet à l'horizon du trait de Giacometti d'une parole poétique où l'instance référentielle se construit « par surcroît, non parce que le signe est référentiel, mais parce que le référentiel habite toute la langue, et parce que l'insufflation posturale, pulmonaire, corporelle, kinesthésique, habite la langue poétique, si elle n'a pas failli à sa source »²⁵⁹¹.

André du Bouchet, du « glacier » aux « dessins blancs », donne donc corps à un éblouissement préalable face auquel infiniment l'artiste comme le poète apparaissent dépossédés de tout moyen. Par l'adynaton de ces « dessins blancs » sur fond blanc²⁵⁹² un aveuglement se fait jour, condition de toute vision : « un aveugle avance la main dans la nuit ». Antérieur à toute spécification de l'objet, le seul geste d'ouverture par lequel l'artiste peut se frayer accès vers lui occupe ce paragraphe : « dureté » qui se « volatilise », « avenues » percées dans « l'agrégat rectiligne ». Ce geste élargi ensuite par-delà le dessin aux autres surfaces, de création comme d'existence – « toile, air²⁵⁹³, papier » – réaffirme avant tout que « l'être-œuvre d'une œuvre d'art consiste dans ce 'combat' où son pouvoir-être ouvrant est aux prises avec la résistance de son matériau »²⁵⁹⁴. Le trait qui ménage cette ouverture doit donc se retirer pour laisser apparaître l'objet. L'haptique se substitue alors à l'optique pour un toucher à l'avant de toute visibilité. Par cette utilisation négative du trait le vide paradoxalement se fait plein puisqu'il n'est pas l'indice d'une « distance », mais d'une « proximité ». Ce trait se volatilise « à proximité, plus qu'à raison d'une distance », c'est-à-dire que son absence n'est pas la mesure de l'éloignement de l'objet représenté, mais de la paradoxale proximité du lointain contemporaine de l'éloignement du proche qui caractérise le dessin de Giacometti. Dans l'expression « à raison de », qui signifie « à proportion de »,

²⁵⁸⁸ Voir Victor Martinez, *ibid.*, p. 249.

²⁵⁸⁹ *Idem.*

²⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 225.

²⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 223.

²⁵⁹² Étrange entrée en résonance, à l'extrême, avec le « carré blanc sur fond blanc » de Malevitch (1918). Rien à voir, pourtant, entre cette blancheur dynamique, à « valeur d'orient », et l'épuration suprématisante.

²⁵⁹³ L'air qui sépare de la figure effectivement présente est aussi le souffle, matériau du poète. Un peu plus loin, du Bouchet évoque le dessin « dans l'air » (p. 42) de Giacometti, comme il lui arrivait également, sans support, de continuer à dessiner. Et sur son lit de mort il dessinait encore « des yeux » la figure de son frère (voir Yves Bonnefoy, *Remarques sur le dessin, op. cit.*, p. 13).

²⁵⁹⁴ Henri Maldiney, « Vers quelle phénoménologie de l'art ? », *L'Art, l'éclair de l'être*, Seyssel, Comp'act, 1993, p. 234.

résonne la dénonciation de l'approche rationnelle, comptable, du monde, qui ne peut rendre compte de cette contradiction vivante.

Le trait « touche » en effet sur son interruption, nous est-il dit plus loin, et cette disparition confiée à la blancheur la positivité du dessiné²⁵⁹⁵, dans une inversion des rapports établis où se conclut le paragraphe : « dessins blancs dans une pièce nue ». C'est comme si dans ce renversement la blancheur préalable du support se refermait pour engloutir toute figure dans le gommé blanc sur blanc d'un cheveu d'écume à la nue. Effacement dans la blancheur surévidente qui pourtant n'abolit pas le livre mais le ponctue, ressource muette²⁵⁹⁶ alors de ce « retournement de la perception »²⁵⁹⁷ que Victor Martinez définit comme, antérieure à l'ouverture à des perceptions particulières précises, l'ouverture « à l'ouvert lui-même »²⁵⁹⁸ que Rilke nomme la « perception pure », « l'entière », « la réelle », ou « l'autre perception »²⁵⁹⁹. Cette ouverture « à l'ouvert lui-même » est la « cécité intermittente » au sein de laquelle se ressource et à laquelle retourne toute perception vivante, celle du regard « nettoyé », dénudé de Giacometti. Le foyer de toute visibilité s'apparente en effet comme l'a montré Michel Collot à la « tache aveugle de la vue »²⁶⁰⁰ : « l'œil auquel la vision de lui-même est déniée ». De même le fond invisible qui permet l'émergence de toute visibilité est un « point aveugle [...] doué d'un éclat aveuglant, pareil au soleil qui révèle à nos yeux toutes choses, mais que nous ne pouvons fixer lui-même »²⁶⁰¹. C'est cet *éclat aveuglant* de l'*apeiron*²⁶⁰² qui éblouit sur l'orée de *Qui n'est pas tourné vers nous*, et sur lequel l'œuvre sans cesse reviendra :

je vois ce que je vois, sur l'instant être aveugle de nouveau, aveugle à tout objet déterminé, aveugle à l'individu, ou, d'un mot à un autre, objet oublié sitôt figuré, ou omis, ou absent même, comme inexistant, cécité intermittente à monde redevenu indifférent, ou rien encore, ou avant que ce que je discerne et qui se

²⁵⁹⁵ André du Bouchet n'a pu que lire avec attention le très beau paragraphe de Genet où celui-ci reconnaît aux blancs de Giacometti la « valeur d'orient » qu'il cherche à donner à ceux de sa poésie. On lira le paragraphe liminaire de *Qui n'est pas tourné vers nous* avec en tête les remarques de Genet [voir chapitre X] sur ce trait de Giacometti qui donne *forme et solidité* aux blancs : « À propos des dessins j'écrivais : 'Objets infiniment précieux...' Je voulais dire aussi que les blancs donnent à la page une valeur d'orient – ou de feu – les traits étant utilisés non pour qu'ils prennent valeur significative, mais à seule fin de donner toute signification aux blancs. Les traits ne sont là qu'afin de donner forme et signification aux blancs. Qu'on regarde bien : ce n'est pas le trait qui est élégant, c'est l'espace blanc contenu par lui. Ce n'est pas le trait qui est plein, c'est le blanc » (AAG, p. 63).

²⁵⁹⁶ « Les 'blancs' d'André du Bouchet sont les *ressources* de son dire. Leur blancheur est l'affleurement, dans le visible, du vide à faire entendre dans la parole, pour que cette parole soit non pas un dit, écrit noir sur blanc, mais un dire, toujours instant, dont la lucidité de puissance, non de savoir, s'origine au non-dit de son issue. La parole du poète n'est jamais à sa fin. Elle maintient sans cesse le plus risqué et le plus confiant – confié au risque même – : l'être de sa possibilité ». Henri Maldiney, « Les 'blancs' d'André du Bouchet », *Art et existence*, Paris, Klincksieck, 2003 [1985], p. 219.

²⁵⁹⁷ Victor Martinez, *ibid.*, p. 110.

²⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 111.

²⁵⁹⁹ Rainer Maria Rilke, « Lettres à Muzot », *Œuvres*, t. III [correspondance], Paris, Seuil, 1976, p. 332.

²⁶⁰⁰ Michel Collot, « André du Bouchet et le 'pouvoir du fond' », *op. cit.*, p. 184.

²⁶⁰¹ *Idem.*

²⁶⁰² Voir chapitre XV.

dérobe de nouveau à un nom se soit laissé, dans le temps du coup d'œil, dire une nouvelle fois²⁶⁰³

2) L'air, par les figures de verre

Si pour Jean Genet « Toute l'œuvre du sculpteur et du dessinateur pourrait être intitulée : 'L'objet invisible' »²⁶⁰⁴, du nom de cette sculpture si marquante pour tant de poètes de notre corpus, ce titre aurait également pu servir pour le premier texte d'André du Bouchet qui poursuit, anticipant le paragraphe consacré à cette œuvre à la fin du texte :

Quel est cet objet sur lequel sans cesse il revient, objet qui, croirait-on, ne prend corps qu'à l'issue d'un atterroissement prolongé coûte que coûte au point où nous risquerions de le voir se fondre, et perdre dans la haute paroi ? (§2)

L'objet, en effet, dans ce début de texte, n'est pas plus déterminé que ce vide entre les mains de la sculpture de 1934 qui lui donne son nom. Mais par rapport au premier paragraphe, le point de vue s'est déplacé, puisque l'aveuglement n'est plus désormais celui de Giacometti « en quête de la dernière surface », mais celui d'un « nous » spectateur qui fait sienne, par la modalité interrogative, la question sans réponse tranchée du trait de Giacometti dont les figures sont, écrit Sartre, des « apparition[s] interrogative[s] »²⁶⁰⁵. C'est la période d'indétermination où l'objet n'est pas reconnu qui intéresse André du Bouchet, et le geste du sculpteur mordant sur l'inconnu où celui-ci se retranche au risque d'une confusion – *le voir se fondre* – qui nous reporte vers l'image du glacier, devenu « haute paroi ». Le lien est rendu plus explicite par la version de 1991 qui, par la suppression du pronom réfléchi, ravive la matérialité de cette menace de disparition, qui s'avère fonte d'un corps glacé : « au point où il risquerait de fondre »²⁶⁰⁶.

Cette indétermination opère un lien entre l'énigme de la visibilité et celle de l'existence des corps dans l'espace : l'espace réel, puis l'espace de l'œuvre d'art. Giacometti ne part pas dans ses œuvres d'un espace qui existerait *a priori*, il faut qu'il crée cet espace dans chaque dessin, et c'est ce geste d'ouverture de l'espace qui devient central dans le troisième paragraphe :

Objet – par raréfaction, soudain, du monde alentour, comme, pour faire, place, le trait – flottant, se resserre. Qu'il se découvre de terre, ou de verre, escarpement de pierre – carafe, montagne – ou appelle à reconnaître figure d'homme, une seule clarté le désigne. (§ 3)

Ce problème n'est pas posé de manière détachée, mais au sein d'une parole elle-même affrontée à l'ouverture d'un espace de parole. L'effort d'espacement – *faire place* – qui dans le dessin repose sur la constriction subite du trait et le vide que celle-ci crée par contrecoup autour de l'objet – *raréfaction du monde alentour* – se voit confié dans la parole à la ponctuation, elle-même *resserrée* : « Objet – par raréfaction, soudain, du monde alentour, comme, pour faire place, le trait – flottant, se resserre ». L'impression de halètement créée par cette ponctuation excessive qui ne laisse pas place à plus de trois mots à la fois entre virgules et tirets n'est pas détachable de la respiration qui précède ce bloc textuel et donne toute sa force de jaillissement au premier mot expulsé : « objet ». Mais surtout un emploi

²⁶⁰³ André du Bouchet, *Carnet 2*, op. cit., p. 171.

²⁶⁰⁴ Jean Genet, *ibid.*, p. 64.

²⁶⁰⁵ Jean-Paul Sartre, « Les Peintures de Giacometti », op. cit., p. 354.

²⁶⁰⁶ André du Bouchet, « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », version 4, p. 10.

très particulier du tiret bouleverse une syntaxe qui doit elle aussi prendre corps « à notre insu », à rebours de la claire évidence du « savoir abusif » à l'aune duquel elle ordonne traditionnellement la phrase.

C'est que pour parler de ces dessins, ou plutôt parler à même ces dessins, du Bouchet ressent la nécessité de vaincre d'abord des difficultés qui sont d'ordre rhétorique. Il lui apparaît qu'on ne peut rendre compte de ces dessins par l'emploi d'une syntaxe traditionnelle, c'est-à-dire d'une syntaxe qui rétablit les barrières que Giacometti a dû franchir pour que ses figures prennent pied dans l'illimité. La syntaxe aussi « sait ce que c'est qu'une tête », et des parleurs trop sûrs de leur syntaxe savent parfaitement ordonner une phrase qui ressemble à une tête gréco-romaine. Mais peut-on rendre compte de ces figures au moyen d'une phrase qui ressemble à une tête gréco-romaine et recompose les frontières intellectuelles que Giacometti s'est employé à gommer en refusant d'être plus précis que la perception ?²⁶⁰⁷ Pourtant du Bouchet révère Mallarmé d'avoir rafraîchi le français en le ramenant à ses « éléments », puisque dans sa syntaxe on « entend le latin ». Loin de lui l'idée qu'il faille rétablir la syntaxe latine, il s'agit plutôt de ressourcer la langue à une origine seule susceptible de lui conférer un dynamisme profond : « Par cette différence, cette décomposition-reconstruction singulière bien qu'informée de tout un devenir, on perçoit soudain la dynamique menant du latin à notre langue, et qui peut porter le français plus loin ». André du Bouchet reproche à une grande partie de la poésie française de faire au vingtième siècle « comme si Mallarmé n'avait existé ». Or, il a montré les ressources de la syntaxe « pour un rendu de *la sensation*, une suggestion à même les structures de la langue ». D'une « communauté syntaxique » avec Mallarmé, qui n'est pourtant pas « l'effet d'une lecture » mais véhicule une expérience, une recherche », du Bouchet relève par exemple son propre recours à l'incise, dont il fait un large usage dans *Qui n'est pas tourné vers nous*. Ainsi dans cette phrase « soudain » sépare le nom de son complément, « flottant » sépare le nom du verbe. C'est que dans l'incise « la disjonction fonde un lien », et permet « la formation d'arches à la fois porteuses et brisées »²⁶⁰⁸. Emblématique de cette « disjonction » qui « fonde un lien », le tiret, qui n'est pas ici employé comme habituellement de façon binaire et symétrique, pour isoler un constituant de la phrase avant que celle-ci ne reprenne son cours normal, comme par exemple un peu plus loin « – carafe, montagne – ». L'emploi asymétrique du tiret fait de lui un moyen de rompre la phrase comme Giacometti rompt son trait²⁶⁰⁹. Il ne s'agit plus de parler ni de boire d'un trait le lait de la page, comme

²⁶⁰⁷ Michel Collot a montré dans son étude des carnets que « la recherche d'une écriture pré-réflexive, aussi proche que possible de l'expérience, se fait d'abord par les voies de la réflexion ». Les notes de 1952-53 énoncent « à l'aide de phrases assez construites le projet d'une poétique de la sensation ». Mais de 1952 à 1956, cette recherche progresse par déplacement et enrichissement du projet initial : « un poète ne saurait se borner à « copier » la terre, il lui donne figure, à plus d'un titre. Sur le fond infini des objets du monde, il opère une sélection de plus en plus stricte, qui détache un certain nombre de motifs privilégiés. L'univers des carnets tend à se réduire progressivement à quelques éléments essentiels : l'air, le feu ; l'eau, les pierres, le ciel, le champ, la chambre [...]. Ce n'est qu'après avoir atteint à cette écriture du concret que le poète reviendra à la réflexion, mais en s'appuyant cette fois sur cette langue de la sensation qu'il venait de se forger, et en se privant des outils syntaxiques et conceptuels habituels ; d'où la force et l'étrangeté des méditations qu'il consacre notamment, et non par hasard, à la peinture : à Giacometti [...] ». « Postface » à André du Bouchet, *Carnets 1952-1956*, op. cit., p. 105.

²⁶⁰⁸ Daniel Guillaume, « Déplacements des glaciers. Récit d'entretiens avec André du Bouchet », *Poétiques et poésies contemporaines. Études*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2003, p. 126. Les passages en italiques renvoient à des propos « que du Bouchet tint effectivement » au cours de ces entretiens.

²⁶⁰⁹ « [Le tiret] souligne les multiples ruptures de construction du texte, souligne Michel Collot, il est le trait qui dé-figure la phrase et lui confère une configuration nouvelle, d'ordre visuel ou dynamique, plus que logique ou syntaxique », « 'D'un trait qui figure et qui défigure' : Du Bouchet et Giacometti », op. cit., p. 102.

on emploie une ligne continue et démarcatrice, mais, sur une interruption de la parole, de fonder ce « lien » dont parle du Bouchet. Le tiret est d'abord un trait dans l'écrit, que du Bouchet renvoie à sa matérialité de pur signe graphique, quasi-pictogramme : « le trait – ». Mais par-delà cette apparence de traduction littérale, un examen plus minutieux nous révèle que ce trait est plutôt dans l'écrit l'envers de celui de Giacometti, puisqu'il s'apparente plutôt au moment où dans le dessin le trait s'interrompt, comme pour annuler un écrit on tire un trait sur lui. Bref coup de gomme noire dans la continuité de la parole, il l'espace, et *fait place* : « comme, pour faire place, le trait – flottant, se resserre ». La phrase continue par-delà ce tiret asymétrique, boiteux, obstacle que le sujet en attente de son verbe est appelé à franchir, *arche* à la fois porteuse et *brisée*.

André du Bouchet nous a donc jetés en pleine lumière, où sur l'instant le véhicule du visible obstrue toute différenciation de l'*objet* en question en une matière et en une forme : « Qu'il se découvre de terre, ou de verre, escarpement de pierre – carafe, montagne – ou appelle à reconnaître figure d'homme, une seule clarté le désigne ». Avant de parler de la variété des figures et des dessins, André du Bouchet interroge l'acte de voir lui-même, dans sa difficulté, *attente* et *peine* : « Objet d'une attente, visible à peine ». L'apparence chatoyante mais profondément figée laisse place au jaillissement dynamique de l'apparaître : « pour apparaître au cœur d'un faisceau décoloré ».

Pour traduire ce jaillissement, André du Bouchet privilégie, et c'est un trait d'écriture qui court l'ensemble du texte, l'emploi de constructions pronominales : « se resserre », « se découvre », « se révélait », « s'y soustrait », « se superpose ». Ces constructions donnent une sorte d'autonomie à l'apparition de l'objet qui semble générer son mouvement propre, son « avènement », dit Henri Maldiney, lequel montre que la parole d'André du Bouchet est toujours cette « première parole », là même où un dessin lui aussi « premier » aura encaissé le heurt initial. Dessin, comme parole, qui

***tente de s'ajouter à un événement qui déchire la trame du même. Un événement au jour duquel je me surprends à être, se lève à l'horizon et l'ouvre. Il s'agit d'en arraisonner l'avènement pour qu'il n'échappe pas à l'horizon fuyant*²⁶¹⁰.**

En outre, les trois premières occurrences sont des constructions pronominales passives, qui ont pour caractéristique d'exprimer l'aspect inaccompli, où le procès est saisi en cours de déroulement. Aspect *immanent* pour Gustave Guillaume, qui l'oppose à l'aspect *transcendant*. L'aspect inaccompli se conjugue à l'aspect inchoatif – « appelle à reconnaître » – pour opérer le dévoilement progressif et sans limite assignable de cet objet qui ne se borne pas un savoir préconçu. Henri Maldiney salue Gustave Guillaume pour avoir montré la rupture entre la langue et la parole, au point de partage entre la « parole parlante » et la « parole parlée ». Parole « parlante » est la parole ouverte, comme le dessin ouvert de Giacometti qui va vers l'inconnu de toute tête et ne sait pas par avance ce qu'il y découvrira. Ce dessin ouvert convoque le poète à ouvrir sa parole à l'envi, comme aussi bien l'ouverture du dessin aura justifié élective affinité:

Rares sont les paroles ouvertes. Du moment que parlant, je suis déjà au terme de ce que je vais dire, j'ai déjà fermé ma parole. Il n'y a pas que les langues de bois qui soient fermées, mais tout langage qui sait d'avance ce qu'il a à dire. Une parole parlante, qui décide de son dire en ouvrant son « à dire », doit s'inventer

²⁶¹⁰ Henri Maldiney, « Entretien avec Michael Jakob, à Vézelin », *Compar(a)ison, An international Journal of Comparative Literature*, n°2, Amsterdam, Peter Lang, 1999, p. 7.

**elle-même et n'existe que par la conjonction, renouvelée sans cesse, entre la voie
qu'elle tente et sa naissance le long de cette voie²⁶¹¹.**

Mais si l'ouverture dans le dessin commence au trait rompu, dans la parole elle commence au mot : « C'est dans un mot ouvert, et qui ouvre, que commence la parole, il y a donc une ouverture intérieure au mot »²⁶¹².

Comment dans ce texte André du Bouchet pèse-t-il alors sur des mots appelés à livrer leur ciel ? Sur l'*erre* d'un miroir²⁶¹³, tout Ponge bu²⁶¹⁴ : « Objet – par raréfaction, soudain, du monde alentour, comme, pour faire place, le trait – flottant, se resserre. Qu'il se découvre de terre, ou de verre, escarpement de pierre [...] ». Que nous signale l'homéotéleute : « resserre », « terre », « verre », « pierre » ? Voici que ces mots râclent la gorge de celui qui les profère, comme se gémelle une consonne omniprésente par ailleurs : « Objet – paR RaRéfaction, soudain, du monde alentouR, comme, pouR faiRe place, le tRait – flottant, se ResseRRe. Qu'il se découvRe de teRRe, ou de veRRe, escaRpement de pieRRe – caRaFe, montagne – ou appelle à ReconnaîtRe figuRe d'homme, une seule claRté le désigne ». L'allitération impose le matériau phonique d'une consonne elle aussi en attente, tout comme le phénomène du redoublement, dans le nom du sculpteur : « AlbeRto GiacomE TTi ». La phrase, gorgée de cailloux, est rèche, rugueuse, on y progresse sans facilité. Les consonnes font obstruction, comme un aveuglement sonore. Et c'est pourtant dans cet *r* impraticable qu'il faut entendre littéralement son nom – la lettre *r* – qu'appelle l'homéotéleute en [εR]. Mais c'est pour qu'alors son homonyme à l'oreille fasse retour, l'*air* même où ce nom dans tant de mots prononcés retentit. Ce travail de l'écriture est pleinement conscient :

je dis air – pour ouvrir un vide par lequel l'air souffle entre les mots tracés²⁶¹⁵

La *terre* livre son *ciel*, qui est l'*air* qu'elle contient, ou plutôt qui la traverse, puisqu'il est le *souffle*, véhicule de l'émission sonore.

Or, ce souffle, c'est l'équivalent dans la parole du blanc apertural des dessins de Giacometti, sur fond duquel la figure émerge. La parole, ce bloc opaque, bourré d'*r*, dans la rocaille de leur matérialité graphique et sonore, ne s'oppose donc pas au muet qui l'entoure comme le blanc au noir. À même sa faim matérielle rimbaldienne²⁶¹⁶ elle se gonfle d'air, parole aérophage. Car l'*r* de du Bouchet est un *r* roulé autant que grasseyé, « émission sonore roulante »²⁶¹⁷, à l'avant d'elle-même comme à l'avant du sémantisme du mot « pierre » :

²⁶¹¹ *Ibid.*, p. 6.

²⁶¹² *Idem.*

²⁶¹³ Miroir en débris dans une page où les consonnes redoublées se multiplient. Relevons encore : « paR RaRéfaction », « APPAraître », « RESSERre ». Sonorités en appel d'un objet qui « réfléchit » la lumière.

²⁶¹⁴ André du Bouchet s'est intéressé de près au « Verre d'eau », voir « Le Verre d'eau ou le dénouement du silence », *Critique*, n°45, 1950.

²⁶¹⁵ *André du Bouchet, Carnet, op. cit., p. 45.*

²⁶¹⁶ « Si j'ai du goût, ce n'est guères / Que pour la terre et les pierres » : Arthur Rimbaud, « Fêtes de la faim », *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 224.

²⁶¹⁷ Victor Martinez, *ibid.*, p. 246.

si l'air lui-même est une articulation, voyelle dans le parler, de bloc d'air alors à bloc de pierre je roulerai – pour tourner – sur une pierre qui en avant est de l'air²⁶¹⁸

Et sur cet appel d'air – « ouverture intérieure au mot » – c'est le vide la portant qui se découvre à nous, logé en elle, comme à travers la voix le souffle. Nous pouvons lire alors :

Objet d'une attente, visible à peine, si dans sa concision, il ne se révélait résistant à la lumière dont il est imbu. Il s'y soustrait de justesse, comme il se superpose à elle, et la réfléchit, pour apparaître au cœur d'un faisceau décoloré²⁶¹⁹. (§ 3)

L'objet qui échappe à la lumière par une face, celle *qui n'est pas tournée vers nous*, par son autre face nous la renvoie, pour nous éblouir alors par cette réflexion, puisque dans ces diamants de Genet « le côté où tomberait la lumière – d'où serait renvoyée la lumière plus exactement – ne permettrait pas qu'on voie autre chose que du blanc ».

La pertinence de la référence à Genet se trouve corroborée par sa présence, dans le nouveau choix de dessins pour le livre chez Maeght en 1991. Le dessin choisi est une petite tête en diagonale, isolée au centre du papier laissé blanc, semblable à ce dessin qui subjuguait l'écrivain :

Il ouvre donc un carton et il en sort six dessins dont quatre surtout son admirables. L'un de ceux qui m'a touché le moins représente un personnage de très petite taille, placé tout au bas d'une immense feuille blanche. LUI : Je n'en suis pas tellement content, mais c'est la première fois que j'ai osé faire ça. Peut-être veut-il dire : « Mettre en valeur une si grande surface blanche à l'aide d'un personnage si minuscule ? Ou bien : montrer que les proportions d'un personnage résistent à la tentative d'écrasement par une énorme surface ? Ou bien... »²⁶²⁰

Nul doute que le poète ait relevé ce passage, qui le renvoie à sa propre tentative de trouver les mots qui résistent à la « tentative d'écrasement » de surfaces blanches parfois énormes dans ses poèmes. Ainsi dans *L'Inhabité*, la section d'*Ou le soleil* que Giacometti devait accompagner, le poème intitulé « La terre... », ou l'antépénultième page²⁶²¹. Ce choix du dessin de Genet n'est pas anodin. Seuls trois autres dessins d'écrivains ont été sélectionnés par André du Bouchet dans l'abondante production de Giacometti. L'un d'eux est l'auteur lui-même, qui par ce choix nous interroge sur la valeur de ce livre comme autoportrait paradoxal, puisque ce geste a pour effet de le placer, comme spectateur de ces dessins sur lesquels il écrit, face à un autre qui est lui-même : *lui-même plus avant*. Les deux autres sont Michel Leiris, absent de la réédition de 1991, et Georges Bataille²⁶²².

Les figures de Giacometti n'émergent donc pas seulement sur fond de blanc, le blanc est en elles : c'est la surface de papier que le crayon n'a pas couverte à l'endroit où elle réfléchit la lumière, ouverture intérieure au dessin comme l'air, auquel le recueil finit par

²⁶¹⁸ André du Bouchet, *Carnet 2*, op. cit., p. 128 ; *Andains, Die*, Éditions A Die, 1996, p. 50.

²⁶¹⁹ « *Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti* », version 3, p. 10.

²⁶²⁰ Jean Genet, *AAG*, p. 47.

²⁶²¹ André du Bouchet, *Ou le soleil*, Paris, Mercure de France, 1968, [n. p.] ; p. 144 et p. 155 de l'édition Poésie/Gallimard.

²⁶²² Jean Genet : version 4, p. 128. André du Bouchet, dessin au crayon de 1960 : version 2, p. 101 et version 4, p. 140. Michel Leiris, eau-forte de 1961 : version 2, p. 99. Georges Bataille, dessin au crayon de 1947, version 2, p. 50 et version 4, p. 103.

être rendu²⁶²³, ouvre intérieurement le mot²⁶²⁴. Mots traversés par un même souffle alors, comme ces objets des dessins qui sont tous figures de verre²⁶²⁵, au hasard de leur matière découverte, puisque terre et pierre s'y avèrent aussi translucides que le bocal ou la bouteille. Qu'on regarde alors « Écuelle, verre, papiers », dessin au crayon de 1938²⁶²⁶ retenu par du Bouchet précisément pour cette raison sans doute, où les « avenues » ouvertes par la gomme ne permettent pas de distinguer le corps du verre de celui de l'assiette, ni de ces papiers rejoignant comme eux le papier. Ce n'est donc pas simplement dans le blanc que l'air souffle, mais par le plus matériel du mot, où une lettre, barrière visuelle et sonore, se voit convertie en son envers silencieux²⁶²⁷. Terre devenue ciel. Mais « terre » – [tɛR] – par métathèse est « trait » – [tRɛ]. Le *trait* se resserre pour que l'objet puisse se découvrir de terre quand à la lumière il s'est *soustrait* pour apparAÎTRE – [ɛtR] – percé de blanc. Ce qui signifie que le trait de Giacometti est au point de pivot entre la terre et l'air, et réalise la commutation de l'une avec l'autre sur son cerne équivalent à la ronde des sonorités, tournant l'une par rapport à l'autre comme des astres aux positions changeantes.

Ce mot de « commutation » vient de la pensée chinoise, et Henri Maldiney l'avance dans un débat concernant la métaphore chez André du Bouchet :

Le sens [que du Bouchet] donne à la métaphore, c'est le sens que lui donne Hölderlin, qui le prend au sens strict de transport ou de transfert. Et il s'agit toujours du transport d'une « tonalité » à l'autre. La métaphore chez Hölderlin a toujours lieu entre « tons » contrastés ; j'emploie le mot « contraste » en référence à l'emploi qu'en fait la pensée chinoise. Car les rapports entre deux contrastes s'y appellent des mutations. Parmi les mutations, il y a des mutations qui sont dites « non changeantes », – là où les deux termes sont le moins éloignés ; et il y en a deux autres espèces, simple ou complexe, qui sont des métaphores dites « changeantes », et ce sont toujours des commutations, c'est-

²⁶²³ C'est le poème *Air*, voir QPTVN, p. 177.

²⁶²⁴ Michel Collot note : « [Le] brasier blanc du papier [...] pourra représenter ailleurs le silence qui court sous la parole poétique [...]. Cependant, le seuil où se montre la figure (« miroitante arête ») s'allume d'un reflet de ce foyer qui se dérobe dans la profondeur [...]. Il y a là un phénomène de réverbération qui permet d'imaginer comment la source lumineuse occultée peut néanmoins transparaître à travers la figure. Celle-ci s'investit d'une « ardeur réverbérée », comme un ongle traversé par le jour [...] », « André du Bouchet et le 'pouvoir du fond' », *op. cit.*, pp. 184-185.

²⁶²⁵ L'expression « figures de verre » se trouve dans les brouillons de *Qui n'est pas tourné vers nous*.

²⁶²⁶ André du Bouchet, « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », version 4, p. 86.

²⁶²⁷ Il y a là un travail sur la ressource muette de la langue, équivalente au blanc « valorisé » du dessin, que Victor Martinez analyse dans sa thèse à partir de la notion d'« événement de langue ». Nous renvoyons notamment à son sous-chapitre 2.1.2, « Le travail des consonnes : l'explosion silencieuse des occlusives » (*ibid.*, p. 345-349). Victor Martinez conclut : « C'est, incidemment, la notion d'événement de langue, à l'œuvre dans le poème, qui est à reconsidérer, tout comme celle de l'idée même d'événement : un événement ne se donne pas forcément comme une rupture, comme un moment attendu et inscriptible d'une continuité, mais peut aussi être un événement sans signe ni formulation, passé à un niveau, tout autant illisible, qu'invisible, des rapports matériels de la langue ou de la continuité [...]. Les signes de l'événement sont rentrés dans le substrat matériel, et agissent en ce lieu, à un niveau « muet » pour la signification, mais à un niveau parlant pour l'expression ou la signifiante. L'événement est passé dans la tension générale des matières, qui n'est pas codifiable en théorie, mais doit se rapporter à une langue posturale. L'événement dans le mot, comme l'événement dans le corps, et l'événement en termes phénoménologiques, s'inscrivent dans ce qui est à la fois intonation, tonalité et inflexion des rapports, hors d'une sémiotique objective. Il relève à la fois de la rupture et de l'invisibilité, de l'efficiencia, de la tension et de la subduction, du substrat. Le travail tensionnel du rapport au dehors, qui est le « muet », passe dans le rapport tensionnel entre les lettres, les phonèmes et l'énonciation, et devient la « parole en sous-œuvre », ou l'« intonation » comme « issue du muet ».

à-dire des substitutions à la fois réciproques et totales d'un terme à l'autre. C'est-à-dire qu'au fond la véritable unité est le pivot [...] ²⁶²⁸.

Or le rapport établit ici entre la terre et l'air s'inscrit plus largement dans une réflexion où les deux termes opposés de la métaphore sont l'objet, le solide, et l'air, le vide qui l'entoure. Et de la possibilité même d'établir un rapport entre les deux naît tout l'enjeu du texte, qui est la *mort*. Quant à la métaphore autour de laquelle tout se joue, c'est celle de la *moraine*, sur laquelle nous avons glissé, mais il faut y revenir : « Dessins d'Alberto Giacometti – par blocs froids détachés de quelque glacier à facettes qui tranchent ». Les dessins d'Alberto Giacometti roulent vers nous comme des blocs rocheux entraînés par l'érosion glaciaire, comme des moraines. Voici le comparé et le comparant. Mais se transporter de l'un à l'autre impose le détour qui fut celui d'André du Bouchet par les premiers dessins d'Alberto Giacometti.

3) Le dessin académique et la première construction des choses

Dès l'époque où Giacometti, pour la première fois, dessine, un objet – visage catégorique, haute académie – apparaîtra divulgué, dans une sorte de saisissement, et comme en filigrane de la paroi en regard, quand il n'en est pas l'élévation même – verticale... Dans une ardeur réverbérée qui embue tous linéaments. Et, quelle que soit la face qu'il présente, localisé dans un éclat qui, sur l'instant où il nous parvient, le scinde de son identité passagère ²⁶²⁹. (§ 4)

Cette première allusion du texte à des dessins précis nous reporte vers le titre du premier livre chez Maeght en 1969 : *Alberto Giacometti, dessins 1914-1965*. Les premiers dessins dans la maison paternelle, puis les dessins véritablement « académiques » sont ici visés. Après un séjour à l'École des Beaux-Arts de Genève en 1919, Giacometti a en effet fréquenté l'académie de la Grande-Chaumière, où il s'est inscrit en arrivant à Paris en 1922. Il reste dans l'atelier d'Antoine Bourdelle, qui y donne une leçon par semaine, jusqu'en 1927, ce dont garde trace la lettre à Pierre Matisse : « Le matin je faisais la sculpture et les mêmes difficultés qu'à Rome recommencèrent. L'après-midi je dessinais » ²⁶³⁰.

Si André du Bouchet ne souhaite pas donner une vision linéaire, historicisante, de l'évolution du dessin d'Alberto Giacometti, ce paragraphe souligne néanmoins que les différentes périodes de l'œuvre ont été longuement considérées et que le poète s'est reporté vers les obstacles successifs affrontés par le trait d'Alberto Giacometti pour aviver dans leur franchissement réitéré la conscience des problématiques d'espace qui ont rendu le dessin de 1965 possible. Ces problèmes ne font pas l'objet d'une approche conceptualisante, comme par exemple ceux de la sculpture dans le premier texte de Sartre, mais la réflexion préalable innerve le mouvement qui porte le poète vers la langue, pour une articulation nouvelle qui doit affronter le retour des obstacles franchis par le dessin d'Alberto Giacometti et faire face à « une sorte de saisissement ». Vouloir dire se heurte à la *paroi* réelle dont l'objet n'est qu'un fragment.

André du Bouchet dans cette perspective de refus du classement supprime en 1991 l'ordre chronologique dans lequel apparaissaient les dessins en 1969. Dans le livre de 1991 disparaissent également les dessins antérieurs à 1936. Un regard vers celui de 1969 peut alors être utile pour mieux appréhender ce paragraphe. Il s'y trouve cinq dessins réalisés

²⁶²⁸ Discussion suivant la communication de Michel Collot, *Autour d'André du Bouchet*, op. cit., p. 159.

²⁶²⁹ « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », version 3, p. 10.

²⁶³⁰ Alberto Giacometti, « Lettre à Pierre Matisse », op. cit., p. 27.

d'après l'enseignement paternel entre 1915 et 1918. Viennent ensuite neuf dessins datant de la période où Giacometti fréquentait l'atelier de Bourdelle. Les dessins des années trente, qui portent encore la marque de l'enseignement académique, y sont également plus nombreux. Sept pages du livre leur sont consacrées²⁶³¹, contre trois seulement en 1991²⁶³². Deux autres dessins de 1940²⁶³³ sont écartés en 1991. Mais André du Bouchet avait ces dessins en tête, sinon sous les yeux, lorsqu'il travaillait à son texte.

Or, quel dessin pratique-t-on chez Bourdelle ? Ce sont des études qui pour rendre le volume du modèle procèdent à sa désarticulation analytique, le réduisant à une somme de parties détachées d'un tout. La méthode utilisée relève droit du cubisme, remarque Yves Bonnefoy qui cite en exemple la *Grande Dryade* de Picasso (1908) et *Tête de femme* de Braque (1909) :

[...] les courbes perçues sur le corps sont remplacées dans l'étude par le fragment de plan qui leur est tangent et les sous-tend au plus proche, et ainsi la figure est-elle bâtie comme un réseau de facettes qui, la plupart, semblent planes : la fluidité de la forme, la coulée de son mouvement étant obtenue par la multiplication de ces analyses. C'est comme si le corps vivant avait consenti à l'espace géométrique pour y gagner une qualité d'élégance qui semble plus grande dans ces dessins que dans le modèle. Belles images dont Giacometti demeurera fier, puisqu'il les a signées, et datées, de longues années plus tard²⁶³⁴.

Le livre de 1969 présente cinq de ces études d'après modèle, figures de nu debout, couché ou assis sur un tabouret²⁶³⁵ que le crayon construit comme un assemblage de facettes. De cette période, deux autoportraits et le fameux *Crâne* de 1923 semblent s'interpeller par la façon dont est recherchée la structure de l'ossature, celle du vivant comme celle du mort²⁶³⁶. L'orbite, vide ou pleine, se voit marquée avec précision. Ainsi s'éclaire la première phrase du texte, qui doit désormais être mieux perçue dans le mouvement qui est le sien : « Dessins d'Alberto Giacometti – par blocs froids détachés de quelque glacier à facettes qui tranchent ». Le « glacier » fait signe vers les premiers dessins dont les facettes tranchent dans la continuité des corps pour lui substituer la division géométrique. Ces objets ou visages sont affirmés d'un trait « catégorique », c'est-à-dire sans réplique, sans appel : affirmation « catégorique » ou affirmation tranchée.

²⁶³¹ « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », version 2, pp. 38-43 et 45.

²⁶³² *Ibid.*, version 4, pp. 82, 85 et 86.

²⁶³³ *Ibid.*, version 2, p. 44.

²⁶³⁴ Yves Bonnefoy, *BO*, p. 118. Voir également Reinhold Hohl, *ibid.*, p. 232, qui a relevé dans Daniel Marquis Sébie [*Le Message de Bourdelle, Paris, 1931, p. 127*] ce passage qui semble s'appliquer à Giacometti : « Le Maître va plus loin, s'arrête devant un travail de modelage où les motifs sont nettement mis en relief. 'Ah ! enfin, nous revenons à une notion plus saine de la sculpture : la compréhension. Il y a là de belles qualités, nous avons un édifice bien conçu de l'ossature. Je gagerais qu'il s'agit de l'ouvrage d'un Suisse'. Il promène, par-dessus son lorgnon, un regard interrogateur sur son entourage. 'Vous êtes Suisse, n'est-ce pas ? Tout cela est très bien, oui, cependant, il y a un mais. Nous tombons dans l'exagération des qualités. Le style est un peu trop haché, et vous vous êtes éloigné de l'harmonie des formes qui se révèle dans le modèle. Il faut éviter ces cassures trop nettes. Il convient de coudre l'ensemble avec souplesse, de tout lier harmonieusement avec des finesses.' »

²⁶³⁵ André du Bouchet, « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti, version 2, pp. 30 et 34-37.

²⁶³⁶ *Ibid.*, pp. 31, 33 et 37.

Cette pratique du dessin ne se limite pas à cette seule période puisqu'au sortir de l'expérience surréaliste, lorsque Giacometti repart à la recherche de la « construction » d'une tête, il recourt de nouveau à la « décomposition des surfaces courbes selon tout un jeu de facettes planes, comme du temps des beaux dessins un peu 'cubistes' de chez Bourdelle »²⁶³⁷. De son retour à cette méthode témoignent particulièrement les autoportraits reproduits dans le livre de 1969²⁶³⁸, et jusqu'aux nus de 1940²⁶³⁹. Reinhold Hohl fait également le lien entre ce type de dessin et, dans la sculpture, la tête à facettes de 1934 intitulée *Crâne*²⁶⁴⁰ :

À la Grande-Chaumière, dans la classe de sculpture et dans celle d'académie, une solution formelle était proposée : on s'appropriait la réalité, on la cernait comme totalité en l'entourant de lignes conduisant en ligne droite d'un point du contour à un autre et divisant les volumes en facettes. L'autoportrait réalisé par Giacometti en 1923/24²⁶⁴¹ est, à cet égard, un travail académique achevé, mais insatisfaisant. Comme dans le polissage d'un diamant, la totalité irrégulière du volume est apparemment maîtrisée par la division artificielle en surfaces angulaires ; chaque surface circonscrit la plénitude du réel, semble le dominer, mais en fait, le trait passe à côté de la réalité et le problème n'est pas résolu. En 1934, avec *Crâne*, une tête à facettes, Giacometti cherchera à nouveau à lever la difficulté de la même manière²⁶⁴².

Le principe de la disposition stéréométrique des facettes pour l'élaboration de formes englobantes vers lequel Giacometti fait retour dans le milieu des années trente va pourtant laisser peu à peu la place à une restitution de la forme naturelle : « Les œuvres gagnent en ressemblance naturelle ce qu'elles perdent en 'style', d'où l'impression que le sculpteur revient à l'art traditionnel. On constate, d'autre part, que les têtes deviennent de plus en plus petites »²⁶⁴³. Nous avons déjà fait le lien entre cette petitesse et l'incorporation de la distance à l'objet²⁶⁴⁴.

André du Bouchet relève comme Bourdelle devant son élève les « cassures trop nettes »²⁶⁴⁵ de ces belles constructions qui s'apparentent pour lui à un « glacier mental »²⁶⁴⁶. Mais ce n'est pas pour regretter comme le maître leur absence d'harmonie. Ce qu'il admire dans ces dessins, c'est justement leur refus de la dissimulation. C'est par la violence avec laquelle ils s'affirment comme des constructions mentales où tout l'insaisissable du réel vient se coller à la vitre spirituelle que justement ces dessins nous happent : « dans une sorte de saisissement »... Une saisie en échec nous saisit – au double sens d'effroi et d'immobilisation – comme elle glace l'objet. Il y a là prise de hauteur sur l'insoluble problème

²⁶³⁷ Yves Bonnefoy, *ibid.*, p. 252.

²⁶³⁸ André du Bouchet, *ibid.*, pp. 39-41.

²⁶³⁹ *ibid.*, p. 44.

²⁶⁴⁰ Voir Reinhold Hohl, *ibid.*, p. 77.

²⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 19.

²⁶⁴² *Ibid.*, p. 77.

²⁶⁴³ *Ibid.*, p. 107.

²⁶⁴⁴ Voir chapitre X.

²⁶⁴⁵ Voir Daniel Marquis Sébie, *idem*.

²⁶⁴⁶ Brouillons de *Qui n'est pas tourné vers nous*.

de la représentation qui a toute l'apparence d'un défi – « haute académie » – où se décide le sens même de l'œuvre :

[...] si, [...] pour m'arracher un instant à la fascination que [cette œuvre] exerce – dans sa lettre, son trait, son thème – je l'oublie ou me fie, pour l'instant, au seul souvenir qu'elle me donne – une haute paroi²⁶⁴⁷ –

Tout part donc, les brouillons le montrent, dans l'écriture de ce recueil, du sentiment de la *paroi* que procurent ces œuvres, et que ce paragraphe formule : « comme en filigrane de la paroi en regard, quand il n'en est pas l'élévation même – verticale... » Cette verticalité apparaît donc dès les premières figures dessinées où le corps est aussitôt considéré « à l'échelle de quelque hauteur inaccessible »²⁶⁴⁸. Le modèle proposé « se désigne par avance comme impraticable », par « l'affirmation cristalline » de ces facettes qui arrêtent notre regard à une vitre derrière laquelle se retranche toute l'infinie complexité du réel. Dans cette lecture superficielle, la plénitude du réel se trouve, comme l'écrit Reinhold Hohl, « circonscrit[e] »²⁶⁴⁹, mais pour mieux prendre la mesure de l'obstacle. Défis, ces premières figures dessinées sont en effet interprétées par André du Bouchet comme des *déclarations de guerre* : « déclaration liminaire d'un conflit à venir dont les données se trouvent ici froidement mesurées, énoncées, établies »²⁶⁵⁰.

La clef de ce conflit réside dans le rapport de ces figures au papier, qui est l'indice d'un rapport perçu avec le fond abyssal qui les entoure. Le dessin d'école se signale par la tentation autarcique de la figure lisible dans son refus de rentrer dans le fond. Le rapport entre la figure et le fond est alors « affrontement pur »²⁶⁵¹ où ces « grandes figures hors de l'air »²⁶⁵² semblent annoncer le repli prochain de Giacometti sur la perfection de « quelques constructions pures – jusqu'à ce que sa propre infaillibilité l'épouvante »²⁶⁵³. Ces dessins cristallins ouvrent donc d'un côté la voie vers l'abstraction, et c'est *Le Cube* de 1933, seule tentative abstraite²⁶⁵⁴ de Giacometti, auquel André du Bouchet fait ici allusion. Leur « escarpement lucide »²⁶⁵⁵ apparaît en effet « soustrait au monde »²⁶⁵⁶, pour des mesures plaquées, « posées comme inaltérable »²⁶⁵⁷, qui sont l'indice d'un refus de la finitude. Dans ce refus voici qu'elles se heurtent « gauchement à la réalité immédiate du papier... à la contingence qu'elles ignorent de façon si hautaine... »²⁶⁵⁸. En eux pourtant une autre voie se fait jour, comme à l'insu d'eux-mêmes, par cette blancheur même qu'ils combattent de façon si véhémement, ce pouvoir de *réverbération* que souligne le texte publié : « Dans une ardeur

2647 *Idem.*

2648 *Idem.*

2649 Reinhold Hohl, *ibid.*, p. 77.

2650 Brouillons de *Qui n'est pas tourné vers nous*.

2651 *Idem.*

2652 *Idem.*

2653 *Idem.*

2654 Sur le caractère particulier de cette abstraction, ou tentative d'« anthropomorphisme abstrait », voir Georges Didi-Huberman, *Le Cube et le visage*, *op. cit.*

2655 Brouillons de *Qui n'est pas tourné vers nous*.

2656 *Idem.*

2657 *Idem.*

2658 *Idem.*

réverbérée qui embue tous linéaments. Et, quel que soit la face qu'il présente, localisé dans un éclat qui, sur l'instant où il nous parvient, le scinde de son identité passagère²⁶⁵⁹ ». Quel que soit le refus que ces figures puissent opposer au papier, elles n'en possèdent pas moins de manière exacerbée le don de réfléchir la lumière « par reflets qui, sur les facettes du volume transparent, semblent sur le moment indifférenciables des ombres de son modelé ».

Le verbe « embuer » rappelle « imbu » au paragraphe précédent. André du Bouchet joue sur la parenté étymologique, puisqu'« imbu » est en réalité la réfection, au XV^e siècle d'« embu », participe passé du verbe « emboire », au sens d'« imprégner », au physique comme au moral. Il existe un verbe « imbuer », emprunt savant au latin, qui signifie « pénétrer, imprégner », mais « embuer » n'existe pas dans ce sens. Le verbe appartient à une autre famille étymologique et veut dire « couvrir de buée, d'une sorte de buée ». Les larmes qui embuent les yeux brouillent la vue. Mais à partir d'« emboire » on parle d'une couleur « embue », et le poète joue de cette homonymie avec un terme technique issu du domaine de la peinture pour resémantiser le verbe employé ici. L'adjectif « embu » signifie, pour un tableau, « devenu terne, mat, parce que le support a absorbé l'huile », et André du Bouchet l'emploie dans ce sens un peu plus loin dans le recueil sous sa forme substantivée. Or, c'est bien sûr ici de l'avidité du support dont il est question, puisque le blanc qui réfléchit la lumière est présence dans l'espace du dessin d'un fond abyssal qui boit les figures éphémères. « Imbu » au paragraphe précédent doit s'entendre également dans un sens concret, matériel, seule voie d'accès à une « parole parlante », qui ne se nourrit que de la conscience de sa propre matérialité : l'objet en question est *imbibé* de lumière. Quant aux « linéaments », ce sont les « lignes élémentaires caractéristiques d'une forme, d'un aspect ». C'est donc, de prime abord, dans ces dessins de jeunesse, la ligne simplifiée du *contour*, le tranchant net des facettes, indices d'un savoir hautain, imbu de sa propre facilité, qui apparaît visée. Mais un verbe lui-même imbu de sens fait glisser, moraine langagière, celui de son complément d'objet direct, vers son emploi subduit, *figuré*, par lequel ouverture, « une immense ouverture »²⁶⁶⁰, se fait jour. Les « linéaments » sont alors, deuxième sens, les « premiers traits d'une chose en développement », c'est-à-dire de l'objet d'une attente : ébauche, esquisse. La lumière renvoyée par la blancheur du papier « embue » donc « tous linéaments » parce qu'elle fait monter les larmes aux yeux éblouis dont la vue se brouille. Ces traits du « visage catégorique », ils ne parviennent plus à les discerner avec netteté. Mais elle « embue » également « tous linéaments » par contamination et déplacement vers le domaine du dessin de l'emploi technique d'« embu » en peinture. La lumière boit ces lignes dominatrices à les effacer presque comme le support buvant l'huile ternit le tableau devenu mat²⁶⁶¹. L'embu du dessin, c'est cette gomme lumineuse en appel de la gomme matérielle des années de maturité. Cet estompement des traits que dévore la chaleur du foyer, de la source lumineuse arrachant la figure à sa glaciation abstraite, devient alors préfiguration d'une *fonte*.

Ces figures inconciliables au papier, aux traits en apparence inaltérables et sur lesquelles l'érosion semble ne pas avoir prise, s'avèrent contre toute attente rongés au cœur par un cancer lumineux qui n'en finira pas de se propager jusqu'à ce que ces glaciers mentaux soient bus par le papier auquel elles se confondront : « Mais l'éclat que déjà [ces figures] réverbèrent – tout en demeurant aussi réfractaires à ce papier dont Giacometti n'a

²⁶⁵⁹ « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », version 3, p. 10.

²⁶⁶⁰ James Lord, *Un portrait par Giacometti*, op. cit., p. 135.

²⁶⁶¹ Nous touchons là à la « réfection des sémantismes » qui caractérise la parole poétique d'André du Bouchet. Sur la façon dont le poète « retrouve 'un minéral phonétique', hors des langues, qui reconduit les mots à une réfection de leurs sémantismes », voir Victor Martinez, *ibid.*, pp. 236-249.

pas encore pris la mesure ou dont il ne soupçonne pas l'imminence – est présage de la grande fonte des années futures »²⁶⁶². Dans ces premiers dessins déjà, le hors-signé avant-coureur d'une débâcle qui verra l'objet, *moraine*, dévaler à nos pieds. Dans les brouillons, André du Bouchet ira même chercher à la loupe ce point d'incandescence incendiaire jusque dans l'autoportrait à la plume de 1918²⁶⁶³ : « Le visage de ce très-jeune homme, dès les premiers portraits d'Alberto Giacometti, que le jour martèle, et percute, jusqu'au petit soleil des prunelles semblable à celui que recueille une lentille »²⁶⁶⁴.

4) La ressemblance : objet arrêté et réverbération de la lumière

Dans son constant aller-retour de ce qu'Alberto Giacometti dessine à ce qui se dessine en nous, André du Bouchet revient à nouveau dans le paragraphe suivant de l'approche du réel par l'acte de dessiner vers sa propre expérience partageable devant ces dessins :

Une chose arrêtée dans la lumière qu'elle nous renvoie, dont parfois nous ne savons rien, sinon qu'elle est devant nous, à peine allons-nous à elle que nous l'avons traversée, atteint le repoussoir rayonnant de la paroi – le papier, déjà – dont elle se détache. Parcelle, à notre tour, de cette distance que pose un objet réfractaire, un moment, à la vue, nous aurons avancé. Et fait nôtre, aussi, devant l'obstacle réitéré, une interrogation persistante, légère. Cette légèreté, comme nous levons la tête, est réponse, chaque fois. Et la question qui de nouveau sera posée, nous le pressentons, en termes demain plus incisifs – signe d'un acquiescement, déjà, qui éblouit. L'objet sollicité se délivre, sur son arête, avec imperceptible retard, à notre esprit. Mais pour rejoindre sitôt le lieu incandescent d'où, comme à contre-jour, il aura émergé. En face, déjà, qui se dessine, un visage. Porteur, comme le nôtre, de cette clarté qu'il soutient – notre visage, en face ? Non réfléchi²⁶⁶⁵. (§ 5, 6 et 7)

La question au centre de ces paragraphes est celle de la reprise du mouvement par-delà le temps de l'arrêt imposé par ce qui se présente au regard. Nous sommes de nouveau devant ces dessins, ceux de la maturité, dans le temps de la « cécité intermittente ». Chaque nouveau dessin impose ce retour à un moment antérieur à tout savoir : une chose est là devant nous, dont nous ne savons rien, sinon qu'elle nous appelle à la reconnaître, et que cette demande provoque l'amorce d'un mouvement de notre part. Mais la partie de l'objet que n'a pas couverte le crayon, celle qui s'est offerte, pour la réfléchir, à la lumière, ne laisse pas voir autre chose que son support : « le papier, déjà ». Dans ces objets translucides, l'obstacle se laisse donc traverser par la lumière pour qu'apparaisse la figure en existence. Le vide qui sépare est aussi ce qui réunit, et dans ces figures ajourées la paroi éblouissante qui fige se fait le point de pivot par lequel une reprise du mouvement devient possible. C'est ce que marque le roulement de *r* de part et d'autre de la paroi de l'occlusive [p] : « le *RePoussoiR* Rayonnant de la *PaRoI* ». Dans ce miroir consonantique redoublé, le - [p] entre deux [r] se laisse par deux fois traverser, comme un obstacle resserré entre deux blancheurs.

²⁶⁶² Brouillons de *Qui n'est pas tourné vers nous*.

²⁶⁶³ « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », version 2, p. 26.

²⁶⁶⁴ Brouillons de *Qui n'est pas tourné vers nous*.

²⁶⁶⁵ *Ibid.*, version 3, pp. 10-11.

Mais ce « pas qui traverse autrui »²⁶⁶⁶, celui du moment négatif où la figure par son vide s'ouvre à nous, nous sépare de nous-mêmes, puisque nous nous retrouvons, dans l'aspiration de la lumière, à l'avant de notre visée, de part et d'autre de la figure ainsi traversée. La « distance » que pose cet « objet réfractaire » – c'est-à-dire la distance qui sépare les choses et leur permet de se distinguer les unes des autres – devient désormais distance qui, au cœur de notre avancée, nous sépare de nous-mêmes, devenus « parcelle » de cette distance.

Ces dessins ne sont rien moins qu'affirmatifs, comme l'ont montré Sartre et Dupin, auquel les mots « incisifs » et « légèreté » font ici écho²⁶⁶⁷. C'est de la contestation de leurs traits, érigée en « principe de création »²⁶⁶⁸, que se nourrit la persistance de leur interrogation :

Tracer une seconde ligne, c'est mettre en question la première sans l'effacer, c'est formuler un repentir et apporter un correctif, c'est ouvrir entre elles un débat contradictoire, une querelle, qu'une troisième ligne viendra arbitrer et faire rebondir. De contestation en contestation, toute certitude est retirée à la forme qui ne peut apparaître que sur le mode interrogatif. Ce paysage, ce bouquet de fleurs, cette tête, nous les voyons pourtant d'une manière indubitable, mais ils ne se laissent pas saisir. Ils ne se manifestent que dans un éloignement qui nous invite à les appeler et à les interroger. Découverts, il nous faut encore sans cesse leur dire : « Êtes-vous là ? » Être, pour eux, signifie être interrogé, être invoqué, être l'objet de nos désirs²⁶⁶⁹.

Mais cette question à laquelle André du Bouchet se livre et nous livre, le fascine surtout par sa légèreté, cette course dansante du trait de Giacometti. Face à un obstacle démesuré, dont il a pris dans ses premiers dessins la hauteur, Giacometti riposte par l'excès inverse, et invente le trait qui seul pourra contourner cet obstacle, la question obstinée qui seule puisse apparaître « compatible avec ce monde insoluble »²⁶⁷⁰. Car le monde, que cherche à nouveau notre regard après son immersion dans les dessins, comme Giacometti par intermittence « lève la tête » de sa feuille, ne cesse de répondre sans pour autant frapper la question d'obsolescence. Il répond par une ouverture qui relance sans fin la question, puisque cette réponse nous aveugle – « qui ébouit » – et nous laisse aussi démunis qu'au premier jour. *Cette réponse est de nous renvoyer la lumière, dans l'aspiration de laquelle l'objet à son tour se met en mouvement, répondant à notre mouvement par un mouvement inverse.* Car l'en-avant de la sombre figure qui nous fait face est vers nous, et au-delà de nous, où le foyer blanc qui la précède la tire à lui.

Entre ces deux visages qui se font face, une même clarté partagée, celle de la lumière qui ne connaît pas d'arrêt, d'où la question du poète : « notre visage, en face ? ». La langue très concrète d'André du Bouchet laisse entendre que ces deux visages sont « porteurs » d'une même clarté d'abord au sens matériel : ils la *supportent*, comme le géant Atlas se fait pilier du ciel. C'est là le sens du verbe soutenir dans la phrase : le visage *supporte* les

²⁶⁶⁶ Brouillons de *Qui n'est pas tourné vers nous*.

²⁶⁶⁷ « Ce que le dessin de Giacometti nous donne, il nous le donne d'une manière à la fois impondérable et aiguë. Car son trait est en même temps léger et incisif. Il effleure la feuille et déchire l'espace », Jacques Dupin, TPA, p. 36.

²⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 37.

²⁶⁶⁹ *Idem*.

²⁶⁷⁰ Brouillons de *Qui n'est pas tourné vers nous*.

masses blanches accumulées devant lui et les repousse en avant, vers nous. Il les *soutente* autant qu'il les *endure* puisqu'elles véhiculent l'éblouissante lumière : le visage *soutient* l'assaut de la lumière. Mais il ne le soutient pas comme les premières figures d'Alberto Giacometti, étrangères au papier, il ne peut le soutenir qu'en s'offrant à la traversée de la lumière, qui atteint dès lors le jour en arrière de ce visage, la clarté qu'il sou-tient, c'est-à-dire, en réactivant l'étymologie pour accroître le sémantisme du verbe, la clarté *qui se tient au-dessous de lui*, le support abyssal duquel il émerge. Le sens spatial augmente alors le sens temporel, puisqu'en soutenant cette clarté, il la porte plus loin, nourrit son prolongement de toute la réserve du papier. C'est là un autre sens de soutenir : « aider à se prolonger, faire durer », d'où « pousser jusqu'au bout ». La continuité qui au cœur des sémantismes se voit ainsi révélée prépare alors la commutation de la paroi en pivot, et l'abolition de la distance posée par l'« objet réfractaire » où se creuse le lit de l'affirmation prochaine : « Rien ne nous sépare [...] »²⁶⁷¹. Le visage *soutient* alors la clarté blanche au sens où son tracé léger et rompu ne cherche pas à la recouvrir, mais s'ouvre à elle pour relancer son mouvement avec davantage de vigueur encore. Ce sens correspond à un emploi figuré du verbe « soutenir » : « donner davantage d'éclat à quelque chose ». On retrouve cette acception dans le vocabulaire pictural le sens concret de « mettre en valeur » : « *soutenir les tons clairs* »²⁶⁷². C'est alors, déplacé là encore²⁶⁷³ de la peinture vers le dessin, le mot même de Giacometti que nous retrouvons, tel qu'André du Bouchet un peu plus loin l'intègre au corps de son texte : « il faut valoriser ». Ce visage au trait suggestif valorise la clarté qui l'entoure comme un ton unique *soutenu* par la « dure grisaille de la mine de plomb »²⁶⁷⁴ : « On peut dire de Giacometti, en le paraphrasant, que son trait *valorise* tout ce qu'il ne dessine pas »²⁶⁷⁵.

À la question – « notre visage, en face ? » – réponse elliptique peut alors être avancée : « Non réfléchi ». C'est la lumière seule qui dans ce jeu de miroirs se voit réfléchie, et non pas les traits, l'apparence extérieure de celui qui regarde ces dessins, que ce soit son propre portrait ou celui de son frère. Qu'est-ce alors que cette « ressemblance »²⁶⁷⁶ qui obsédait Giacometti ? Certainement pas une ressemblance extérieure, puisque seule *la mort* fixe les traits de façon définitive. La ressemblance « trait pour trait » est « celle de la mort », celle « à laquelle la mort seule est fidèle »²⁶⁷⁷. Mais par la lumière qu'ils nous renvoient, ces visages se dirigent vers nous. Ils sont là, avant même que nous les ayons discernés ou reconnus. C'est alors « notre visage », mais « non réfléchi » au sens propre comme au figuré. Il n'est pas réfléchi comme par un miroir qui nous renverrait nos propres traits. Mais il reste également « non réfléchi » car il nous atteint par le ricochet de la lumière sans nous laisser le temps de la réflexion dans un moment où un être ne se distingue pas encore d'un autre. C'est alors, en face de nous, notre visage « non réfléchi », c'est-à-dire l'apparition contre toute attente d'un foyer qui nous ouvre à l'« impersonnalité de l'existence » : « Au-delà de cette ressemblance, qui n'est que répétition, et répétition mortelle, nous ne trouvons

²⁶⁷¹ Début du paragraphe suivant.

²⁶⁷² Source : *Le Robert, dictionnaire historique de la langue française*.

²⁶⁷³ Voir ci-avant, « embue ».

²⁶⁷⁴ « Plus loin que le regard une figure », QPTVN, p. 28.

²⁶⁷⁵ QPTVN, p. 40.

²⁶⁷⁶ Voir Alberto Giacometti, « Entretien avec Pierre Dumayet », *op. cit.*, p. 285.

²⁶⁷⁷ Brouillons de *Qui n'est pas tourné vers nous*.

plus que notre semblable – que cet inconnu chaque jour travesti par des similitudes, et que voici, soudain, à nu – unique »²⁶⁷⁸.

« Non réfléchi », alors, comme la résorption du redoublement de la consonne ; « arrêtée »²⁶⁷⁹ devenu « arête »²⁶⁸⁰ : avalée avec facilité.

5) La mort traversée

Et puis l'air ici est très dissolvant, avant tout pendant le jour, un vent léger souffle de tous les côtés et semble traverser la tête ; on se sent un crâne avec des grandes fenêtrures aux rideaux très fins par où passent les courants d'air et la lumière du soleil, alors je fini par rentrer à la maison ou j'essaie de peindre, de dessiner ou de lire²⁶⁸¹. **Giacometti** *La tête n'est mesurable, n'est objet, que morte*²⁶⁸². **Jacques Dupin**

Si les premiers dessins, figures d'un refus catégorique, « posées comme inaltérables », se heurtaient gauchement à la réalité du papier, quel nouveau rapport de la figure au papier vient alors instituer ce questionnement « de jour en jour plus incisif » ? Le texte avance une comparaison :

Rien ne nous sépare de la figure projetée qui surgira, et, tête ou montagne, avant que l'esprit s'assure de son identité, se trouve logée, comme une géode, au cœur du papier blanc. Ses linéaments sont là. Face à nous, le corps précisé s'adosse à une distance devenue compacte qui transparait²⁶⁸³. (§ 8)

La « géode », du grec *geôdês*, « terreux », désigne en minéralogie une « masse pierreuse sphérique ou ovoïde, creuse, dont l'intérieur est tapissé de cristaux ». Sans négliger ce scintillement caché, nous nous intéresserons surtout pour le moment au terme de pathologie : « Petite cavité bien circonscrite, constituée dans un tissu (surtout osseux) à la suite d'un processus pathologique ». La figure se présente donc comme une boule creuse à l'intérieure d'un os, ce qui nous renvoie au *crâne*, c'est-à-dire à la construction première des choses, recherchée par Giacometti, qui, nous l'avons vu, est synonyme de mort. Cette mort de la ressemblance qui arrête les traits. Si elle est la mort conceptuelle de la réflexion, alors que le surgissement de la figure devance toute réflexion : « avant que l'esprit s'assure de son identité ».

La *paroi* est ce *crâne*, aux orbites vides. Le mot, issu du latin classique *paries*, *parietis*, nom masculin, désigne un « mur de maison, mur mitoyen », puis à partir du moyen français en anatomie la « partie d'une cavité ou d'un organe creux qui l'enveloppe ou le limite ». Le rapprochement avec le crâne s'établit à partir de l'adjectif dérivé de *paries* : « pariétal », « employé en anatomie pour qualifier un os pair du crâne, plat et quadrangulaire, situé de chaque côté de la ligne médiane entre les régions frontale et occipitale »²⁶⁸⁴. Cet adjectif est immédiatement associé aux « peintures pariétales » qui nous renvoient vers les textes de

²⁶⁷⁸ *Idem.*

²⁶⁷⁹ « Une chose arrêtée [...] », « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », version 3, pp. 10.

²⁶⁸⁰ « L'objet sollicité se délivre, sur son arête [...] », *ibid.*, p. 11.

²⁶⁸¹ **Alberto Giacometti**, *lettre à Breton du 11 août 1933, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, BRT.c.833.*

²⁶⁸² **Jacques Dupin**, *TPA*, p. 50.

²⁶⁸³ **André du Bouchet**, « *Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti* », version 3, p. 11.

²⁶⁸⁴ Source : *Le Robert, dictionnaire historique de la langue française.*

Sartre et Leiris où Giacometti est associé à une préhistoire de l'art²⁶⁸⁵. La géode logée au cœur du papier blanc apparaît alors comme un souvenir de ce crâne qui en 1923 obséda Giacometti, et qu'André du Bouchet accueille dans son choix de dessins²⁶⁸⁶. Ce crâne est l'indice d'une chute. Il a roulé, moraine, jusqu'à nous, de toute la hauteur du glacier, pour rejoindre le cœur du papier blanc. Le glacier, exécuteur des hautes œuvres, à « facettes qui tranchent », a opéré cette « décollation », et la tête roule à terre, partie retranchée du tout, séparée, arrêtée, « hors de l'espace (qui ne connaît pas d'arrêt) ». Le crâne peut alors être désigné par André du Bouchet dans ses brouillons comme l'« obstacle pariétal »²⁶⁸⁷.

Mais dans le cours de sa réflexion le poète s'est porté en amont de cette séparation mentale, puisqu'il a montré comment, dans la lumière qui abolit toute distance, Giacometti en ajourant ses figures, dans ce temps d'incertitude qui précède la reconstruction de la connaissance – « avant que l'esprit s'assure de son identité » – trouvait ouverture vers un espace où « rien ne nous sépare ». Le crâne n'est plus cette paroi infranchissable s'il se construit sur un vide actif. Le trait de plus en plus léger a réduit cette paroi à un « filet », et voici le glacier maintenant *confondu avec nous*, de cette confusion qui précède le tranchant de la reconnaissance : « dans la dureté cette fois d'une mort ramenée à un souvenir – comme le sentiment qu'à l'occasion nous pouvons avoir de l'armature de l'os sous notre peau »²⁶⁸⁸. Ce sentiment de la mort traversée se trouve dissous un peu plus loin dans la phrase : « Face à nous, le corps précisé s'adosse à une distance devenue compacte qui transparait ». Ce souvenir de l'os évoqué par les brouillons vient ici ouvrir hors du recours à toute étymologie le sémantisme du verbe « adosser » pour souligner le franchissement lumineux de cette première construction des choses où se lisait la distance – ossature – qui les sépare les unes des autres, une fois gagnée la compacité.

Le déploiement superficiel a laissé place à un retrait. Dans « l'apparition qui les porte au jour », les objets ont réintégré la totalité, retrouvant « leur place viable en retrait », et pas entièrement « à la surface quand nous les voyons »²⁶⁸⁹. La figure logée comme une géode au cœur du papier regagne alors *en profondeur* « l'altitude d'où [...] elle s'est trouvée détachée » : « la chose immobile prend son essor ». Le crâne aux orbites vides, ouvertes au vent, se voit remis en orbite, et le « mur d'os » évoqué par Jacques Dupin traversé :

Revenant à la tête, [Giacometti] ne s'arrête pas à cette structure dure qu'il avait mise à nu et qui révélait la présence immobile de la mort. Fouillant plus profondément le visage, traversant le mur d'os que la mort lui appliquait comme un masque il voit et donne à voir la profondeur vivante qui l'habite²⁶⁹⁰.

²⁶⁸⁵ Voir chapitre X.

²⁶⁸⁶ André du Bouchet, « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », version 2, p. 31.

²⁶⁸⁷ Brouillons de *Qui n'est pas tourné vers nous*.

²⁶⁸⁸ *Idem*. Voir Jacques Dupin, *ibid.*, pp. 49-50 : Giacometti scrute « d'un regard acéré comme un scalpel l'apparence du visage humain. Devant l'insistance d'un tel regard, le modèle se métamorphose, cède la place à l'être humain dans sa terrible nudité de pierre. Les yeux se changent en noires excavations. Sous la peau transparaissent la perfection de la boîte crânienne, l'affreuse tenaille des maxillaires et les cannelures des dents. Sans doute le besoin primordial pour un sculpteur d'atteindre les structures fait-il surgir et toucher de la main la dureté minérale du squelette et du crâne. Cette explication ne suffirait pas. Il faut aussi tenir compte de la passion fébrile avec laquelle Giacometti s'attache à poursuivre une vérité, une ressemblance, et à la traquer dans ses derniers retranchements. Il restera [après la mort de Van M.] hanté par l'idée de la mort et bouleversé par les signes de sa manifestation ».

²⁶⁸⁹ Brouillons de *Qui n'est pas tourné vers nous*.

²⁶⁹⁰ Jacques Dupin, *ibid.*, p. 53.

L'image de la géode rencontre alors une notion essentielle pour la poésie d'André du Bouchet, celle du *moyeu*. C'est en effet l'espace affluant de toutes parts qui vient tourner autour de ces constructions du néant. Et dans cette course vertigineuse de l'espace environnant la figure, qu'elle se révèle tête ou montagne, lui fait désormais « office de moyeu »²⁶⁹¹. « Moyeu » où vient se prendre, pour une accélération soudaine, la roue de notre regard, appelé à tourner de plus en plus rapidement. Cette notion de moyeu, présente également dans la poésie²⁶⁹², rencontre le taoïsme. Pour le *Tao tö king*, c'est « le vide médian qui fait marcher le char », et « c'est là où il n'y a rien que réside l'efficacité d'une roue ou d'un vase »²⁶⁹³. Mais surtout le moyeu pose, comme le note Jacques Depreux, la question de « l'immobilité au centre du mouvement »²⁶⁹⁴, qui est précisément ce qui occupe André du Bouchet ici, et reviendra dans *Rapides* où il est question d'une pente dévalée à vive allure par le cycliste qui a cessé de pédaler : « ... rayons du moyeu immobiles en un instant où s'accroît la rotation de cette roue, moi-même enclin à l'arrêt »²⁶⁹⁵.

Dans le « moyeu » se ramasse la « distance devenue compacte », par l'effet de cette proximité généralisée de la lumière au sein de laquelle « la distance est un tout » :

Giacometti voyez cette tasse sur la table, devant vous. en trois secondes, votre main peut la prendre. eh bien, pour moi, quand je la regarde, elle est aussi loin que l'horizon. la distance est un tout. cette tasse est aussi éloignée de votre tête que votre tête l'est du soleil. mais le soleil est là, c'est la lumière. il suffit de ce rapport – aussi loin, pour qu'on dise : aussi près. aussi près de votre tête que du soleil. donc, vous êtes comme le soleil²⁶⁹⁶.

Ces réflexions apparaissent alors comme les prémices d'une approche de ce qu'André du Bouchet en viendra à nommer, dans *Peinture*, « la relation compacte appelée monde ». Nous comprenons également, dans cette conscience aiguë du « travail du soleil », ce que le recueil *Ou le soleil* dont l'écriture est contemporaine doit à ces réflexions élaborées sur un autre plan dans *Qui n'est pas tourné vers nous*. Il n'est guère étonnant, alors, qu'André du Bouchet ait songé en cette même année 1965 à Alberto Giacometti pour répondre par des dessins de montagnes aux poèmes de *L'Inhabité*.

Mais la traversée lumineuse de cette « mort de l'école », première construction académique du réel, ayant donné la hauteur de la chute, nous reporte vers une autre série de dessins. En 1954, la Monnaie commande à Giacometti une médaille à l'effigie de Matisse, sur l'incitation de celui-ci. Giacometti se rend au Régina de Nice en juin puis septembre pour dessiner le peintre alors âgé de 84 ans. Ces dessins du « maître de la couleur » sont à rapprocher, pour Thierry Dufrêne, de ceux effectués au même moment d'après Genet²⁶⁹⁷. Et ce d'autant plus peut-être que l'un de ces dessins auxquels Giacometti tenait particulièrement disparaîtra de son atelier à une époque où, à part lui, seuls James Lord et

²⁶⁹¹ Brouillons de *Qui n'est pas tourné vers nous*.

²⁶⁹² « Le moyeu brûle », *Dans la chaleur vacante*, Paris, Mercure de France, 1961, p. 73.

²⁶⁹³ Lao-tseu, *Tao tö king*, in *Philosophes taoïstes*, textes traduits, présentés et annotés par Liou-Hway et Benedykt Grynpas, relus par Paul Demiéville, Étienne et Max Kaltenmark, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, ch. XI, p. 13. Cité par Jacques Depreux, *André du Bouchet ou la parole traversée*, Seyssel, Champ Vallon, 1988, p. 36.

²⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 37.

²⁶⁹⁵ André du Bouchet, *Rapides*, Paris, Hachette P.O.L., 1980.

²⁶⁹⁶ *D'un trait qui figure et qui défigure*, op. cit., p. 15.

²⁶⁹⁷ Thierry Dufrêne, *Le Journal de Giacometti*, Paris, Hazan, 2007, p. 244.

Jean Genet avaient la clef. Tout le monde soupçonna bien sûr Genet, sans aucune autre certitude définitive que sa conception de la trahison comme un acte d'amour, devant viser celui qu'on aime le plus, en lui subtilisant, par exemple, l'un de ces dessins auxquels il tenait particulièrement²⁶⁹⁸. Matisse en effet meurt quelques semaines plus tard, et la médaille ne sera jamais éditée ailleurs que dans ce livre où s'entrevoit son revers :

***Si possible, pour tenir – comme, tracé, le 5 juillet 1954, peu avant sa mort, devant : ce visage encore, une facette – avancée extrême. Entre deux fermoirs d'air, saisi, puis libre. L'étendue qui ne consent pas au lointain fuse en hauteur*²⁶⁹⁹. (§ 9)**

Ce visage « encore », c'est-à-dire un parmi les dessins de cette série dont trois sont reproduits dans le livre d'André du Bouchet²⁷⁰⁰, ou bien « notre visage », le visage de notre semblable, encore. Pour cette raison peut-être André du Bouchet blanchit ici le sépulcre, enneige le nom du peintre mort qui reparaitra dans la version de 1991²⁷⁰¹. Parmi les trois dessins reproduits dans son livre, du Bouchet fait ici référence à celui du 5 septembre 1954, où n'apparaît que la seule face du peintre, prise en étau dans la blancheur du papier. Cette face, cette proue, tête baissée, le front bombé, comme se recueille en soi celui qui va mourir, est « avancée extrême » dans l'espace autant que dans le temps. Avancée « extrême » vers nous à travers l'espace autant qu'avancée vers l'extrémité de sa vie pour le vieil artiste qui se prépare à mourir, et renvoie à l'autre artiste occupé à le dessiner l'image de sa propre mort encore à venir, celle que du Bouchet au moment de l'écriture de ce texte affronte, sans le savoir encore. Mais l'étendue, livrée à la proximité lumineuse de ces « fermoirs d'air », ne « consent pas au lointain », au lointain de la mort prochaine, et mort de notre prochain, elle rend à la figure son altitude initiale, *visage ou montagne*. Visage « saisi, puis libre », comme l'eau des glaciers que leur fonte rend à l'eau, comme la chose « arrêtée dans la lumière » que la lumière délivre, dans son mouvement repris alors.

Visage « saisi » car il est une « facette » du glacier, et que le *crâne* est un *dé* : le *dé* du réel qui brandit notre manque à voir. Les premiers dessins ont donné la hauteur d'où le dé tombe, catastrophe initiale, « coup du hasard poursuivi qui donne naissance à l'œuvre »²⁷⁰². Le voici, moraine, qui roule jusqu'à nous du haut du ciel, et cherche lentement la face sur laquelle il va s'arrêter, l'assise de savoir par laquelle il va nous signifier notre finitude. Car la face du dé qui bouche la vue est l'expérience de la limite de notre regard, et nous renvoie à notre existence mortelle, incarnée. Michel Collot a montré l'attirance d'André du Bouchet pour les sommets, à l'horizon, comme indices d'une « face cachée » qui attire l'œil, « cette part d'invisible sans quoi rien ne serait visible »²⁷⁰³. Une telle attirance révèle la « curiosité profonde pour l'envers du visible » qui pousse le poète dans un même mouvement à interroger « l'intimité secrète des choses » et les « multiples écrans du

²⁶⁹⁸ Voir à ce sujet James Lord, *Des hommes remarquables*, trad. par Claudine Richetin, Paris, Séguier, 2001. L'implication de ce dernier dans de récentes histoires de faussaires et son insistance à se justifier finissent néanmoins par jeter le trouble sur ce qui semble trop évident.

²⁶⁹⁹ **André du Bouchet, « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », version 3, pp. 12.**

²⁷⁰⁰ *Ibid.*, version 4, pp. 121-123.

²⁷⁰¹ *Ibid.*, version 4, p. 12.

²⁷⁰² Brouillons de *Qui n'est pas tourné vers nous*.

²⁷⁰³ Michel Collot, « André du Bouchet et le 'pouvoir du fond' », *op. cit.*, pp. 181.

paysage »²⁷⁰⁴. L'écran pour Giacometti est celui de l'être ou de l'objet qu'il a isolé devant lui, dans son atelier, avant que par le dessin il s'ouvre à toutes rencontres de hasard. Il occulte « l'étendue qui s'ouvre face à nous », et résiste à toutes nos tentatives de le contourner, car toujours l'une de ses faces se dérobe, comme Giacometti l'a exprimé en 1933 dans ce *Cube* dont la base, « face enterrée »²⁷⁰⁵, s'avère à jamais inapprochable. Ce cube « que nous contournons inlassablement dans l'espoir – vain – d'entrevoir la face sur laquelle il repose » scintille, de cette « face à éclipse », « imparfaitement à terre »²⁷⁰⁶, qui lui sert de socle. Cette sculpture de laquelle la réflexion d'André du Bouchet, les brouillons le montrent, part, et qu'il aborde un peu plus loin dans le texte, peut être rapprochée de ce que Merleau-Ponty également nomme « cube » : « ma vue et mon corps émergent eux-mêmes du même être qui est, entre autres choses, *cube* »²⁷⁰⁷. Cette notion désigne pour lui la part d'invisibilité inhérente à notre existence incarnée : « la face cachée du cube rayonne quelque part aussi bien que celle que j'ai sous les yeux »²⁷⁰⁸. Mais c'est, pour Jacques Dupin, de cette limitation que paradoxalement la réalité tire sa richesse inépuisable : « Le monde vu (et non imaginé, interprété, réinventé) est un spectacle prodigieux, fantastique, d'une richesse infinie, puisque tout en lui simultanément découvre et dissimule sa face inconnue »²⁷⁰⁹.

Ce dé, ce cube, Giacometti choisit non pas de courir autour, mais d'affronter de face sa paroi, la surface lisse qu'il lui propose. Le dessin, à deux dimensions, celles de la feuille plate, ne permet pas autre chose. Ce sont alors ses traits, dans leur multiplicité, « sollicitant, fuyant, tournant »²⁷¹⁰ qui finissent par rejoindre la face inapparente. Une grêle s'abat sur l'objet, multipliant les impacts comme autant de points nodaux entre lesquels circule un vide porteur. Les corps dessinés par Giacometti peuvent alors sembler des « diagrammes pour signifier un influx, comme le ferait la peinture tantrique »²⁷¹¹. Cette grêle est *scintillement*, un « dur scintillement qui pose les lignes de force de la totalité de la structure supposée – vue, presque – vue, à force d'insistance »²⁷¹². Par les « lignes d'éblouissement rompues et reprises » de la figure criblée, c'est alors tout l'espace de la page qui se met en mouvement. La face constellée de coups de mine devient le moyeu par lequel un volume occulté se voit insufflé à la limande de son support. Voici alors le cube rendu à son envergure : « déploiement du dé : chaque facette à un point » et l'ensemble de ces points « organisé en constellation – dans la conversation du volume en étendue »²⁷¹³. Si l'air, la lumière, sur ces brisées, contournent l'arrêt frontal de la scission et ouvrent un accès à la totalité perdue par le déploiement scintillant du cube, nous reprenons pied dans l'illimité, à même la figure

2704 *Ibid.*, p. 182.

2705 Georges Didi-Huberman, *ibid.*, p. 183.

2706 André du Bouchet, brouillons de *Qui n'est pas tourné vers nous*.

2707 Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 252. Cube signifie ici pour Merleau-Ponty, comme nous allons le voir, qu'une partie de notre propre corps se dérobe à nous.

2708 *Ibid.*, p. 182.

2709 Jacques Dupin, *ibid.*, p. 53.

2710 André du Bouchet, brouillons de *Qui n'est pas tourné vers nous*.

2711 Yves Bonnefoy, BO, p. 312.

2712 Brouillons de *Qui n'est pas tourné vers nous*.

2713 *Idem*.

du mourant. L'espace qui déborde la facette proposée tourne alors, aussi sûrement que de l'objet, « autour du foyer périssable d'un regard »²⁷¹⁴.

Car de même que l'objet ne nous présente jamais qu'une seule de ses faces à la fois, la mort se présente comme un événement unique, arraché à cette « répétition qu'est l'existence », et même répétition acharnée pour Giacometti dont le trait « opiniâtre »²⁷¹⁵, « repris toujours », se porte sans cesse « en quête de la dernière surface »²⁷¹⁶. Mais si la mort advient comme une « cassure unique », « cassure finale », c'est cet instant unique, à travers un être unique, « qu'il s'agirait de conquérir pour traverser la mort – et survivre à cet instant final en recommencement »²⁷¹⁷. Voici ce que Giacometti a tenté de faire devant Matisse comme devant Leiris ou Braque, ou bien d'autres encore, de part et d'autre du « peu profond ruisseau ». C'est « à travers cet événement unique et dans sa hantise que Giacometti cherche accès à la vie répétée, à la vie continue »²⁷¹⁸, qui est vie *impersonnelle*, dans la mesure où la mort d'un seul être n'y met pas fin :

Comme si, pour avoir accès à l'existence, il lui fallait tourner, franchir le hiatus personnel d'une mort en ce qui le concerne [...] encore future... la franchir par avance... pour avoir pied dans l'existence... impersonnelle... cette existence impersonnelle... celle de la transfiguration... seul objet de l'art... seul dessin achevé... car le dessin de G. n'est jamais dessin en vue d'un tableau ou d'une statue... il se lance chaque fois sans autre préparatif ou préliminaire que sa propre existence antérieure...²⁷¹⁹

Mais si rupture se fait jour avec cette « construction – la mort – dont nous sommes, au sortir de l'enfance, presque aussitôt inculqués »²⁷²⁰, et si l'objet rentre dans le papier, rappelant à lui la totalité du ciel. Si nous sommes « sur l'autre rive de cette construction », puisque « le ciel n'est pas construit » mais « ouvert à la mobilité des souffles, le nôtre inclus, qui fusionnent sitôt que nous est révélé le volume d'une tête », c'est alors, par l'espace gagné²⁷²¹, du temps qui à son tour nous est rendu : « C'est le temps obtenu, contre toute attente, qui éclaire »²⁷²². Le temps dans lequel cette œuvre s'inscrit apparaît en effet double à André du Bouchet. Au premier temps, celui d'une dureté dans laquelle elle s'exclut, se retranche, s'isole implacablement, succède un deuxième temps, celui où les choses vues « selon le même feu se coalisent ». L'ordre de la vie semble alors renversé, puisqu'à partir d'une construction on repart à l'origine : « c'est à partir d'un crâne – que se prépare la seconde naissance »²⁷²³. L'art va alors « de la mort à la vie, et s'appuie sur la mort », de

2714 *Idem.*

2715 « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », version 3, p. 12.

2716 *Ibid.*, p. 9.

2717 Brouillons de *Qui n'est pas tourné vers nous*.

2718 *Idem.*

2719 *Idem.*

2720 *Idem.*

2721 Au sens spatial, comme on gagne un lieu, avancée qui est une avance prise sur la mort, en s'y précipitant.

2722 « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », version 3, p. 13.

2723 Brouillons de *Qui n'est pas tourné vers nous*.

même que la « limite insécable » de la paroi – le papier – renvoie, « en avant et en-deçà », à la « continuité de l'étendue »²⁷²⁴.

Le problème est donc celui de la mort, « de savoir si elle nous arrête, si avec elle nous nous arrêtons – ou si au-delà d'elle nous avons un avenir ». André du Bouchet montre ici que l'art de Giacometti répond en passant outre par le biais d'une ouverture qui se prolonge au-delà de la personne, « non pas sous les traits de cette 'construction' – celle d'un crâne sous-jacent voué au néant – mais en se plaçant dans une étendue que la mort n'interrompt pas ». Son *impersonnalité* n'est pas alors celle du néant, la « neutralité commune à la 'construction' de tout visage », mais celle de celui qui sent qu'il doit regarder et voir au-delà de son regard, ce que développera le deuxième texte d'André du Bouchet sur Giacometti²⁷²⁵.

Si l'*impersonnalité* de ces figures n'est pas celle de la mort mais la calme impersonnalité – non réfléchie – de l'existence, alors tel dessin de Matisse, comme aussi les peintures de Giacometti, peuvent être rapprochés de ces portraits doublement déterrés du Fayoum vers lesquels le problème de la répétition mène du Bouchet dans les brouillons. Or ces images arrachées au sable du désert sont chaque fois la représentation d'un mort, mais sont

images du mort peintes sur le vif, dans le temps de sa vie – en prévision du temps de sa mort – où dans la mort elles allaient l'accompagner – et le rendre – une fois arrachées à cette mort et à la profondeur de cette terre – à cette vie, vraiment inattendue qu'elle partagent avec nous²⁷²⁶

Ces portraits font alors davantage figure pour André du Bouchet de *revenants* que d'*apparitions*, comme c'était le cas pour Francis Ponge. Naître, c'est en effet revenir également, dans la répétition de l'œuvre de Giacometti, qui « fait le lit de cette naissance [...] dans l'épaisseur de la destruction » :

nées sur et contre cette destruction – la mort n'est pas – REVENANTS – une fois passée la commotion de l'insolite qu'au premier abord elles peuvent aussi nous donner – elles sont là, ces REVENANTES – ELLES – et le problème de la ressemblance – cette coïncidence fugitive, fortuite, qui ne revient jamais – ne se pose plus²⁷²⁷.

Le lit de cette destruction, c'est en peinture le nimbe qui finit par auréoler la tête sans cesse effacée avant d'être convoquée de nouveau.

Mais le dessin ne creuse pas, comme la peinture, de lit, il est « sans préparatifs »²⁷²⁸, la mine du crayon ne laissant qu'un trait plutôt que de recouvrir une surface. Si le renversement ne s'effectue pas « à la faveur d'une surface effectivement couverte par le parcours de la main », où faut-il chercher la capacité de ces figures détruites, livrées à l'annulation de la mort, à faire retour, pour s'affirmer de nouveau ? Cette « gloire » des revenants, cet éclat qui prépare leur retour, n'est autre dans le dessin que la « réserve du papier ». Leur ressource est dans « l'aveuglement des grands espaces réservés – proche ou lointain – qu'accentue la grisaille du trait, et qui en retour [...] envahit l'objet distinct et par éclats

²⁷²⁴ *Idem.*

²⁷²⁵ Voir chapitre XVI.

²⁷²⁶ ***Brouillons de Qui n'est pas tourné vers nous.***

²⁷²⁷ *Idem.*

²⁷²⁸ Brouillons de *Qui n'est pas tourné vers nous.*

l'entame, comme un reflet »²⁷²⁹, comme ces « fermoirs d'air » qui saisissent, sarcophage, puis libèrent la tête de Matisse, image du mort peinte sur le vif, en prévision du temps de sa mort, et qui pour Giacometti a valeur d'autoportrait, de franchissement par avance de sa propre mort pour atteindre à l'impersonnalité de l'existence, son nom dans la version de 1972 peut alors s'effacer, pour laisser place au blanc par lequel s'effectue la conversion, par le volume gagné, le dynamisme impulsé à l'espace contournant la tête, d'une mort première en retour vivant.

6) La grande suspension

Mais si la répétition du trait de Giacometti est avancée prise sur la mort, c'est que la paroi séparatrice, celle qui entrave l'accès à la *vie continue*, recule :

Apparue, soudain, en retrait – cette paroi, qu'un trait opiniâtre, à la recherche du point de résistance permettant d'aller outre – et à l'entour, enfin, de ce qu'il pressent, aura chaque fois heurtée, légèrement, comme en vain : la profondeur qui se dérobe, et lui échappe, est en avant – vers nous. Sur le moment où, sans le quitter, la figure en place dans son lit vertical se dégage, et, pour se dessiner, fera volte-face, Giacometti peut-être ne la discerne plus. Mais la paroi qui l'obsède a reculé²⁷³⁰. (§ 10)

S'il s'agit non plus d'arrêter des *contours* par des lignes continues mais d'obtenir la véritable continuité en *contournant* un obstacle frontal, en impulsant à l'air la force de remettre en mouvement l'objet qui s'élanche à nos yeux dans une rotation de toupie, la lettre du poème, elle-même abordée de front, doit également s'ouvrir à ce mouvement giratoire qui insuffle la matière de son propos. Le poète chantourne son dire, nous l'avons vu, par le roulement de l'*r* qui s'y insinue. Mais la révolution de langue à laquelle Giacometti convoque André du Bouchet fait aussi largement appel à la ressource de la lettre *o*.

Relevons d'abord la dissémination, à la fois d'ordre visuel, sémantique et kinesthésique, des motifs du globe, du cercle et du tour, présents dès le titre du recueil – « tourné » – et diffusés par tout ce premier texte : « à notre tour »²⁷³¹ (p. 11), « tête » (p. 11), « géode » (p. 11), « entour » (p. 12), « soleil » (p. 12), « œil », « cible », « orbite de la lampe », « exorbitante » (p. 14), « alentour », « autour », « halo », « pourtour » (p. 15), « circulaire » (p. 16), « excentrique »²⁷³², « demi-tour » (p. 17), « environnant », « global » (p. 17), « pupille » (p. 18), « cerne », « entoure » (p. 19), « assiettes »²⁷³³, « rayonnement » (pp. 20-21), « cratères », « alvéoles », « tour à tour » (p. 22), « tournions », « cerne sur nous bouclé », « terre » (p. 23), « point-du-jour » (p. 24). Ce réseau lexical apparaît indissociable d'une attention portée à la matérialité graphique de l'autre lettre la plus travaillée par le texte : la voyelle [o]. Là encore, tout un parcours se dessine du microcosme de la lettre au macrocosme d'un texte qui ne se nourrit que de mobilité. Tous les termes essentiels du texte ont englouti cette lettre qui possède pour caractéristique, outre la rondeur de son dessin, d'être traversée au cœur par un vide. Là encore, c'est du

²⁷²⁹ *Idem.*

²⁷³⁰ « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », version 3, p. 12.

²⁷³¹ La plupart des composés de « tour » apparaissent plusieurs fois. Nous n'avons signalé que la première occurrence.

²⁷³² Ce terme figure dans la liste pour le rapprochement avec « concentrique » auquel le contexte incite.

²⁷³³ À mettre en rapport avec les deux dessins au crayon de 1955 intitulés *Nature morte au buffet*, « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », version 2, p. 96.

nom même du sculpteur qu'André du Bouchet va l'extraire : AlbertO GiacOmetti. Ce petit astre de l'alphabet peut alors rebondir d'un point à l'autre du texte pour laisser entrevoir sa construction ajourée. Relevons, pour la part la plus visible de cet étoilement : « tourné », « nous » (sur la page de couverture) ; « foyer » (dans le titre de ce texte) ; « blocs froids », « crayon », « proximité », « volatilise », « ouvertes », « gomme », « touche » et surtout « objet » (p. 9) ; « corps », point », fondre », « paroi », « découvre », « localisé » (p. 10) ; « obstacle », « question », « sollicité », « contre-jour », « logée », « géode » (p. 11) ; « mort », « outre », « profondeur », « soleil », « surplomb » (p. 12) : « encore », « ou », « suspension », « temporaire », « oblitérant » (p. 13) ; « loin », « orbite » (p. 14) ; « halo », « porteur », « parcours », « confondu », « comme », « volume », « incorporée » (p. 15) ; « enveloppé », « rapporter », « interrompt », « cochée » (p. 16), « fond », « solide », « global » (p. 17) ; « ourdie », « occupons », « estompe » (p. 18) ; « trouée », « toujours », « monde », « orée », « horizon », « fois » (p. 19) ; « front », « choses », « souffle », « coordonnées », « rompu », « coup » (p. 20) ; « mot », « clouée », « ignorée » (p. 21) ; « dévoilera », « moraine », « monolithe », « genoux » (p. 22) ; « éblouit », « ployer », « mourir », « moment », « socle » (p. 23) ; « mortelle », « point-du-jour », « absorbé », « respiration », « ajourées », « essor », « force », « endort », « montagne » (p. 24).

Voici donc le relevé de quelques termes choisis parmi d'autres par le poète car ils recèlent cette lettre qui vient se loger au cœur du mot ainsi ajouré comme les géodes d'Alberto Giacometti « au cœur du papier blanc ». Pour bien faire il faudrait le compléter en observant la ponctuation autour de ces planètes gobées des satellites minuscules du *i* et du *j*, par exemple dans « jour ». Alors que pour *r* les sémantismes venaient ouvrir la matérialité sonore de la lettre, ici c'est la matérialité graphique elle-même qui se fait ouverture de la parole du poète et fait transparaître le blanc au cœur même de l'écriture, comme son envers. Mais soulignons qu'il n'y a là rien d'illustratif, ni de mimétique, puisque ces textes sont sans ressemblance, sinon celle qui sur l'instant se verra traversée et porter plus avant vers l'éblouissement. Ce qui nous importe ici est alors le dynamisme obtenu, à même la lettre ancrée dans la page. Le travail sur la lettre *o* participe de la remise en mouvement d'un texte qui, dès lors qu'il se fige en écrit, menace à la lettre, devant cette paroi de la lettre, de *s'arrêter*. Mais il est un sens, outre la vision, auquel Giacometti convoque particulièrement, et qui a une importance majeure pour André du Bouchet : le sens kinesthésique. Giacometti est obsédé par le mouvement des corps dans l'espace, la légèreté de la marche, l'appui du pied posé sur le sol... Or, si c'est le tournoiement qui importe pour vaincre la mort du monde cloisonné en objets séparés, il s'agit de faire tourner la langue, ce qui commence au mot imprimé. Le dynamisme que la lettre *o*, entraînée par l'air qui la traverse, autour d'elle comme en elle, va impulser au mot pour le faire vaciller, et tourner, sur l'imperceptible pivot d'une roue rentrée : « Quel eSt Cet Objet Sur lequel SanS CeSSe il revient, Objet qui, CrOirait-On, ne prend cOrpS qu'à l'iSSue d'un atermOiemnt prOlOngé COûte que COûte au pOint Oû nOuS riSqueriOnS de le vOir se fOndre, et perdre dans la haute parOi ? »²⁷³⁴ Dans cette phrase la mise en mouvement de l'*objet* en direction de la *paroi* blanche qui le déborde doit sa progression concentrique vers les marges de la page blanche, au centre de laquelle le pavé de l'*objet* a été jeté, à la redondance de la lettre *o* dans cette phrase, comme à celle du *c*, d'autant plus enclin à tourner que son *pourtour* est *rompu*. Cette combinaison du *c* prenant la roue de l'*o* est fréquente dans le texte, et là encore présente dans le nom du sculpteur, GiaCOmetti. Les nombreux virages de l'*s* contribuent à donner à cette phrase, dans son inscription matérielle, la légèreté du trait de Giacometti. Si l'on se reporte maintenant vers les mots « jOuR » et « mORt », c'est-à-dire les deux termes

²⁷³⁴ « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », version 3, pp. 10-11.

essentiels autour desquels s'articule le problème évoqué de la mort, nous remarquerons qu'ils cumulent les deux lettres *r* et *o*, puisque la mort se contourne sur le pivot du jour.

Cette importance décisive du mouvement giratoire qui se vérifie à tous les niveaux du texte ne laissera pas les sémantismes intouchés. Prenons l'exemple de « tenir » dans ces trois occurrences : « Porteur, comme le nôtre, de cette clarté qu'il soutient » (p. 11) ; « Si possible, pour tenir – comme, tracé, le 5 juillet 1954, peu avant sa mort, devant » (p. 12) ; « C'est le temps obtenu, contre toute attente, qui éclaire » (p. 13). Le poète ne vise pas ici à tenir une position au sein d'une langue inamovible, il travaille la langue dans le sens d'une course solaire des sémantismes qui a elle aussi, par le biais de la préfixation – de *sub-*, position inférieure, à *ob-*, « au devant de » – son levant, son midi et son ponant. C'est, sur la page blanche, et sans rapport avec Breton, pour le poète qui ne sait pas à l'avance ce qu'il a à dire, une autre *NUIT DU TOURNESOL*.

Si le mot de « microcosme » a été employé, qu'il n'aille pas évoquer quelque harmonie des sphères où le texte sur lui-même tournerait en rond, puisque le foyer chaotique qui l'entraîne se déplace dans un en-avant où le *tour* est un moyen de passer *oultre* : « cette paroi, qu'un trait opiniâtre, à la recherche du point de résistance permettant d'aller outre ». De « tour » – « à notre tour » (p. 11) – le texte progresse vers « outre » avant de revenir à « tour » : « et à l'entour » (p. 12). Dans cette giration des syllabes par le jeu de la métathèse, c'est alors le problème de la *profondeur* qui se découvre à nous. De même que la profondeur recherchée par Giacometti est « en avant », de « tour » à « outre », la paroi de l'occlusive dentale sourde [t] bascule de l'autre côté de l'*o*, et « recule » donc, comme la « paroi » qui « obsède »²⁷³⁵ Giacometti, avant de faire retour à chaque nouvel objet entrevu.

7) La profondeur

La paroi qui recule donne la démesure d'une profondeur, qui est *en avant*. Mais il faut alors distinguer deux plans. Si face à l'œuvre réalisée le poète prend conscience d'une abolition des limites où se traverse la mort, l'artiste à l'œuvre n'aura pour sa part que le sentiment d'une séparation réitérée où la lumière ne touche que pour repartir. C'est alors le recommencement sans fin de cette œuvre dans la recomposition à chaque instant de la paroi réelle attaquée que nous dit ce passage : cette paroi est « chaque fois heurtée » et le trait « opiniâtre ». Dans cette optique où l'autre ne peut être rejoint de façon définitive – ce serait alors ce « réel absolu » qui, nous dit Jacques Dupin, hante Giacometti – un *progrès* demeure néanmoins possible. L'artiste peut s'approcher toujours plus en procédant du connu vers l'inconnu par « dépouillement » et « ascèse progressifs »²⁷³⁶ : « Que le terme soit inaccessible n'exclut pas la possibilité d'un progrès »²⁷³⁷. Chaque nouvel objet offert au regard impose à son tour un nouvel arrêt, de même que chaque objet déjà dessiné, alors qu'il se présente à nouveau, impose à Giacometti, pour sa part, de ne pas s'arrêter. Mais qu'il « ne s'arrête pas, cela suppose donc également qu'il ne s'arrête pas de progresser », ce que souligne André du Bouchet lorsqu'il dit que la paroi recule. Le recul de cette paroi est visible dans le passage des premiers dessins, entièrement à la surface de la page, aux figures de la maturité, qui sont en *retrait*, « logées » dans le papier : « Chaque fois que je travaille, je suis prêt à défaire sans hésiter une seconde le travail de la veille parce que, chaque jour, j'ai l'impression que je vois plus loin »²⁷³⁸. Et pourtant, nous dit André du

²⁷³⁵ *Ibid.*, p. 12.

²⁷³⁶ Jacques Dupin, *ibid.*, p. 78.

²⁷³⁷ *Ibid.*, p. 56.

²⁷³⁸ *Ibid.*, p. 275.

Bouchet, le recul de cette paroi n'a à voir qu'indirectement avec cette avancée du peintre, puisque la profondeur recherchée par l'artiste qui s'acharne sur la feuille qui lui fait face comme s'il voulait, écrit Jacques Dupin à propos de la peinture, « ouvrir une brèche dans un mur », ne s'ouvre pas dans cette direction. C'est là où regarde la figure tournée vers nous que se révèle la véritable profondeur, mais dans cette « volte-face » Giacometti finit par la perdre de vue, il « ne la discerne plus ». C'est ainsi que plus la paroi est entamée, plus la figure logée au cœur de la page blanche s'emplit d'une force contenue qui se déploie lorsque la profondeur que nous ouvrons fait volte-face sur le pivot des regards, ces regards que l'autre nous renvoie, comme la lumière²⁷³⁹.

Mais cette profondeur, c'est la parole elle-même du poète qui a son tour doit la chercher « vers l'avant », ce qui nous conduit à examiner une autre avancée giratoire de la langue, celle du groupe « *par-* » de « paroi » ou « sépare » (p. 11). Elle nous renvoie vers la préposition « par », c'est-à-dire à « la plus puissante des racines indo-européennes », ce *per* qui pour Henri Maldiney²⁷⁴⁰ donne au « pré- » de « présence » son statut de « préfixe des préfixes »²⁷⁴¹ :

PAR prép., [...] est issu de la préposition latine *per*, employée au sens local d' « à travers, sur l'étendue de, le long de, par-dessus » et au sens temporel de « durant, pendant », exprimant aussi une idée de « répétition dans le temps ». [...]. Per fait partie d'un groupe de prépositions et de préverbes auquel appartiennent *pro-* et *por* (*pro-*, *pour*), *prae* (*pré-*) [...], le sens initial de tous ces mots étant « en avant ». La forme est sans aucun doute celle d'un ancien locatif °*peri*, °*per* que l'on a dans le sanskrit *pari* [...]²⁷⁴².

Au groupe de prépositions et de préverbes partageant cette étymologie commune André du Bouchet fait dans ce texte largement appel, en les enserrant dans un réseau d'allitérations en [p] et d'échos sonores²⁷⁴³, dès la première occurrence de la préposition : « Avenues *PAR* lesquelles l'esPace inentAmé *RAP*idement Afflue »²⁷⁴⁴. Depuis le début du texte,

²⁷³⁹ André du Bouchet d'un paragraphe à l'autre évoque tour à tour l'*objet* et la *figure*. Si l'objet se trouve également entraîné vers l'avant par la lumière qu'il nous renvoie, c'est la *figure* qui de façon privilégiée retourne la profondeur vers l'avant, car elle nous regarde. Pour cette raison André du Bouchet remplace dans ce paragraphe « objet » par « figure ».

²⁷⁴⁰ « Parce que son lieu d'être est à l'avant de soi, la parole est fondée en existence. Loin d'être une aberration grandiose et difficile, la poésie d'André du Bouchet réactualise, à chaque pas, une situation universelle inscrite dans les plus anciennes racines de la langue, et singulièrement dans celle qui est sans doute la plus puissante de toutes les racines indo-européennes : la racine *per*. Sous sa forme basale ou sous ses variantes idiomatiques et casuelles, *per* est employé à titre d'adverbe, de préverbe, de préfixe, de préposition ou de radical ; et toutes ces unités linguistiques impliquent une même direction de sens, intérieure à chacune et les débordant toutes... *dès l'origine*. *Per* indique aussi bien – dans les divers systèmes construits des langues – l'éloignement dans l'espace et le temps (passé ou futur) et le rapprochement, la direction où l'on va et celle d'où l'on vient, l'autre côté et le voisinage, l'affrontement et la proximité, l'enveloppement et la transgression, le passage ou la percée... Mais, sous ce fractionnement apparemment incohérent, où des compléments locaux, en s'expliquant, se thématisent, affleure un sens nucléaire non thématique : *à travers*. Loin, en avant, par-delà, auprès, etc... sont indivisiblement unis dans l'articulation d'une même tension spatio-temporelle, qui caractérise l'être à l'avant de soi : la présence [...] », Henri Maldiney, « Les 'blancs' d'André du Bouchet », *Art et existence*, Paris, Klincksieck, 2003 [1985], p. 221.

²⁷⁴¹ Francis Ponge, *La Fabrique du pré*, OC II.

²⁷⁴² **Source : Le Robert, dictionnaire historique de la langue française.**

²⁷⁴³ Par exemple « repoussoir rayonnant de la paroi », p. 11.

²⁷⁴⁴ André du Bouchet, *ibid.*, p. 9.

nous pouvons relever, employés souvent plusieurs fois : « par » (p. 9), « prolongé », « perdre », « pour », « apparaître », « présente », « parvient » (p. 10), « persistante », « pressentons », « imperceptible », « précisé », « transparaît » (p. 11), « apparue », « permettant », « pressant », « profondeur » (p. 12). Du « par » de la distance (séparer, paroi, la partition que l'on retrouve dans « parcelle », p. 11) à ce « par » de la distance franchie, c'est à nouveau la langue entraînée à tourner pour se porter plus loin sur l'élan du crayon d'Alberto Giacometti. L'avancée du crayon fait retour vers la langue, et la rejoint sur son origine, où elle touche à une « fraîcheur d'étymologie »²⁷⁴⁵, orient en partance vers un couchant des mots où la séparation de nouveau fait retour²⁷⁴⁶.

Mais sur l'avancée qui mène des premiers dessins à ceux de la maturité, c'est le sens du rapport entre la figure et la paroi qui lui aussi se voit entraîné à tourner :

Haute paroi qui arrête, comme à Stampa, le soleil (quelque côté qu'il frappe) – et à laquelle un objet, quand même il aura pris sur elle distance, adhère. Venant à nous, il lui appartient – inclus dans son surplomb – si bien que cette étendue sans mesure, blancheur inappropriée ou nuit, dans laquelle l'objet extérieur se ramasse, l'exalte, comme il élude, presque, le regard²⁷⁴⁷. (§ 11)

Si la paroi inentamable de l'obstacle, « d'autant plus haut et distant, qu'il apparaît infranchissable », devient le lieu d'un retour, d'une renaissance, alors la « hauteur toujours égale à elle-même de la montagne », c'est-à-dire celle du papier, prend désormais un autre sens, pour signifier le « surgissement »²⁷⁴⁸. Voici que la figure dressée dans la « fraîcheur de la résurrection » occupe désormais tout le « ciel » ou le « champ de la page »²⁷⁴⁹. L'objet extérieur « élude »²⁷⁵⁰, nous dit le texte, le regard, c'est-à-dire que Giacometti a réduit le plus possible la partie signifiée de la figure pour qu'elle s'élargisse de tout ce qu'on ne voit pas. Ce qui la localise, la figure ne le porte donc plus en soi, mais tend au contraire à « s'évanouir au cœur de tout ce qui la localise »²⁷⁵¹, d'où cette impression que l'objet désormais « adhère »²⁷⁵² à la paroi, comme une figure isolée devant une immense pente enneigée. C'est alors Stampa, le village natal de Giacometti, que convoque le texte, puisqu'il a la particularité d'être entouré d'un cirque de montagnes, qui pendant toute une partie de l'année qu'aimait Giacometti, ne laisse pas émerger le soleil²⁷⁵³, la neige reflétant alors une lumière sans origine visible.

La hauteur qui était celle de la chute, celle d'où, moraine scindée du tout, l'objet venait rouler à nos pieds, et nous signifier notre séparation, devient alors celle d'un essor au sein

²⁷⁴⁵ Entretien avec Alain Veinstein, « Surpris par la nuit », France Culture, émission du 24 janvier 1995 (entretiens enregistrés en 1983 pour l'émission « Albatros », Alain Veinstein, à l'occasion de l'attribution du Prix National des Lettres et de la publication de *Peinture*). Transcription par Victor Martinez.

²⁷⁴⁶ Avec, toujours, le tourbillon giratoire des sonorités dans le paragraphe suivant : « PARoi », « fRAPPe », « auRA Pris », « APPARTient », in *APPRopriée* » (p. 12).

²⁷⁴⁷ **André du Bouchet, *ibid.*, p. 12.**

²⁷⁴⁸ Brouillons de *Qui n'est pas tourné vers nous*.

²⁷⁴⁹ *Idem*.

²⁷⁵⁰ « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », version 3, p. 12.

²⁷⁵¹ Brouillons de *Qui n'est pas tourné vers nous*.

²⁷⁵² « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », *idem*.

²⁷⁵³ Voir Jacques Dupin, *Éclats d'un portrait, op. cit.*, p. 155 et suivantes.

duquel nous nous voyons avec lui emportés. L'objet *exalté* par le trait de Giacometti regagne en profondeur l'altitude du faîte d'où il s'est trouvé au départ détaché, il se remet en orbite et tourne, volume invisible, impondérable, autour du « foyer périssable d'un regard »²⁷⁵⁴. Par-delà le point de résistance heurté, le volume afflue, « sans que nous ayons à le localiser en un point précis de l'espace, élargi à la dimension de la page »²⁷⁵⁵. La hauteur d'un savoir imbu de lui-même s'est convertie en cécité altièrre. Ignorance dont la page – « blancheur inappropriée ou nuit », blancheur qui n'est le propre de personne, une fois atteinte l'impersonnalité de l'existence – est imbuée.

Comme nous-mêmes marquons, avant de le reconnaître, ce temps d'arrêt. Mais l'étendue qu'il découvre à l'entour, comme en elle il s'immerge, est nouvelle rémission. C'est le temps obtenu, contre toute attente, qui éclaire. Répît – si la paroi, là encore, recule²⁷⁵⁶. (§ 12)

André du Bouchet revient ici sur l'arrêt pétrifiant que nous imposent à leur tour les dessins. Ces dessins déçoivent nos attentes appuyées sur une conception figée du réel. L'arrêt qu'ils nous imposent répercute celui que nous impose chaque nouvel objet du réel tombé sous la coupe de notre regard, car de cet objet nous ne pouvons voir qu'une seule face, qui nous renvoie à notre finitude, et à notre mort à venir. Mais cette perte de temps, ce retard chargé de l'appréhension d'un arrêt définitif, c'est l'espace gagné par la conversion, nous l'avons montré, du volume en étendue, par le mouvement imprimé à la blancheur du papier dans laquelle les traits nous aspirent et nous perdent, qui permet de le surmonter. Un temps en défaut se voit alors confronté à de l'espace gagné, qui sur son avancée, et avec la rapidité de la lumière, nous restitue du temps : « C'est le temps obtenu, contre toute attente, qui éclaire ».

L'étendue dé-couverte, la réserve d'inconnu de l'étendue, est alors « rémission », terme dont il faut entendre non pas le sens chrétien de « pardon », mais celui de « remise de peine » ou le sens médical de « diminution ou arrêt provisoire des symptômes d'une maladie », avec en outre le sens temporel – « action de renvoyer à plus tard » – que la phrase suivante appelle. L'emploi de « répît », dans la dernière phrase du paragraphe, vient confirmer ce double sens de délai et de guérison temporaire. Le « répît » est l'« arrêt momentané d'une souffrance physique ». Cette maladie, le poète en a décrit le symptôme principal, qui est complexe de méduse, cet arrêt pétrifiant décrit en 1946 par Giacometti lui-même, peu avant de sculpter *Tête sur tige*, au moment où il a commencé à voir les êtres dans le vide qui les entoure avant de faire de ce vide le moteur blanc d'une avancée nouvelle :

[Après la découverte du cadavre de T.] je commençais à voir les têtes dans le vide, dans l'espace qui les entoure. Quand pour la première fois j'aperçus clairement la tête que je regardais se figer, s'immobiliser dans l'instant, définitivement je tremblai de terreur comme jamais encore dans ma vie et une sueur froide courut dans mon dos. Ce n'était plus une tête vivante, mais un objet que je regardais comme n'importe quel autre objet, mais non, autrement, non pas n'importe quel objet, mais comme quelque chose de vif et de mort simultanément. Je poussai un cri de terreur comme si je venais de franchir un seuil, comme si j'entrais dans un monde encore jamais vu. Tous les vivants étaient morts, et cette vision se répéta souvent, dans le métro, dans la rue,

²⁷⁵⁴ André du Bouchet, brouillons de *Qui n'est pas tourné vers nous*.

²⁷⁵⁵ *Idem*.

²⁷⁵⁶ « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », version 3, p. 13.

dans le restaurant, devant mes amis. Ce garçon de chez Lipp qui s'immobilisait, penché sur moi, la bouche ouverte, sans aucun rapport avec le moment précédent, avec le moment suivant, la bouche ouverte, les yeux figés dans une immobilité absolue. Mais en même temps que les hommes, les objets subissaient une transformation, les tables, les chaises, les costumes, la rue, jusqu'aux arbres et aux paysages. Ce matin en me réveillant je vis ma serviette pour la première fois, cette serviette sans poids dans une immobilité jamais aperçue, et comme en suspens dans un effroyable silence. Elle n'avait plus aucun rapport avec la chaise sans fond ni avec la table dont les pieds ne reposaient plus sur le plancher, le touchaient à peine, il n'y avait plus aucun rapport entre les objets séparés par des incommensurables gouffres de vide²⁷⁵⁷ .

Le « répit », « arrêt momentané de la souffrance », conjure donc pour un temps la hantise de l'arrêt définitif. Le temps gagné dans les dessins est temps gagné sur ce figement définitif de la mort par le mouvement d'une lumière sans origine autour du crâne en vis-à-vis, pour nous restituer la face qui se dérobe à notre regard, l'espace caché derrière les choses, en accord avec le sens premier de « répit », issu du latin classique *respectus*, « action de regarder en arrière ».

Mais à l'artiste il n'est permis de regarder en arrière que par son dessin, car pour lui il n'est pas d'abolition définitive des cloisons, mais une réserve d'inconnu où s'offre une perspective de recul infinie. Giacometti ne peut s'arrêter car le réel qui aura glacé dans la hantise dépassée de la mort quant à lui ne s'arrête pas, et polit en secret de nouvelles surfaces :

Giacometti ne s'arrête 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 de venir, de faire et de défaire, tandis qu'à l'écart se dressent avec une intensité hautaine le visage peint ou la figure de terre, comme détachés de l'effort insensé, du supplice incessant qui les font naître. Quand donc Giacometti s'arrêtera-t-il ? Il ne peut pas s'arrêter. Lorsqu'il laisse une sculpture sortir de l'atelier, c'est par une décision arbitraire, insignifiante. Il ne s'arrête pas, il interrompt l'œuvre en cours. À travers toutes les sculptures, les tableaux et les dessins, il ne poursuit qu'une seule et même tentative d'approche de la réalité. L'œuvre est unique, elle est inachevée, elle est impossible²⁷⁵⁸ .

Il faut alors préciser que la révolution que nous avons décrite à l'œuvre dans ce texte n'est pas réductible à un éternel retour du même, mais doit intégrer le perpétuel écart d'un centre en déplacement, cette fuite qui constitue le réel en son fond, et face auquel l'artiste comme

²⁷⁵⁷ Alberto Giacometti, « Le Rêve, le Sphinx et la mort de T. », *op. cit.*, pp. 30-31. André du Bouchet a pu relire précisément ce texte en 1962 dans la monographie de Jacques Dupin [TPA, pp. 50-51] qui cite entièrement ces deux mêmes paragraphes en notant qu'il faut pour Giacometti « revenir au vivant, à la présence de la mort en lui, cette présence active qui le soutient (elle en est l'armature) ». Jacques Dupin commente ainsi l'expérience rapportée par Giacometti : « Il éprouve la sensation aiguë de l'inertie, du silence, de la mort des choses. Le temps semble aboli ; réduit à une succession de moments discontinus, arrêtés [...]. Cette perception de la vie arrêtée, suspendue, c'est pour Giacometti une expérience aussi bouleversante que celle des mystiques, mais qui n'affectait modestement que l'apparence de la réalité quotidienne. Comme si la mort était descendue tout autour de lui. Ou encore comme s'il était transporté dans un au-delà de la mort d'où le spectacle de la vie lui apparaîtrait comme un atroce simulacre ».

²⁷⁵⁸ Jacques Dupin, TPA, pp. 55-56.

le poète ne peuvent que constater un retard qui, s'il se laisse réduire, à mesure que la paroi recule, ne peut être supprimé. L'*interdit* se reforme à chaque instant, il est lié en son fond à l'épaisseur même du réel, d'où « ce temps d'arrêt, toujours, que suscite notre avènement dans une étendue qui se reformera de part en part »²⁷⁵⁹.

Si la référence n'est plus le chef d'œuvre absolu, mais cette réalité en fuite, alors *il n'y a pas de terme* :

Ainsi, mains désoccupées, Giacometti s'arrêtant pour prendre, dans Paris, mesure du ciel alentour – ramener à lui la hauteur de l'air, ou se rapporter à elle – comme le regard circulaire s'interrompt : « Encore trois mois, et je m'arrête pour de bon, si... » Le délai se laissera réduire, et reconduire – annuler, indifféremment, puisqu'il n'y a pas de terme, ou que le terme atteint se traverse... Rien que halte cochée, naguère encore, d'un trait réitéré qui en quatre faisceaux²⁷⁶⁰ localise – comme à tâtons, l'emplacement attendu...²⁷⁶¹ (§ 22-23)

Pas de terme, c'est-à-dire pas de réduction totale possible de la différence entre l'œuvre et le réel si elle le prend pour objet. Seule pourra répondre à sa fuite l'insistance du poète ou de l'artiste sur un mot ou un point. « Cocher » une halte, c'est *insister* (du latin *insistere*, proprement « se poser, se placer sur » et au figuré « s'appliquer à », « s'attacher à », le verbe est composé de *in-* locatif et de *sistere* « s'arrêter » puis « mettre un terme à », forme à redoublement de *stare*, *status* « être debout, être immobile », qui se rattache à la racine indo-européenne °*sta* « être debout ») sur un point pour obtenir cette ouverture qui seule permettra à l'œuvre de se porter vers une *existence* (du latin *ex-* « hors de » et *sistere* « être placé » ; *existere* signifie « sortir de, se manifester, se montrer »²⁷⁶² : « Main qui découvre, et, alentour, éclaire – sur laquelle, sans espoir de la retenir, Giacometti *insistera* »²⁷⁶³. Pour faire alors œuvre d'*atermoiement*²⁷⁶⁴, puisque « [le] terme censé inaltérable vers lequel Giacometti fait route chaque jour jusqu'à épuisement – l'épuisement de soi – est un autre jour ». Combien de lampes se seront-elles épuisées dans la durée du soleil ? Face au réel inépuisable, face à l'illimité, la seule limite pour l'artiste sera celle de son propre corps.

Pour le poète non plus il ne saurait y avoir de « terme » approprié, c'est-à-dire pas de mot qui définitivement rejoigne le réel. Par-delà les significations arrêtées, il lui faut retrouver des mots qui à leur tour *ex-istent*, pour une transfiguration. Ces termes qui décillent la face inconnue du banal, ne peuvent être alors que des « termes inquiets », lampes éphémères dans le jour. Ils désignent sa clarté, qui est « l'apparaître lui-même, ou la visibilité du visible – invisible en tant que telle »²⁷⁶⁵ :

L'évidence que recouvre le nom de poésie, tôt ou tard se révèle à ce point banale que chacun de plein droit se l'approprie, comme si, à même l'obstacle qui un

²⁷⁵⁹ André du Bouchet, « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », version 3, p. 19.

²⁷⁶⁰ *Allusion à la pratique de Giacometti de rebouler le cadre de la feuille de papier par un autre cadre tracé à l'intérieur.*

Voir ci-après.

²⁷⁶¹ *Ibid.*, p. 16.

²⁷⁶² C'est donc, de l'arrêt à l'effort pour s'extraire, sortir, le mouvement profond du texte qui se retrouve dans ce passage de l'*insistance*, vers l'*existence*.

²⁷⁶³ *Ibid.*, p. 15.

²⁷⁶⁴ *Ibid.*, p. 10.

²⁷⁶⁵ Clément Layet, *ibid.*, p. 20.

instant a pu nous en retrancher, l'élément rare – montagne ou évidence – de lui-même se déplaçait jusqu'à nous : que, poésie, rien du coup ne la distingue d'une réalité dont elle continue de tirer, sans en conserver de trace toujours reconnaissable, le pouvoir rudimentaire qui nous a engagés. Ce feu qui, sans même adhérer au terme qui le désigne, ne tient pas en place (qu'on le nomme froid aussi bien...). Cette image déroutée qui, une fois éteinte, nous accompagne au cœur de notre inattention. Cet élargissement de son premier éclat jusqu'à la banalité. Aveuglante ou banale, l'écart est peu sensible, comme d'une lampe qui ignore le jour²⁷⁶⁶.

« Terme » retrouve alors son sens originel de « borne à figure d'hommes et de femmes », puisque dans la langue de propriétaires ruraux qu'est le latin les bornes étaient personnifiées et divinisées dans *Terminus*, « le dieu Terme ». Mais l'espace sans limite que jalonnent les figures d'hommes et de femmes d'Alberto Giacometti est un espace inapproprié.

Gagné sur l'espace, le temps qui éclaire :

Ou qui éclairera, comme, alors, la lampe – telle qu'à mi hauteur de l'air adouci, Giacometti la dessine, à travers les ans, et jusqu'à ces derniers jours, en suspens – dans la chambre de Stampa. La grande suspension. (§ 13)

La lampe, motif commun à l'œuvre poétique d'André du Bouchet et au dessin de Giacometti devient soudain le foyer capable de souder une pensée de l'espace à la pensée du temps qui lui est attachée dans une « image à terme » où se condense le sens du texte. De nombreux dessins de lampes peuvent, dans le livre publié, répondre à ce paragraphe²⁷⁶⁷, mais il fait plus particulièrement allusion à la suspension située dans la salle de séjour de la maison de Stampa²⁷⁶⁸, qui donne son titre à l'un des dessins choisis et figure dans un autre²⁷⁶⁹. Dans le dessin au crayon de 1963 où elle apparaît isolée, de grands coups de gomme transversaux ont ouvert ces « avenues » décrites par André du Bouchet, « par lesquelles l'espace inentamé rapidement afflue »²⁷⁷⁰, comme, dans la phrase, des *points de suspension*.

En grammaire, dans un emploi vieilli, la suspension désigne une « interruption brusque du sens », qui est bien ce temps que nous marquons avant de « reconnaître » l'objet dessiné à rebours des constructions apprises, « contre toute attente », par Giacometti. Le descellement véritable du temps intervient lorsque nos attentes déçues s'effacent, prises de court, pour laisser place à une attente véritablement ouverte, puisque la réponse n'en est pas connue à l'avance. Le mot « suspension » désigne en général l'action de « remettre à plus tard », qui entre en résonance avec « rémission » et « répit », mais surtout l'action d'*interrompre*. La grande suspension, la grande interruption, menace de l'interruption définitive, est-ce la mort ? Pourtant c'est sur son interruption, justement, que

²⁷⁶⁶ André du Bouchet, « Image parvenue à son terme inquiet », *Dans la chaleur vacante, suivi de Ou le soleil*, op. cit., pp.

111-112.

²⁷⁶⁷ Voir « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », version 4, p. 112, p. 117, p. 126, p. 135, p. 141.

²⁷⁶⁸ Voir Ernst Scheidegger, *Traces d'une amitié*, Paris, Maeght, 1991, pp. 30-31. Il existe aussi un tableau de Giovanni Giacometti, intitulé *La Lampe*, où il a peint sa femme et les enfants assis autour de la table. Il est au *Kunsthaus* de Zürich. Dans les dessins d'Alberto, la lampe éclaire souvent sa mère ou Diego assis à la table.

²⁷⁶⁹ « La Suspension », crayon, 1963 et « chaise, table, suspension, figure », crayon, 1960. Voir André du Bouchet, *ibid.*, p. 145 et p. 148.

²⁷⁷⁰ « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », version 3, p. 9.

le trait brisé d'Alberto Giacometti « touche à son objet immatériel »²⁷⁷¹, *déchirure qui rive*²⁷⁷². Il touche, par l'action de la lumière, le *travail du soleil*. Mais cette lampe suspendue au plafond du chalet des Giacometti est une lumière²⁷⁷³ aussi, dont le trait de Giacometti souligne l'auréole, et l'armature toute en arrondis. Nous retrouvons ici le motif du cerne, du halo, précisé un peu plus loin lorsqu'André du Bouchet évoque l'« orbite de la lampe suspendue »²⁷⁷⁴.

Lumière locale, foyer traversé par l'autre lumière, la grande suspension du soleil, et soutenu par le feu profond de la page, la blancheur abyssale du papier : lampe allumée à contre-jour. Suspendue à mi-hauteur de la pièce comme au centre du dessin, mais étirée également d'année en année dans l'œuvre qui ne cesse d'y revenir, puisqu'Alberto retourne chaque année à Stampa et trouve de nouvelles occasions de la dessiner, la lampe est alors un suspens dans l'espace autant que dans le temps, et dans l'espace-temps du dessin autant que dans l'espace-temps de la parole. Elle est du *jour*, ce qui signifie la circulation de la lumière qui donne profondeur au dessin, élargit l'espace, mais signifie également cette révolution de soleil qui nous rend la face inaperçue du réel au terme de sa journée, contourne l'obstacle de la mort et nous restitue du temps arraché à la limite d'un savoir borné, par la continuité de l'étendue. Du *jour*, lumière-espace-temps d'un instant, trouée de l'ouvert par le travers d'une figure : « Toute profondeur se fait jour par une face qui la soutient »²⁷⁷⁵.

Le suspens de la lampe se lit donc comme l'angoisse d'une chute contournée en essor, et qui sur l'instant où le mouvement se renverse peut paraître dans l'air immobile, ou « à l'aplomb »²⁷⁷⁶. Lampe qui est la mort, mais la mort à vivre dans l'instant où elle se voit traversée, « lampe en plein jour allumée – comme cette réserve de vide, dans le jour, qui éclaire »²⁷⁷⁷. La suspension est alors la « géode », ou l'« enclave », comme le précise le paragraphe suivant :

***Entre foyer et glacier, du même trait gris allusif, alors qu'il a tranché, s'ouvre cette enclave*²⁷⁷⁸. (§ 14)**

Cette « enclave » paradoxalement ouverte, c'est le moyeu, un « solide » au sein duquel la distance ramenée à une compacité extrême sans s'abolir pourtant devient capable²⁷⁷⁹ de la « plénitude du jour » : « Mais visible, le foyer, de ce centre en mouvement tout-à-coup localisé, communique, au travers d'un solide qu'il arrive à Giacometti de vouloir

²⁷⁷¹ *Idem.*

²⁷⁷² *Rapides, op. cit.*

²⁷⁷³ Ce motif récurrent de la lampe dans l'œuvre de Giacometti nous rappelle cette lampe de chevet qu'il garda chaque nuit allumée près de lui depuis le jour de la mort de Van M.

²⁷⁷⁴ « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », version 3, p. 14.

²⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 16.

²⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 14.

²⁷⁷⁷ Brouillons de *Qui n'est pas tourné vers nous*.

²⁷⁷⁸ « *Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti* », version 3, p. 13.

²⁷⁷⁹ Au sens où pour Ponge le verre est capable de l'eau – voir « Le Verre d'eau », *Méthodes*, OC I, p. 579 – et où Henri Maldiney également l'emploie : « L'homme ne traverse l'espace que parce qu'il est capable de l'espace, au sens où un point est capable d'un cercle, où chaque *ici* est capable de l'horizon sous lequel il a lieu ». Voir Henri Maldiney, « Les 'blancs' d'André du Bouchet », *Art et existence, op. cit.*, p. 221.

étanche lorsqu'il le soumet à telle constriction, avec la plénitude du jour environnant »²⁷⁸⁰. Il est cet « autre corps, transparent, non localisé, mitoyen de la paroi reléguée en arrière brusquement, et à l'aplomb dans une étendue où il se révèle immergé avec nous... »²⁷⁸¹ Un mur « mitoyen » est un mur qui se situe entre deux espaces, commun à l'un et à l'autre, comme ce « corps » dessiné apparaît contigu au fond abyssal derrière lui et à la profondeur qu'il ouvre sur son avancée.

Nous ne pouvons qu'ébaucher ici l'examen de l'emploi des temps dans le recueil qui serait nécessaire pour montrer que le texte s'appuie sur un présent global qui s'affirme comme une géode de temporalités, c'est-à-dire un instant *étiré*²⁷⁸². Le présent tel qu'il rayonne dans la parole du poète est lui-même point de suspension duquel jaillissent en flèche un passé et un futur dont le trait reployé, recourbé, fait retour vers un point de départ lui-même en déplacement. Cette « écriture de la présence », telle que la décrit Jacques Depreux, s'appuie sur ce que le texte décrit chez Alberto Giacometti comme un « dessin de la présence », si l'on entend ici « présence » comme *prae-sens*, c'est-à-dire ouverture vers un bond réitéré à l'avant de soi²⁷⁸³.

Les figures dessinées par Alberto Giacometti telles que nous pouvons les découvrir sont la concentration offerte au présent de notre regard d'une course passée vers le réel fuyant. Mais le présent de notre contemplation les oriente à nouveau vers le futur de cette profondeur qu'elles tirent de nous, comme sur cet instant elles nous renvoient une lumière qui n'a de cesse. De même le moment de notre lecture nous fait rencontrer ce poème en perpétuelle révolution comme un présent en suspens entre le passé de son écriture et le futur auquel l'ouvre notre souffle, par le travers de ces mots que toute une *langue peinture*, « contre toute attente », porte à l'avant d'eux-mêmes.

Plus précisément, nous pouvons remarquer dans le choix des temps un enchevêtrement de passé et de futur autour du présent²⁷⁸⁴, temps *mitoyen* que ces deux profondeurs élargissent. Ainsi cet exemple particulièrement parlant, dans le paragraphe où apparaît le terme « géode » : « Rien ne nous sépare de la figure projetée qui surgira [...] ». Ici le présent – « sépare » – se trouve suspendu entre un participe passé chassé vers l'avant par le sémantisme du préfixe – « projetée » – et le futur employé dans la relative – « qui surgira ». Le futur antérieur, qui est le temps le plus caractéristique de cette écriture de la présence, et, remarque Victor Martinez, le « temps de la perception »²⁷⁸⁵, prend également dans ce texte toute l'importance qui sera la sienne dans l'œuvre à venir. Ce temps composé,

²⁷⁸⁰ André du Bouchet, *ibid.*, p. 17.

²⁷⁸¹ *ibid.*, p. 14.

²⁷⁸² André du Bouchet, *Peinture, op. cit.*, p. 25 : « un point – de l'anticipé au révolu, et que la parole de la langue prononcera vide, comme étiré jusqu'à disparition – le point présent. »

²⁷⁸³ Henri Maldiney, « Les 'blancs' d'André du Bouchet », *op. cit.*, p. 221 : « *prae* : datif de direction de *per* et *sens* : participe du verbe *est*, être ».

²⁷⁸⁴ « Ainsi en va-t-il du temps – dont le double horizon (passé et futur) s'ouvre de l'instant présent, comme la diastole de son extase. Le temps est impliqué dans l'embrasement de l'instant [...] », Henri Maldiney, « Les 'Blancs' d'André du Bouchet », *Art et existence*, Paris, Klincksieck, 2003 [1985], p. 222.

²⁷⁸⁵ Si, comme l'avance Victor Martinez, « toute perception réelle est sans signe au présent », alors le « temps de la perception ne [peut] être, pour des raisons constitutives, le présent, mais le futur antérieur », ou, comme nous le proposons, un présent élargi par des fils distendus au futur antérieur. Mêlant les trois valeurs de l'achèvement dans le futur, de l'antériorité et de la supposition – voir Michel Balat, « Notes sur le futur antérieur », *Institutions*, n°36, mars 2005 – il « fournit l'image d'un rapport non saturé entre un présent et un futur » où « le rapport contigu se substitue à une articulation pensable ». Voir Victor Martinez, *ibid.*, pp. 354-363.

ou contourné, et qui est peut-être moins un temps que la contradiction faite temps, peut sembler construit autour d'un présent invisible, transparent, comparable à une enclave de blancheur entre l'auxiliaire au futur et le participe passé. Le futur antérieur revient à de nombreuses reprises dans le texte : « apparaîtra divulgué » (p. 10), « aurons avancé », « sera posée », « aura émergé » (p. 11) « aura heurtée », « aura pris » (p. 12), « aura formée » (p. 13) « aura soutenu » (p. 14), etc. Si « cette profondeur tenue pour un vide répond à la découverte de l'être encore visible qui l'assemble, autour de soi, tel un halo »²⁷⁸⁶, le poète ne peut qu'être sensible à cette homonymie de rencontre qui dissout dans l'instant l'auxiliaire au futur en « aura ». Dans une autre occurrence le poète se sert des ressources de la typographie²⁷⁸⁷ pour, par l'emploi de l'italique, révéler dans l'auxiliaire au futur le biseau de la forme qui est celle des visages en proue de Giacometti : « OÙ, confondu à nous, il sera soustrait à notre vue ».

Toute une conception dynamique de l'être vécu comme écart et avancée se fait jour à travers cet emploi de l'italique. Un peu plus loin, nous pouvons lire : « Un enclave de chaleur autour de laquelle le visage apparu se construira, et qui par vagues en consume intérieurement le pourtour, répondra aujourd'hui à notre incursion »²⁷⁸⁸. Le choc des temporalités voulu par le poète entre la distance du futur et le point présent de cet « aujourd'hui » témoigne là encore de sa volonté d'étirer le point présent jusqu'aux confins de la réponse attendue. Ce point transparent que contournent les traits dans le dessin s'avère une compacité d'espace autant que de temps :

[...] le présent : une séparation présent qui, par son futur révolu sur-le-champ, ne fait qu'invoquer encore un autre présent dont il se découvrira indifférent. et de l'un à l'autre, en suspens, toute l'épaisseur momentanée du monde à nouveau rapportée sur leur interstice [...]²⁷⁸⁹

André du Bouchet rend compte de la distance infranchissable que nous oppose l'objet pourtant si effilé d'Alberto Giacometti :

Au hasard d'un resserrement démesuré – pour se fondre à nous, comme il lui arrive, à la limite, de nous atteindre. Mais cette exigüité n'est que l'indice, intermittent, de la distance – couverte sur-le-champ, et comme ramassée en un seul point – à l'issue de laquelle nous l'appréhendons...²⁷⁹⁰ (§ 17)

La figure, « capable de la scission »²⁷⁹¹, tient sa distance en elle²⁷⁹², en un point ramassé où elle trouve impulsion pour bondir vers nous. Le point spatial et temporel que traverse à son tour la parole du poète, cette suspension, cette géode, n'est que « lacune irréflechie – de ce centre même du corps dispersant le volume »²⁷⁹³. Les « blancs » d'André du Bouchet sont en effet des « lacunes » pour Henri Maldiney, « au sens du mot-racine *laku*, qui sert à désigner toute nappe d'eau interrompant la continuité des terres, mais sur laquelle en

²⁷⁸⁶ « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », version 3, p. 15.

²⁷⁸⁷ Voir Michel Collot, « André du Bouchet et le 'pouvoir du fond' », *op. cit.*, p. 254-258.

²⁷⁸⁸ *Ibid.*, p. 15-16.

²⁷⁸⁹ André du Bouchet, *Peinture*, *op. cit.*, p. 20. Cité par Victor Martinez, *ibid.*, p. 356.

²⁷⁹⁰ André du Bouchet, « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », version 3, p. 14.

²⁷⁹¹ Henri Maldiney, « Les 'Blancs' d'André du Bouchet », *op. cit.*, p. 228.

²⁷⁹² Voir chapitre X.

²⁷⁹³ André du Bouchet, « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », version 3, p. 15.

fait, comme en peinture sur le glaci, le regard glisse sans fractionnement »²⁷⁹⁴. Blancs de lumière imbus.

8) Nous sommes la cible

Nous ne pouvons malheureusement progresser aussi précisément dans l'ensemble du texte et il nous faut maintenant poursuivre à grands traits. Pour aborder cette dernière étape de la réflexion d'André du Bouchet à partir des dessins d'Alberto Giacometti, un détour par l'un de ses derniers poèmes, « De part en part l'écho », peut être éclairant. Comme le remarque Clément Layet :

Dans l'écho, comme laissé à lui-même, ou jeté à la face d'un paysage, le son ne dépend plus de celui qui, d'abord, l'a émis. [...] Un cri traverse ici, de part en part, un poème lui-même image d'un livre, d'une relation, d'une vie entière – de tout ce qui renvoie froidement la parole adressée, tout en étant cerné par deux parois. La tête est pleine de mots, revenus après avoir heurté, comme si la chose ou la personne n'en avaient pas voulu. Mais dans Tumulte, sa dernière publication, André du Bouchet ne se résigne pas : il tire la ligne qui avait pu mesurer la distance avec les choses, jusqu'à tracer leur caisse de résonance²⁷⁹⁵.

Dans l'écho le son de notre voix se heurte à une paroi pour nous être renvoyé de toutes parts, sur le pivot de l'air environnant. C'est alors notre propre voix, mais notre voix perçue comme étrangère, notre voix sans ressemblance qui fait retour, timbrée par cette mort traversée, tumulte qu'absorbe et nous rend le silence. Cette voix est alors celle d'un frère multiplié, celui qui touche à l'avant de nous-mêmes, par le cirque muet des montagnes, ces oreilles que les yeux jamais ne pourront voir :

dans le brouhaha frères fantômes le brouhaha frères silencieux²⁷⁹⁶

Le phénomène de l'écho transpose vers l'ouïe ce dont les dessins d'Alberto Giacometti ont fait prendre conscience à André du Bouchet dans le domaine de la vue. Projeter son regard vers ces dessins, c'est expérimenter un phénomène d'écho visuel par lequel notre regard, lorsqu'il a consenti à se perdre, émerge de nouveau du gouffre blanc pour nous être restitué, à l'avant de lui-même. De même que celui qui entend sa voix dans la distance prend conscience non seulement de la paroi qui lui fait face, mais de sa propre insertion dans ce muet qui l'englobe, par la voie des traits de Giacometti c'est l'orbe de notre propre place intenable au cœur de l'étendue qui nous est révélé :

Tirant de nous – qui lui faisons face – profondeur, un objet qui se défait de son emplacement, vient à nous. L'avance qu'en telle profondeur aura formée, sitôt, ce trait noir, ce trait gris matérialisé entre nous et le papier dont il atténue, comme cendre, l'éclat, ne marque-t-elle pas la levée temporaire de quelque interdit, neuve chaque fois ? Oblitérant, sur son avance, toute figure établie, il nous rejoint, ni plus ni moins perceptible qu'à nos yeux notre face – dans le jour inespéré. (§ 15)

²⁷⁹⁴ Henri Maldiney, « Les 'Blancs' d'André du Bouchet », *Art et existence*, Paris, Klincksieck, 2003 [1985], p. 214.

²⁷⁹⁵ Clément Layet, *ibid.*, p. 53.

²⁷⁹⁶ André du Bouchet, *Tumulte, Montpellier, Fata Morgana, 2001.*

Ce à quoi nous convoquent ces œuvres, c'est au « moment pathique »²⁷⁹⁷ de la relation au monde, cet « état le plus originel du vécu » où se fait jour une « communication immédiate [...] avec les choses sur le fond et au ras de leur mode de donation sensible... »²⁷⁹⁸

André du Bouchet nous permet d'approcher au plus près ce moment en assumant le point de vue situé qui est le sien pour s'engager « corps et souffle » dans cette réflexion. Une autre limite vient alors s'ajouter à celle de l'horizon ou de la paroi qui nous fait face : celle de « l'enclave obscure que l'arrière de notre tête inscrit au foyer même de notre champ visuel, nous empêchant de percevoir ce qui se trouve derrière nous »²⁷⁹⁹. Nous sommes à nous-mêmes notre propre paroi, aussi infranchissable que celle qui nous fait face : nous occupons un crâne aussi, invisible, sous notre peau. Mais la figure qui avance vient se coller à notre visage, et à ce point-limite de notre paroi interne, nous la perdons de nouveau, en arrière de notre regard. Aussi longtemps qu'il nous prenne l'envie de pivoter sur nous-mêmes, jamais aux yeux révoltés ne se découvrent l'intérieur ni l'arrière de notre propre crâne.

Mais, jaillissant de ces dessins comme du modèle, du Bouchet lui-même lorsque Giacometti le dessine, un regard nous traverse, et sur le pivot d'une blancheur partagée impose à nos yeux la volte-face qui obstinément se refusait à eux : « Chenets mais dans l'autre sens : ils viennent vers vous »²⁸⁰⁰. Par le chas de cet autre que nous pensions viser, il advient alors contre toute attente que nous puissions devenir la *cible* de notre propre regard irréfléchi :

Au hasard d'un resserrement démesuré – pour se fondre à nous, comme il lui arrive, à la limite, de nous atteindre. Mais cette exigüité n'est que l'indice, intermittent, de la distance – couverte sur-le-champ, et comme ramassée en un seul point – à l'issue de laquelle nous l'appréhendons... Nous sommes la cible – la cible que nous voyons au loin – si loin, pour nous découvrir nous-mêmes à l'avant de notre visée, subitement, lorsqu'il vient à nous, et, de toute cette distance prise, comme à contre-jour dans l'uniformité de l'étendue qui l'entame, corps à peine plus obscur...²⁸⁰¹ (§ 17)

La figure nourrie de notre profondeur nous restitue cette profondeur dans l'écartement du compas de notre identité dont nous tenons à l'impossible les deux extrémités sous la coupe de notre regard. Par ces dessins, nous *compassons* notre présence dans l'étendue : nous la mesurons avec le *pas* de cette figure qui nous nie, pour nous réaffirmer à l'avant de nous-mêmes. Avec Alberto Giacometti, André du Bouchet découvre l'artiste qui dessine *aussi loin que possible de lui* et donne prise à la poursuite d'une réflexion sur ce que la création poétique lui a découvert de ce « je » *qui n'est pas tourné vers nous*.

C'est comme si nous était donnée à voir la part de nous-mêmes qui ouvre l'étendue et dans l'inconnu nous précède, « je » profond à l'avant du « moi ». Elle est là, dans le bouleversement du premier des principes de la raison, le principe d'identité : « Nous sommes la cible [...] que nous voyons au loin ». La « concomitance », « ici en deux »²⁸⁰², de ce qui dans un premier temps nous était apparu séparé se révèle alors. Elle signifie la coexistence

²⁷⁹⁷ Voir chapitre X.

²⁷⁹⁸ Erwin Straus, cité par Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, Grenoble, Jérôme Millon, 1991, p. 272.

²⁷⁹⁹ Michel Collot, « André du Bouchet et le 'pouvoir du fond' », *op. cit.*, p. 183.

²⁸⁰⁰ Francis Ponge, JS, p. 624.

²⁸⁰¹ **André du Bouchet, « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », version 3, p. 14.**

²⁸⁰² Titre d'un recueil d'André du Bouchet : *Ici en deux*, Paris, Mercure de France, 1986.

de l'autre et du même au point de pivot, de nous-mêmes dans l'autre et de l'autre en nous-mêmes : « Et le vide concomitant du monde alentour qui déconcerte, ou éblouit, se révèle sitôt comme l'accès, au plus court, de quelque hauteur qui nous comprend... »²⁸⁰³. L'espace dans lequel nous nous engouffrons pour atteindre la figure se retire, comme la mer, au plus loin. Il aura englouti le curieux avant même que, comme celui²⁸⁰⁴ de Baudelaire, il ne se soit aperçu du retour de la vague :

L'espace qui nous la dérobe va s'approfondissant, comme [la figure] apparaît, jusqu'à nous. Et, à l'issue d'un renversement qui nous laisse, à notre tour, sur ce seuil où elle aura culminé, nous nous retrouvons – non plus vis-à-vis mais en avant – dans une profondeur, avec elle, de l'étendue. Comme si l'unique profondeur figurable – dont mesure eût été donnée du point le plus excentrique de cette face jusqu'au fond, tout proche, du regard, se ramenait à la projection, sur le plan, d'un demi-tour à la faveur duquel, brusquement, nous nous trouverions à nous-mêmes révélés – et qui, franchi l'intervalle de la séparation, nous aura portés en avant. De quelque fond – son regard ?... le nôtre ?... – qui perce, jusqu'à l'extrémité de cette face. (§ 25)

L'en-avant change de direction, mais « l'axe de l'être demeure le même », l'axe blanc de l'oubli, qui nous est commun, comme lors de la renverse, alors que le courant tire en sens inverse, coule la même eau du fleuve, la même eau étrangère toujours. Alors le « pas qui traverse autrui nous rejoint... Et se nomme Vie... »²⁸⁰⁵. Et l'existence nous apparaît comme un « foyer fragile » intermittent situé en nous également.

Cette expression d'Antonin Artaud se rencontre dans les brouillons : « Aussi bien, quand nous prononçons le mot de vie, faut-il entendre qu'il ne s'agit pas de la vie reconnue par le dehors des faits, mais de cette sorte de fragile et remuant foyer auquel ne touchent pas les formes »²⁸⁰⁶. Le dessin de Giacometti comporte au centre ce « foyer fragile », ce « point qui fulgure, ce lieu sans nom qui, informe, aveugle, éclaire ». Mais nous ne pouvons jamais le percevoir dans le visage vivant, le « visage de la rencontre »²⁸⁰⁷. D'un trait lancé dans le vide sans nom, dans le vide aveuglant de la séparation, à la poursuite de ce qui fuit, surgit, par le creusement à son insu du trait chercheur, le visage d'une figure recherchée. Mais le relief a changé de cap, l'en-avant du « fantôme obscur » est vers nous, où il localise « le point d'existence illimitée dans laquelle nous nous perdons »²⁸⁰⁸. L'autre nous aura permis de voir que ce « point consumant »²⁸⁰⁹ se fait jour à travers nous aussi, et que nous occupons le « centre » d'un corps « intermittent » :

Comme le corps même, dans l'écart, que nous n'occupons jamais – notre corps intermittent – qu'en rapportant, à travers lui, distance à distance. L'effigie au loin,

²⁸⁰³ *Ibid.*, p. 15.

²⁸⁰⁴ Charles Baudelaire, « Le Rêve d'un curieux », *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*

²⁸⁰⁵ André du Bouchet, brouillons de *Qui n'est pas tourné vers nous*.

²⁸⁰⁶ *Idem.* Il n'est pas anodin dans la perspective du rapport vivant de ces textes avec *L'Éphémère* de remarquer que cette phrase sera choisie, et donc forcément sur une proposition d'André du Bouchet, pour figurer sur le quatrième de couverture du n°4 de la revue.

²⁸⁰⁷ Brouillons de *Qui n'est pas tourné vers nous*.

²⁸⁰⁸ *Idem.*

²⁸⁰⁹ *Idem.*

la mince effigie voulue, est cette tige à l'entour de laquelle grandira, jusqu'à se confondre avec les linéaments de la nôtre, un corps inapparent. Ce qui dans le temps de l'abord nous a retenus de front – et sur la ligne de ce clivage énoncé de moment en moment, se découvre à nous de toutes parts : nous habitons un centre aussi – le centre d'un écart en devenir global dont le pourtour est inachevé...²⁸¹⁰ (§ 25)

Ce passage rapproche les figures effilées des dessins de ces « tiges » autour desquelles Giacometti agglutine la matière de laquelle il fera surgir la figure sculptée. Le travail de la sculpture laisse parfois affleurer ces tiges, indice de cet interdit de la première construction des choses, qui, dans l'œuvre réalisée en profondeur, a été tourné²⁸¹¹. Mais le « corps inapparent » qui grandit, ce « volume à vivre », révèle que l'autre visage est dans un rapport d'embrassement avec le nôtre. Il y décèle ce point d'existence, la nôtre, que le « mouvement de proue de notre visage que nous ne voyons pas »²⁸¹², tendu vers le vide de l'autre, ignorait. Nous allons à la mort comme elle vient à nous. Nous allons à cette figure comme elle vient à nous et nous rend la vie qu'en elle nous perdons, lorsqu'un échange la porte à effervescence :

Ainsi se vérifie et se subtilise, dans une sorte d'emboîtement indéfini, et par les voies d'un échange qui la porte à effervescence, cette figure encore, en avant de nous, qui miroite... Cendre, et glacier. Sous nos yeux s'effaçant. Comme ourdie dans la trame du liseré qui accompagne dans l'air un corps incandescent. Elle-même le corps – et cette embrasure hors de laquelle il se détache. Au centre même de la face alors encadrée, nouvelle embrasure chaque fois – de la perpendiculaire tirée de la pommette à ce linteau volontaire qui de pupille à pupille unit les deux tempes – comme incarnée. Et dans l'attente, toujours – de quel objet inapparent ?²⁸¹³ (§ 25-26)

« Effervescence », « incandescent » : mots de lisière, élargis par le travail de l'infixe inchoatif -sc-, qu'il s'agisse de bouillir (*fervere*) ou de brûler (*candere*).

Le « liseré » est l'indice d'un débordement. André du Bouchet revient souvent sur le liseré de blancheur qui court autour de la crête des montagnes, et qui est la lumière, la « clarté de cette autre étendue que nous ne voyons pas en raison de la masse des montagnes qui arrête le regard et le pas »²⁸¹⁴, mais que chaque jour le soleil déborde par l'effet de la rotation de la Terre. À ce liseré blanc s'oppose le liseré noir ici de la fumée, qui recouvre un autre intertexte, implicite dans le texte publié, mais présent dans les brouillons. C'est un passage de Proust que rencontre ici la réflexion d'André du Bouchet :

Quand je voyais un objet extérieur, la conscience que je le voyais restait entre moi et lui, le bordait d'un mince liseré spirituel qui m'empêchait de jamais toucher sa matière : elle se volatilisait en quelque sorte avant que je prisse contact avec elle, comme un corps incandescent qu'on approche d'un objet

²⁸¹⁰ « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », version 3, p. 17.

²⁸¹¹ « Ou retaillé jusqu'à la tige de fer préfigurant l'effigie attendue qu'elle supporte – âme métallique [...] », QPTVN, p. 28.

²⁸¹² Brouillons de *Qui n'est pas tourné vers nous*.

²⁸¹³ « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », version 3, p. 18.

²⁸¹⁴ Brouillons de *Qui n'est pas tourné vers nous*.

mouillé ne touche pas à son humidité parce qu'il se fait toujours précéder d'une zone d'évaporation.

Le poète ne traverse ici cette citation que pour préciser une sensation exactement inverse devant les dessins d'Alberto Giacometti, puisque le corps, ici, touché par la lumière, se volatilise au contraire au moment où nous *prenons contact* avec lui. La volatilisation est « signe de contact », d'un contact « prolongé en halo »²⁸¹⁵, puisque la chose rayonne en nous parvenant, nous rejoint « dans le jour inespéré »²⁸¹⁶. La volonté de conservation du dessin se heurte à cette volatilisation, à ce rapport *effervescent* suscité par toute chose vue, mais jamais le dessin de Giacometti ne s'affirme au détriment de ce rayonnement constaté. La figure se surimpose au dernier moment à ce rayonnement pour lui emprunter ses traits, ce « halo par lequel toute chose fuse verticalement dans l'espace environnant et à la faveur duquel elle nous apparaît se souder à lui »²⁸¹⁷. Soudure double, nous l'avons vu : à la fois évaporation des contours arrêtés et « redan de clarté à l'intérieur du corps »²⁸¹⁸. Nous touchons alors du regard « quelque chose d'invisible mais de solide »²⁸¹⁹.

9) L'embrasure

Je poussai un cri de terreur comme si je venais de franchir un seuil, comme si j'entrais dans un monde encore jamais vu²⁸²⁰.

Mais comment la figure peut-elle être « elle-même le corps » incandescent dont elle dévide le liseré de fumée et « cette embrasure hors de laquelle il se détache »²⁸²¹ ? Giacometti pratiquait le double cadre. Il redoublait le cadre de la feuille, comme dans la peinture celui du tableau, par un deuxième cadre tracé à l'intérieur de celui-ci. C'est de cet aspect précis des dessins que part la réflexion du poète²⁸²². Quel rapport entre la blancheur générale à l'intérieur de laquelle l'objet se trouve immergé, cette fumée, de la « perpétuelle effervescence suscitée à l'entour des volumes cristallins » et ce trait à nouveau *catégorique*, qui tranche dans l'air ? Ce « faux cadre », nous dit Jacques Dupin, est un moyen de distanciation qui joue le même rôle que les « cages » en sculpture. Les « distances » sont recherchées par le sculpteur sur le terrain ou sur la toile « par évaluations et tâtonnements successifs dont les traces restent visibles ». Giacometti peut déterminer avec précision la mesure « en agissant sur les dimensions de cette fausse fenêtre », qui dans le dessin « resserre l'espace et accroît sa densité comme on comprime un gaz »²⁸²³.

Mais ce cadre est avant tout pour André du Bouchet une *embrasure*, mot commun aux deux poètes, qui du sens d'« action de mettre le feu » a évolué vers celui d'« ouverture dans un mur pour recevoir une porte, une fenêtre ». André du Bouchet réactive ici le premier sens

2815 *Idem.*

2816 « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », version 3, p. 13.

2817 Brouillons de *Qui n'est pas tourné vers nous*.

2818 *Idem.*

2819 *Idem.*

2820 **Alberto Giacometti, « Le Rêve, le Sphinx et la mort de T. », *op. cit.*, p. 30.**

2821 André du Bouchet, « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », version 3, p. 18.

2822 Voir par exemple dans « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », version 4 : *Rue à Paris*, crayon, 1952 (p. 119) ou encore *Annette*, crayon, 1954 (p.108).

2823 Jacques Dupin, TPA, p. 72.

en faisant rougeoyer dans ce passage la braise du « foyer » d'où s'échappe vers nous le liseré qui nous touche. L'embrasure est ce cadre arbitraire qui isole les figures et les scinde du « monde excessif » où elles « courent le hasard de perdre forme, et nom »²⁸²⁴. Manière pour Giacometti de cocher sa halte²⁸²⁵, l'embrasure est une « mesure conservatoire » pour borner l'effervescence que le halo marque « par l'effet de quelque contact *trop* immédiat, toujours *trop* immédiat ». Il faut temporiser, atermoyer. Liseré *spirituel* alors s'il est signe d'extension infinie et d'« adhésion à ce monde », comme l'embrasure qui marque une volonté de saisie. Elle restreint, spécifie le « bloc d'air » dans lequel « toute tête définie apparaît immergée »²⁸²⁶. Giacometti refuse d'arrêter le jour en inscrivant sur la feuille par des lignes arrêtées le pourtour du halo par lequel il ressurgit. Il change ce pourtour en une embrasure : ce seuil, jour conservatoire, qu'il brise et déborde.

La figure apparaît comme encagée dans un parallélépipède aux parois transparentes. C'est alors que l'angoisse en profondeur fait retour :

Et si nous refusons d'aller plus avant. Si nous refusons de franchir la distance presque imperceptible qui sépare le seuil du foyer. Si nous choisissons, sur le pourtour rompu, de prolonger l'instant du premier saisissement. Si, au milieu de l'air, de ces quatre coins de l'embrasure dans laquelle une figure a surgi, se laissent déduire les coordonnées d'un réceptacle transparent qui, sur sa nouvelle station, irait la saisir, tout solide rapporté à la planitude des parois d'une sorte de parallélépipède – intervalle translucide, et ciel et cloison, qui de chaque côté nous scinde de ce que nous aurons avisé. Au centre l'air, mince surface infranchissable, qu'une figure – visage, ramure, assiette – vient, de justesse, inciser, comme à son autre face apparente nous-mêmes nous heurtons. Le souffle sépare-t-il – arrête-t-il ? Comme si, prenant sur elle les devants, Giacometti entendait de lui-même prévenir, en l'assumant le premier, une interruption définitive dans le futur, la face de l'objet entrevu, alors même qu'il a repris sa liberté, conserve les stigmates d'un coup d'arrêt qui se surimpose à son rayonnement. Le souffle s'arrête-t-il ? Si pour nous prémunir de quelque risque imminent – chute, dilution, manquement, nous refusons d'aller plus avant, si par-delà le réceptacle d'un moment, l'interdit de cette apparition allait encore se prolongeant dans une profondeur pour nous atteindre – à l'orée du monde ouvert, ce serait, mot que j'aurai différé de dire, la mort²⁸²⁷. (§ 30)

Voici l'heure du plus grand risque, celui de l'effroi devant un monde qui s'ouvre de toutes parts, et pour lequel le poète réservait de prononcer ce mot qui pourtant hante le texte dès son titre, qui recouvre une allusion à la phrase de Rilke : « La mort est cette face de la vie détournée de nous »²⁸²⁸. Il faut s'appuyer ici sur ce que nous avons pu dire du franchissement par Giacometti de la paroi mortelle sur le pivot de l'air et de l'avance prise par son dessin sur une mort encore à venir, avance qui alors vaut « répit ». Nous sommes

²⁸²⁴ Brouillons de *Qui n'est pas tourné vers nous*.

²⁸²⁵ « Rien que halte cochée » [« Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », version 3, p. 16].

²⁸²⁶ *Idem*.

²⁸²⁷ « *Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti* », version 3, p. 20.

²⁸²⁸ Rainer Maria Rilke, lettre à Witold von Hulewicz, *Œuvres*, t. III, Paris, Seuil, 1976, p. 588. Cette référence est signalée par Michel Collot qui souligne que la réflexion sur la peinture se noue étroitement à une « méditation sur la mort ». Voir « 'D'un trait qui figure et qui défigure' : Du Bouchet et Giacometti », *op. cit.*, p. 98.

maintenant par-delà cette problématique de la surface puisque c'est en profondeur que le premier saisissement menace de se prolonger si un réceptacle transparent sur sa nouvelle station vient glacer de nouveau la figure. La menace précisée à travers cette image d'une cage qui viendrait saisir le volume gagné sur la feuille plate est que le ciel, l'air lui-même se fasse cloison, si un vertige à couper le souffle nous maintient *interdits* sur le pas de ces portes ouvertes. Dans les sculptures-cages de Giacometti, remarque Michel Leiris, le support qui sépare parfois « se prolonge en arêtes définissant les trois dimensions d'un cube d'air où les choses sont situées »²⁸²⁹. C'est bel et bien l'embâcle d'un tel *cube* qui menace ici avec l'arrêt du souffle.

Car c'est au tour du spectateur lui-même, face à ces figures, de refaire le trajet qui les a portées « à l'extrémité de [leur] essor, marquant 'un temps d'arrêt', se heurtant à une 'impossibilité d'aller outre' »²⁸³⁰. De la même manière que dans la marche, note Michel Collot, le pas qui s'interrompt touche le fond inaccessible, « comme si, à l'endroit que mon pas ne parvient pas à dépasser, c'était déjà la résistance du fond lui-même que je rencontrais », la figure se suspend à son « point culminant » sur « le vide du fond »²⁸³¹. Elle nous impose à notre tour cette « interruption qui est rupture des limites, et s'avère à la fois mort et survie, arrêt et possibilité d'aller au-delà »²⁸³² : « L'œuvre, la parole et le pas ne progressent qu'au prix d'une solution de continuité, d'une interruption »²⁸³³. Comme les sommets, cette interruption marque à la fois « la rupture d'un élan et l'accès à l'immensité céleste »²⁸³⁴. De même, pour atteindre l'air, « support muet de la parole », il ne « suffit pas de respirer », il faut « suspendre son souffle », car pour le poète « le vœu d'échapper au circuit pneumatique se confond avec le rêve d'accéder à l'horizon. Le ciel vacant s'oppose en effet à l'étendue emprisonnante, comme la 'fin du souffle' à la respiration »²⁸³⁵. Pour Michel Collot, le « temps d'arrêt marqué face à la figure » est donc « le signe d'une distance irréductible nous écartant du foyer vide sur lequel elle se profile. Cette séparation est infime – 'un souffle' –, mais elle tient au fait que nous respirons, et nous mouvons par conséquent dans un air qui n'est pas celui, raréfié, qui hante le Fond »²⁸³⁶. L'irruption du fond produit une « syncope dans le mécanisme respiratoire » : « si notre être respirant s'abolit dans ce passage, c'est pour s'initier à une nouvelle dimension pneumatique »²⁸³⁷, celle que promet le Fond comme « réserve d'un *air* absolument vierge », « lieu où se révèle l'altérité radicale de ce véhicule essentiel de notre vie physiologique et symbolique »²⁸³⁸.

Mais aussi justes que soient les remarques de Michel Collot sur la valeur de *l'irrespiré* dans la poésie d'André du Bouchet, et s'il est vrai qu'il considère dans ses premiers recueils

2829 Michel Leiris, PA, pp. 21-22.

2830 Michel Collot, « André du Bouchet et le 'pouvoir du fond' », *op. cit.*, p. 198.

2831 *Idem.*

2832 *Ibid.*, p. 200.

2833 *Idem.*

2834 *Ibid.*, p. 201.

2835 *Ibid.*, pp. 202-203.

2836 *Ibid.*, p. 202.

2837 *Ibid.*, p. 205.

2838 *Ibid.*, p. 206.

la respiration comme un « martyr »²⁸³⁹ ou une « geôle »²⁸⁴⁰, il ne nous semble pas que l'hypothèse d'un poète qui voudrait « sortir de la prison du souffle » pour rejoindre « l'air libre », ce qui serait un moyen de s'arracher à l'étendue²⁸⁴¹, soit à retenir pour ce passage. Ne serait-ce pas alors le rêve d'un ailleurs qui ferait retour, alors que tout l'effort du texte se concentre vers *l'ici* ? Si c'est de nous que la figure tire sa profondeur, il y a un risque véritable à ce que nous lui refusions notre souffle, et que dans la profondeur qu'elle a ouverte nous refusions de nous engouffrer. Si nous refusons nous-mêmes de nous jeter dans la profondeur, alors la figure du seuil se voit métamorphosée en masque de mort, que le glacier fige de toutes parts de nouveau. Nous devons nous-mêmes *passer le pas de la mort* en nous jetant « corps et souffle » dans la figure. Qui craint la chute, face au gouffre que Giacometti a ouvert, connaît la mort véritable. Il faut exhaler en pure perte notre souffle inspiré par le vide béant de la figure, de la même manière que nous y jetons notre regard, pour que par-delà leur « dilution » souffle et regard nous soient rendus, au hasard d'avoir pied alors, dans l'illimité.

Alberto Giacometti pousse André du Bouchet à préciser son approche d'une mort littéralement *inconcevable*, telle qu'elle apparaît dans la réflexion sur Baudelaire²⁸⁴² : elle n'est pas à imaginer ni à reléguer dans l'improbable *ailleurs* d'une représentation. La mort, celle du « Rêve d'un curieux », n'est « que cela »²⁸⁴³. Rivée au cœur, elle est béance d'un *ici*, en deux déchiré : « mourir reprend place dans le cours de la vie »²⁸⁴⁴. L'expérience de la mort comme chute où retrouver pied – « tombe » où résonne son homonyme – marque alors un lien évident entre les premiers brouillons de *Qui n'est pas tourné vers nous* et la réflexion sur Baudelaire :

Mais pour être ainsi soutenu – debout – par la terre entière – pour connaître ce soutien de la totalité de la terre – son agencement inamovible, IL FAUT ÊTRE TOMBÉ²⁸⁴⁵.

Très tôt, l'attitude d'André du Bouchet aura été de défiance à l'égard de la mort littéraire : dégoût de la complaisance, de l'engluement d'une certaine poésie dans des postures faciles. L'article des *Temps modernes* consacré à *Fureur et Mystère* en 1949 rend hommage à Char qui fait alors « rentrer la mort dans le circuit de la vie »²⁸⁴⁶. L'exigence d'une poésie qu'il faut porter contre des « barrières immédiates »²⁸⁴⁷ doit être opposée à la mort abstraite, car la « vie surgit de la mort et se retranche en elle »²⁸⁴⁸.

André du Bouchet a longuement hésité sur les trois substantifs chargés de signifier le risque de la mort. Nous trouvons dans la deuxième version « chute, défaut, vaporisation ». « Vaporisation » rappelle la « volatilisation » évoquée précédemment et nous comprenons

2839 André du Bouchet, *Air*, Paris, Jean Aubier, 1951.

2840 *Sans couvercle*, Paris, GLM, 1953.

2841 Voir Michel Collot, *ibid.*, p. 203.

2842 Parue pour la première fois en mai 1956.

2843 Charles Baudelaire, « Le Rêve d'un curieux », *op. cit.*

2844 « Baudelaire irrémédiable », *L'emportement du muet*, Paris, Mercure de France, 2000, p. 31.

2845 ***Brouillons de Qui n'est pas tourné vers nous.***

2846 André du Bouchet, « 'Fureur et Mystère', par René Char », *Les Temps modernes*, n° 42, avril 1949, p. 745.

2847 *ibid.*, p. 746.

2848 Jacques Dupin, TPA, p. 53.

qu'il s'agit surtout de savoir si nous acceptons que l'air nous traverse, et nous arrache à l'identité à laquelle vainement nous nous accrochions, de savoir si nous acceptons d'être pris pour cible. Il s'agit d'un aspect fondamental de l'œuvre de Giacometti sur lequel nous avons déjà insisté : le spectateur est invité à entrer dans l'aire de la sculpture, ou du dessin. Ces œuvres découragent toute contemplation, et le repos de l'œil qui refuserait l'arrachement que suppose l'accès à la *vie impersonnelle*. Le souffle n'est pas alors ce qui nous enferme, mais ce qui nous préserve d'une contamination par le temps de l'interdit, puisqu'il « fait brèche de toutes parts »²⁸⁴⁹.

10) Genoux rivés, genoux déliés : *L'Objet invisible* et *Le Cube*

Figure de ce temps de l'interdit, appelée par tout le texte, mais qu'André du Bouchet ne convoque qu'au moment où le mot « mort » peut enfin être prononcé, *L'Objet invisible*, s'avance au terme, c'est-à-dire au seuil, de ce texte. Cette œuvre donne à voir une figure « clouée sur place, dans l'emboîture de ce seuil sur lequel, chemin faisant, l'œuvre de Giacometti se sera rompu plusieurs années »²⁸⁵⁰. Le participe passé « rompu » dit à la fois la rupture que la sculpture signifie dans son œuvre, l'interruption d'un interdit à tourner et le travail énorme – « rompu » signifie « exercé, expérimenté » – qui seul permettra de franchir ce seuil, au prix d'une fatigue extrême – « rompu » signifie encore « extrêmement fatigué ». *L'Objet invisible* fournit donc la matrice formelle des dessins tels que les perçoit André du Bouchet. L'œuvre contient déjà la spécificité du rapport à l'espace de Giacometti car la figure s'avance au-devant d'un « cadre de bronze »²⁸⁵¹ ou de plâtre comme sur le pas de sa porte, et semble inscrite dans un « prisme »²⁸⁵². Georges Didi-Huberman, lecteur lui-même d'André du Bouchet²⁸⁵³ a remarqué dans cette sculpture la « persistance de solutions formelles du type *crystal* ou *cage* »²⁸⁵⁴ alors que la représentation du *corps* humain commence à occuper le devant de la scène. *L'Objet invisible* lui semble alors la transformation du polyèdre dessiné en 1932 où le personnage est enfermé *dans* une cage à facettes²⁸⁵⁵. Car en 1934 c'est comme si

le personnage n'était plus enfermé dans la cage à facettes, mais était devenu sa propre cage à facettes. Les tiges et les barreaux sont toujours là, mais juste en retrait du corps, lui servant désormais d'appui ou de siège [...]. Les facettes « collent » désormais au personnage lui-même, l'une soutient directement son bassin, l'autre reste attachée aux deux jambes comme le reliquat d'un cocon de chrysalide. Mais, surtout, la tête s'est elle-même transformée en un polyèdre qui serait comme sa propre prison volumétrique : [...] la tête du grand personnage féminin réunit [...] l'idée du crâne et celle du cristal qui l'enferme²⁸⁵⁶.

²⁸⁴⁹ André du Bouchet, brouillons de *Qui n'est pas tourné vers nous*.

²⁸⁵⁰ « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », version 3, p. 20.

²⁸⁵¹ Brouillons de *Qui n'est pas tourné vers nous*.

²⁸⁵² *Idem*.

²⁸⁵³ La dédicace de l'exemplaire du *Cube et le visage* envoyé au poète dit son admiration pour *Qui n'est pas tourné vers nous*.

²⁸⁵⁴ Georges Didi-Huberman, *Le Cube et le visage*, op. cit., p. 62.

²⁸⁵⁵ Voir Georges Didi-Huberman, *ibid.*, p. 43 pour la reproduction.

²⁸⁵⁶ *Ibid.*, p. 62.

Cette figure apparaît à André du Bouchet comme la figure même de la hantise mortelle que nous avons évoquée : elle est saisie, interdite. De la surface, de la construction première des choses, qui est mort, elle « supporte le heurt ». La planchette, « reliquat » du *Cube*, lui « soude les genoux – en un seul plan » : comme si la mort faisait des membres un monolithe, à la surface plane.

Mais il y a les mains qui portent au-devant de la figure cet objet si étonnant qu'elle « lâche prise »²⁸⁵⁷. Ces mains reprennent elles-même la structure du polyèdre-cage, avec leurs dix doigts bien détachés qui cernent le vide pour former « une structure d'arêtes et de tiges pliées en tout point analogue – par sa complexité exagérée, par son jeu de graphisme, de volumétrie et de transparence – au polyèdre que tente de saisir la figure dessinée en 1935²⁸⁵⁸ »²⁸⁵⁹. L'objet est *présenté invisible*²⁸⁶⁰, il est ce *nul* dont la « figure qui l'envisage »²⁸⁶¹ tire son appellation. Mais cet encadrement visuel par les dix doigts pliés de l'absence d'objet

signifie qu'il n'est pas un objet, mais deux à tout le moins, et contradictoires à tout le moins. Cela signifie que le vide, ici, n'est pas le signe d'une privation, mais celui d'une structure de surdétermination, qui suppose les 'deux au moins' autant que le jeu contradictoire de ses éléments²⁸⁶².

Ce vide surdéterminé, actif, est comme le pivot de l'air que nous avons décrit dans les dessins, et dont la sculpture offre là encore la préfiguration, puisqu'un tel vide apparaît d'abord comme « la mort ». Par la volte-face déjà décrite, l'objet « à quoi la figure que nous voyons fait face » vient se loger *en nous*, « puisque nous sommes, nous, face à elle ». La sculpture se fait alors figure ébahie de la rencontre avec une mort qu'elle désigne en nous : « La mort, au profond de nous-mêmes, ignorée »²⁸⁶³. Cette mort en nous aussi imperceptible que l'ossature du crâne sous notre visage, seul l'autre qui nous fait face peut nous permettre d'en prendre conscience : « Telle que par la face seule – le masque – de qui l'envisage – souffle, le vide même, OBJET INVISIBLE, qu'on ne peut pas tenir, elle se fera jour »²⁸⁶⁴. Mais la figure lâche prise, et l'objet brûlant ou glaçant, polyèdre, moraine, ou crâne, roule :

Objet invisible à quoi Giacometti n'en a pas moins, jadis, voulu donner la consistance d'un objet – poli, compact – comme échappé aux mains levées de la figure à tête de masque – tel qu'un homme privé de regard pourrait en tâtonnant se le figurer. Sans percevoir encore de quel côté du masque lui-même il a place. Superficie pure – palpable. Polyèdre similaire au bloc à facettes de la Melencolia répercutant, après chute, la lumière d'un blanc soleil amenuisé. Habitable. Moraine – d'un tenant – que Giacometti vers la même époque, a désignée du

²⁸⁵⁷ André du Bouchet, « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », version 3, p. 21.

²⁸⁵⁸ Voir Georges Didi-Huberman, *Le Cube et le visage*, op. cit., p. 53 pour la reproduction de ce dessin.

²⁸⁵⁹ *Ibid.*, p. 63.

²⁸⁶⁰ *Idem.*

²⁸⁶¹ André du Bouchet, *ibid.*, p. 21.

²⁸⁶² **Georges Didi-Huberman, *Le Cube et le visage*, op. cit., p. 63.**

²⁸⁶³ André du Bouchet, *ibid.*, p. 21.

²⁸⁶⁴ *Idem.*

nom de tête également, et dont l'orbite se révélerait sous le pouce analogue à la déclivité qu'une érosion glaciaire ramène au plan, presque... Monolithe²⁸⁶⁵. (§ 32)

L'ensemble du réseau métaphorique, c'est-à-dire de la suite de déplacements par laquelle progresse le texte semble ici venir se reposer. Toute la réflexion d'André du Bouchet à propos des dessins dévoile alors une origine dans la contiguïté de ces deux grandes figures de la période surréaliste. Elles fournissent le point de départ concret – « consistance », « poli », « palpable », « en tâtonnant », « sous le pouce » – de la *volatilisation* à l'œuvre dans les dessins. Le polyèdre, nous dit André du Bouchet, est une *tête*, comme effectivement Giacometti le nommait²⁸⁶⁶, un volume massif érodé par le glacier qui le « ramène au plan »²⁸⁶⁷, c'est-à-dire aussi à la feuille de papier dont la blancheur permettra à Giacometti de reconquérir le volume, et une profondeur.

Cette blancheur est déjà celle du « soleil amenuisé » de la gravure de Dürer que l'une des faces de ce bloc répercute, comme dans le dessin *Lunaire* de 1935 dont les brouillons évoquent la « grille du trait »²⁸⁶⁸, et qui représente « le *Cube* placé sous le regard d'un visage blanc qui le surplombe » et se penche vers lui « comme un astre se pencherait sur un désastre »²⁸⁶⁹. L'objet est ailleurs désigné par André du Bouchet comme un « aérolithe », cette lune *atterrée* du dessin, venue rouler à nos pieds dans un retournement qui la laisse morte : lun(e)/nul²⁸⁷⁰. De même la figure de *L'Objet invisible* garde la trace sur sa face « de ce nul qu'elle aura réfléchi »²⁸⁷¹ avant de lâcher prise, devant le désastre de la « forme chue en objet »²⁸⁷². Le lien entre ce polyèdre et le crâne se fait également par l'intermédiaire de l'œuvre de Dürer que le poète semble connaître aussi intimement que le sculpteur. Il remarque ainsi que dans le *Saint Jérôme*²⁸⁷³, planche de Dürer gravée la même année que

²⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 22.

²⁸⁶⁶ Voir James Lord, *Un portrait par Giacometti*, op. cit., p. 116 : « je le considérais en réalité comme une tête ». Mais André du Bouchet fait surtout allusion à la *Tête cubiste* de la même période.

²⁸⁶⁷ Cette « érosion glaciaire », c'est la description du travail sur le visage qui aboutit aux fameuses « plaques » de 1928. Voir Jacques Dupin, TPA, p. 41 : « Partant d'une tête ou d'une figure telles qu'elles lui étaient apparues lors des exercices infructueux de la Grande-Chaumière, le sculpteur voit entre ses mains la structure s'aplatir, les détails disparaître, la surface devenir lisse. L'amincissement du volume révèle la tentation d'abolir autant que possible la troisième dimension ; dans cette voie Giacometti va aussi loin que lui permet la résistance de son matériau. L'épaisseur des plaques est donc déterminée par des raisons techniques et tectoniques. Transposition sans bavures, mais aussi sans surprises, la tête plate donne la totalité d'une tête, simplifiée à l'extrême par la perception globale, dépouillée et amincie pour communiquer la sensation de surgissement, de présence soudaine. La stylisation poussée aboutit à changer la tête en l'idée d'une tête, en un signe, en un bel objet ».

²⁸⁶⁸ Voir Georges Didi-Huberman, *Le Cube et le visage*, op. cit., p. 67 pour la reproduction. Pas de blanc dans ce dessin autre que ceux de la face regardée et de la face qui regarde, mais un réseau serré de traits qui évoquent un grillage au maillage très dense, d'où l'expression d'André du Bouchet.

²⁸⁶⁹ *Ibid.*, p. 68.

²⁸⁷⁰ Mais l'air, au milieu, enclavé : lun-aire/nul.

²⁸⁷¹ André du Bouchet, « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », version 3, p. 22.

²⁸⁷² Brouillons de *Qui n'est pas tourné vers nous*.

²⁸⁷³ Voir par exemple *Albrecht Dürer. Œuvre gravé*, catalogue de l'exposition qui s'est tenue du 4 avril au 21 juillet 1996 au musée du Petit Palais. Catalogue rédigé par Sophie Renouard de Bussierre, Paris musées, 1996, p. 245. On sera sensible à la proximité de cette gravure avec certains intérieurs de *Stampa* dessinés par Giacometti. La lumière venue de la fenêtre illumine la tête auréolée du saint, alors qu'une calebasse remplace la grande suspension.

la *Melencolia* (1514)²⁸⁷⁴, « et qui en constitue le volet épars, non ramassé »²⁸⁷⁵, mais où objets et êtres ne se trouvent pas ramenés au plan comme dans le polyèdre, on trouve à la place exacte de celui-ci dans la gravure un crâne, celui qui accompagne les méditations du saint comme le polyèdre celles de l'ange. Polyèdre interchangeable avec la tête de mort du savoir s'il peut représenter la « somme de toutes les faces du monde », hors celle sur laquelle il se trouve posé, et qu'on ne voit pas. Le désespoir est alors dans le « tarissement de la connaissance ». C'est « le désespoir de l'artiste qui aurait son but, son 'absolu' »²⁸⁷⁶. Mais cette connaissance est superficielle, elle est celle de la seule *réflexion*, où l'œil considère la chose en surplomb sans se reconnaître immergé avec elle dans l'étendue, pour une mort certaine : « Mourir serait réverbération pure »²⁸⁷⁷.

L'Objet invisible, au contraire, se reconnaît à la fois moraine « et la trombe²⁸⁷⁸ qui la ferait rouler ». Le personnage représente celui qui assiste, immobile, « à sa propre chute »²⁸⁷⁹, debout sur un dé qui roule. La « figurine mortelle »²⁸⁸⁰ nous renvoie l'étonnement de sa propre chute, de ployer dans le vide béant. Elle roule comme plus tard, et l'équilibre rendu par une deuxième roue, *Le Chariot* de 1950²⁸⁸¹. L'image du personnage debout sur une boule, ou sur une roue, se trouve elle aussi chez Dürer. C'est *Némésis*²⁸⁸², personnification grecque du ressentiment des dieux face à l'orgueil humain – et qui se solde souvent par la chute du héros ayant excédé sa condition – devenue « figure de la fortune »²⁸⁸³. Dürer la représente, dans une tentative de concilier le naturalisme des formes étudiées d'après nature et leur idéalisation à l'antique, debout sur la Terre, au-dessus du feston de nuages qui soutient son vol. Mais la Terre dans cette gravure apparaît telle qu'on peut la voir lorsqu'une distance prodigieuse nous en sépare, tellement amenuisée que la disproportion entre elle et le corps de Némésis n'est plus perceptible. Cette boule sur laquelle marche la figure, c'est une Terre imaginée, mais à la faveur de cette hauteur prise, « beaucoup plus haut que la Terre »²⁸⁸⁴, un vaste paysage vu du ciel se découvre dans la gravure de Dürer dont il occupe l'étage inférieur. Ce paysage est la représentation du site d'Isarco, dans le Tyrol, en une « alliance unique de vastitude panoramique et de précision topographique »²⁸⁸⁵. Cette « immensité du grand paysage en surplomb duquel » la figure se trouve, c'est encore, dans

²⁸⁷⁴ *Ibid.*, p. 197.

²⁸⁷⁵ Brouillons de *Qui n'est pas tourné vers nous*.

²⁸⁷⁶ *Idem*.

²⁸⁷⁷ « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », version 3, p. 23.

²⁸⁷⁸ André du Bouchet a en tête le magnifique récit d'un rêve de 1525 publié dans *L'Éphémère*, n°11, p. 337 à la suite d'une série d'encre et d'aquarelles représentant carrières, montagnes et ruines : « [...] Mais lorsque la première trombe qui atteint la terre en fut arrivée tout près, elle tomba avec une telle vitesse, accompagnée d'un tel vent et d'un tel mugissement que j'en fus effrayé au point qu'en m'éveillant je tremblai de tout mon corps et que je fus longtemps à me remettre. Mais le matin en me levant, je peignis ce qui est au-dessus comme je l'avais vu. »

²⁸⁷⁹ André du Bouchet, brouillons de *Qui n'est pas tourné vers nous*.

²⁸⁸⁰ « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », version 3, p. 22.

²⁸⁸¹ Voir Yves Bonnefoy, BO, p. 363, ill. 335.

²⁸⁸² Voir *Albrecht Dürer. Œuvre gravé, op. cit.*, p. 199.

²⁸⁸³ Brouillons de *Qui n'est pas tourné vers nous*. C'est l'autre titre de la gravure : « *La Grande Fortune* ».

²⁸⁸⁴ *Ibid.*

²⁸⁸⁵ *Albrecht Dürer. Œuvre gravé, op. cit.*, p. 199.

les premiers dessins, autour du trait de Giacometti, « l'immensité de l'espace [...] mis à nu », l'espace « hors duquel la figure apparaît comme en surplomb », et qu'elle surplombe de si haut « qu'il nous en apparaît, autour d'elle, blanc... »²⁸⁸⁶ Mais la figure bascule sur le dé, et s'effondre, découvrant « [I]'enjeu – 'pour le plaisir, écrira Giacometti, de gagner et de perdre', une vie – unique, gagnée, pour ce *plaisir* – plus avant... »²⁸⁸⁷ Alberto Giacometti, à ce jeu d'échecs²⁸⁸⁸, gagne dans la mesure même où il a consenti à perdre lorsque *L'Objet invisible*, ayant roulé sur le dé, s'est effondré.

Il nous faut de même accepter cette chute, cette béance que la figure nous renvoie, accepter de risquer notre souffle en elle, d'inspirer dans la profondeur de nos poumons cet air de la dissolution et de l'oubli : « La mort, au profond de nous-mêmes, ignorée ». Car si l'air transperce la paroi en regard, nous arrachant à cette « réverbération pure » de la mort, alors, au moment où nous « allons ployer », perce « notre visage soustrait, notre visage sans ressemblance, notre visage réel dans le futur »²⁸⁸⁹. Les figures dessinent le seul autoportrait possible, un autoportrait sans miroir. Le poète se demande dans un carnet : « pourrait-on peindre son propre portrait sans miroir – son reflet – tel qu'en soi-même on le sent ? » « Impossible »²⁸⁹⁰, répond-il, mais ces figures répondent à leur tour en nous renvoyant un point d'existence imperceptible situé en nous également, autant que cette mort de part et d'autre de laquelle nous nous construisons. Elles mettent celui qui accepte de s'y engager totalement, de s'y envisager, sur la voie d'un autoportrait en profondeur. Cette voie réclame de passer outre le seuil, comme *L'Objet invisible*, qui ne restera pas « emboît[é] dans la cavité d'un prisme », il fait mouvement vers nous sur le pivot du vide actif qui le traverse :

[...] comme au travers de l'enclave dans laquelle nous la supposons pour jamais contenue, il semble sitôt qu'elle vienne à nous – de son pas de gisant à l'aplomb – le pas de tant de figures peintes, sculptées ou dessinées depuis lors par Giacometti, c'est notre existence même visée qu'à travers la figurine mortelle – en avant de nous-mêmes, nous aurons effleurée...²⁸⁹¹ (§ 31)

Le heurt de cette rencontre avec la mort délie alors les genoux englués dans cette planchette qui n'était qu'une face attardée du *Cube*, et permet par-delà la chute d'atteindre une *survie* : « survie dans laquelle l'éclat confondant de la mort, réserve infime, est absorbé »²⁸⁹². Cette

²⁸⁸⁶ *Idem.*

²⁸⁸⁷ « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », version 3, p. 22.

²⁸⁸⁸ C'est le sens de l'allusion à *On ne joue plus*, sculpture de 1932 dont Jacques Dupin [TPA, p. 45] écrit qu'elle est « semblable à un jeu d'échecs où les cases seraient remplacées par des cavités circulaires de différents diamètres ». Voir pour la reproduction Yves Bonnefoy, *ibid.*, p. 224, ill. 206.

²⁸⁸⁹ André du Bouchet, *ibid.*, p. 23.

²⁸⁹⁰ Carnet inédit. Dans « Les Peintures de Giacometti », *op. cit.*, p. 350, Jean-Paul Sartre note : « Giacometti est devenu sculpteur parce qu'il a l'obsession du vide. À propos d'une statuette, il écrit : 'Moi, me hâtant dans une rue sous la pluie.' Les sculpteurs font rarement leur buste ; s'ils tentent un 'portrait de l'artiste', ils se regardent de l'extérieur, dans un miroir : ce sont des prophètes de l'objectivité. Mais imaginez un sculpteur lyrique : ce qu'il veut rendre, c'est son sentiment intérieur, ce vide à perte de vue qui l'enserme et le sépare d'un abri, son délaissement sous l'orage. Giacometti est sculpteur parce qu'il porte son vide comme un escargot sa coquille, parce qu'il veut en rendre compte sous toutes les faces et dans toutes les dimensions ». Chez André du Bouchet, à partir de la même intuition, la dimension personnelle et psychologisante de l'autoportrait évoqué s'estompe. Il devient dès lors partageable. Cet autoportrait, c'est le nôtre aussi bien lorsque nous sommes face à ces figures.

²⁸⁹¹ André du Bouchet, *ibid.*, p. 22.

²⁸⁹² *ibid.*, p. 24.

survien'est pas un défaut, une agonie prolongée, elle est l'excès, vie de surhomme offerte au premier venu, vie excessive dès lors qu'elle s'augmente de cette mort qui la soutient : « mort qui délie les genoux rivés n'est que vie réitérée »²⁸⁹³.

11) Cercles brisés

Levons maintenant la tête pour chercher le regard de cette « mortelle effigie », devenue « figure du point-du-jour »²⁸⁹⁴. Nous découvrons alors ses yeux, tels que Breton déjà les évoquait, « le droit figuré par une roue intacte, le gauche par une roue brisée »²⁸⁹⁵. La mort véritable ne s'établit pas comme on aurait pu le penser dans la « roue brisée », mais dans la roue intacte, celle de l'enfermement en soi-même ressenti à la fin de la période surréaliste avant que l'objet ne se risque au-dehors. Car le regard surplombant des constructions apprises – celui de *Lunaire* – est un regard qui *n'est pas au monde*, il s'arrête, ébahi ou désespéré, devant son insurrection superficielle. Mais par-delà la grande fonte des années suivantes, les figures devenues seuils semblent redire chaque fois la phrase de Rimbaud : *ce n'est rien, j'y suis, j'y suis toujours*. Elles sont désormais le monde ouvert par le dessin d'Alberto Giacometti, le monde qui par son trait ex-iste :

Elle ne se trouve pas en arrêt devant le monde ouvert, comme face à elle nous aurons pu un instant l'éprouver. Elle est – dans le dénuement qui précède son apparition, et, à travers elle aussi, jusqu'à cet horizon qu'elle a reculé, le monde élargi à l'orée duquel nous ne cessons d'arriver²⁸⁹⁶. (§ 27)

Revenons dès lors au motif giratoire qui, nous l'avons vu, innerve le texte à tous les niveaux, dans sa lettre, dans son thème, dans les dessins visés... La circulation généralisée qui s'amorce rend caduque la notion de métaphore filée, puisqu'il ne s'agit plus de comparants ni de comparés rivés sur leurs significations séparées, quand bien même elles seraient mises en rapport pour ouvrir le sens. C'est l'ensemble du texte qui prend son essor dans un tourbillon éclaté en une infinité de foyers locaux, de figures emportées qui sans fin tournent et roulent les unes par rapport aux autres dans l'air tumultueux, par le travers des significations affolées. Mais le soleil perpétuel (figure gymnastique) de cette prose en *langue-peinture* n'encourt pas la menace de tourner en rond, dès lors que sa roue à chaque tour se brise sur le foyer en déplacement de *la vie continue*.

Le cercle parfait est celui du contour, ou du pourtour, son tracé qui se clôt sur lui-même enferme dans un même mouvement les choses en elles-mêmes. Mais le trait rompu d'Alberto Giacometti brise l'arc au moment où il menace de boucler la forme d'une figure comme André du Bouchet s'interrompt au moment où les significations menacent d'être bouclées « à double tour ». Cette interruption du tracé en chemin vers lui-même, c'est la mort, le travail elliptique de la mort au point où le soleil s'absente, qui seule permet cet *écart* sans lequel il n'est pas d'avancée. L'élan continu du foyer qui s'est déplacé lorsque l'air fouetté par le trait achève sa révolution autour de lui délivre les choses de leur cerne. Le monde qui conserve un temps d'avance par rapport à cette parole et à ce dessin qui cherchent à le saisir est *exorbitant*, comme cette main lancée à l'avant du corps²⁸⁹⁷ que doivent devenir le dessin ou la parole qui cherchent à ne pas se couper de lui :

²⁸⁹³ *Carnet 2, op. cit.*, p. 49, avec cette variante (p. 48) : « la mort déliant les genoux soudés, c'est la vie recommencée ».

²⁸⁹⁴ *Ibid.*, p. 24.

²⁸⁹⁵ André Breton, *L'Amour fou, op. cit.*, p. 698.

²⁸⁹⁶ **André du Bouchet, *ibid.*, p. 19.**

²⁸⁹⁷ « [...] main qui d'elle-même, comme sans attache, exorbitante, approche la paroi », *ibid.*, p. 14.

Parti de nous-mêmes, chaque fois, le cerne de l'étendue, telle que d'instant en instant, nous supposons qu'elle nous entoure, revient sur un visage – inapparent, puisque nous l'occupons. Se révèle inachevé, ouvert, en suspens, comme le regard circulaire s'interrompt. Un pourtour, quand il touche au centre, presque – en avant, que nous ne verrons jamais, est brisé. Toute chose se délivre, en même temps que l'étendue dans laquelle, au regard inclusif, elle apparaît stationnaire, de son cerne. Se dénuie. Non sur l'éclat mais le foyer²⁸⁹⁸. (§ 28)

Le cercle traduit alors en dernier recours le rapport d'embrassement de l'œuvre d'art et du monde, et ce avec quoi André du Bouchet se découvre aux prises sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti, c'est avec le « *cercle de la forme* », si comme l'écrit Henri Maldiney : « [...] la forme artistique est le lieu de la rencontre *d'elle-même* et de l'espace qu'elle instaure à l'avant de soi, pour s'y produire plus avant. Elle est ouverture à l'espace et ouverture de l'espace. Elle l'habite et il la hante. C'est là le *cercle de la forme*. »²⁸⁹⁹ Mondrian et Klee ont nommé *Gestaltung* cette « forme en voie d'elle-même » dont l'autogenèse « est un automouvement de l'espace se transformant en... lui-même. C'est la définition du rythme »²⁹⁰⁰. Mais pour ce qui est de Giacometti, ce cercle se complique d'une autre voie qui est la voie vers les choses où ce cercle se brise et se jette dans un autre, équivalent à celui qui pour le poète relie la langue et le monde. S'il prend voix vers les choses, il lui faudra à son tour briser le cercle en fondant sa langue sur l'intonation :

L'intonation est la seule issue au tremblement muet de la langue et à l'ébranlement sourd de l'épaisseur, « se comportant l'un à l'autre en cercle » comme, pour Platon, l'âme et les choses. Elle est sans terme, « sans autre projet que la tension de son essor qui façonne », pour le ciel, pour le rien, comme l'enjambée d'un arc sans retombée, en abîme sur sa cassure, mais tenant en suspens dans une inapprochable proximité l'inéloignable lointain²⁹⁰¹.

Mais André du Bouchet choisit ici de s'envisager à des choses qui sont des dessins, il cherche alors à tenir « en suspens dans une inapprochable proximité et d'éloignement le monde vers lequel elles s'efforcent, au moyen d'une langue affrontée à son propre cercle. Alors la pierre de son vouloir dire en course vers celle de la figure fuyante traverse langue, dessin et monde. Elle a déjà disparu dans l'abîme ou le muet comme s'élargissent autour de chaque point d'impact, pour se briser l'un contre l'autre, les cercles de ses ricochets successifs. Cette pierre est le foyer en course de la vie impersonnelle. Elle ressurgira par-delà la traversée mortelle d'une nuit *blanche* pour Giacometti, une nuit sans sommeil, lampe qu'inonde de l'autre côté de la terre, orient gagné, orient qui toujours gagne, le soleil révolu et futur (§ 35) :

Notre arrêt devant les choses, comme il nous arrive – face à elles, de nous interrompre... Pour atteindre, dès lors qu'en elles rupture se fait jour, au foyer, nous-mêmes, d'une survie dans laquelle l'éclat confondant de la mort, réserve infime, est absorbé. Une respiration se précise, le souffle entame. Les choses données sur leur paroi, les choses ajourées, à cette hauteur indicative d'abord

²⁸⁹⁸ *Idem.*

²⁸⁹⁹ Henri Maldiney, « La présence de l'œuvre et l'alibi du code », *Art et existence, op. cit.*, p. 15.

²⁹⁰⁰ *Idem.*

²⁹⁰¹ « Les 'Blancs' d'André du Bouchet », *Art et existence, op. cit.*, p. 224.

d'une distance impraticable, ou chute, puis franchies – visage ou montagne – sur leur cime, qui est interruption elle aussi, l'une après l'autre s'étirent dans l'essor. Le trait divisé s'irise, comme Giacometti, à bout de force – le jour ayant gagné, déjà, l'autre côté de la montagne – s'endort, pour reprendre, en plein jour, œuvre de très longue haleine.

Conclusion

Au terme du parcours de cette cinquième partie, se détachent donc dans leur cohérence trois lectures majeures de l'œuvre de Giacometti par des poètes. Nous les avons rassemblées car elles nous semblaient remettre en cause chacune à sa manière l'emprise du concept sur le langage pour souligner l'entrave que cette emprise peut constituer lorsqu'un poète qui fait effort vers le réel se trouve mis en demeure d'ouvrir ce langage en parole. Ces trois lectures ont montré la fécondité poétique du nettoyage du regard opéré dans les domaines de la sculpture, de la peinture et du dessin par Alberto Giacometti. La question de l'objet que nous avons laissée en suspens à la fin de la période surréaliste lors du retour de Giacometti au sujet extérieur a connu de nouveaux développements qui sont les conséquences de ce retour qui s'est avéré, plus qu'un retour, une avancée. Francis Ponge nous a semblé déployer cette question dans les contradictions de sa lecture et dans la forme de correction qu'a été sa stratégie de publication davantage que dans une pensée ramassée. Les nouveaux développements qu'il apporte à la question de l'objet prennent la forme d'une dialectique non résolue entre le matériel et l'immatériel, qui recoupe le point de partage entre définition et description. Les sculptures de Giacometti, qu'il ne conçoit qu'en bronze, lui semblent la consécration tangible d'une victoire de l'artiste sur l'apparaître même des figures fuyantes qui lui font face. De ces « apparitions », de ces « spectres », il a su faire des « sceptres », que nous *tenons*, dans leur solidité et leur tension extrêmes. Mais en gommant dans ces objets matériels leur caractère d'étape vers un but par nature inaccessible, le réel en course, Ponge perd ce qui pour Giacometti distingue l'œuvre d'art de l'objet dans sa réflexion rétrospective sur la période surréaliste, c'est-à-dire la perspective d'un *progrès* possible. Il ne la retrouve qu'indirectement lorsque par la publication de « Joca Seria » il rend l'œuvre de Giacometti à son « inachèvement perpétuel », et lui donne ce qu'également il lui devait : un texte ouvert, contradictoire, en suspens... Sur la hantise de la *définition* l'emporte alors l'élan vivifiant de la *description* qui relance la question de l'objet vers l'immatérialité d'un « à dire » sans terme toujours en avance sur la matérialité des sceptres de hasard.

Yves Bonnefoy s'attache beaucoup plus consciemment à cette question de l'objet qu'il n'est pas besoin d'aller ressaisir dans les plis de son texte. À partir d'une réflexion sur *L'Objet invisible*, il expose les trois temps de cette question qui recoupe pour lui celle du symbole qu'il s'agit de rendre à une conception « métonymique ». Tout se joue dans la relation du signifiant à son référent, que l'on pourrait qualifier d'« indéfaite » dans le premier temps, de rompue dans le deuxième temps par l'« empiègement » dans le concept, et de retrouvée dans un troisième temps qui nous est apparu comme celui d'un *tiers objet*. Ce *tiers objet* serait en art l'équivalent des *grands signifiants* définis par Yves Bonnefoy en poésie, ceux dans lesquels le mot « va son référent, sans souci encore d'un signifié »²⁹⁰². Un objet rendu alors à la présence pleine de ce qui est, tel que le poète le retrouve dans les lithographies de *Paris sans fin* ou les derniers bustes d'Annette. On peut voir là une forme de synthèse, à l'horizon de ce qu'Yves Bonnefoy considère comme un grand art « dialectique »,

²⁹⁰² Yves Bonnefoy, « Poésie et liberté » [1989], *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, op. cit., p. 327.

mais qui se voit relancée par une conception de la poésie comme *activité*, comme un faire auquel son caractère inachevable est consubstantiel, puisque jamais la présence ne se manifeste autrement que par éclairs fugitifs.

Enfin pour André du Bouchet l'objet ne se dessine pas à l'horizon de la suture entre le signifiant et son référent, il est « le monde ouvert à l'orée duquel nous ne cessons d'arriver »²⁹⁰³. L'objet se tient perpétuellement à la frontière entre le visible et l'invisible et se pose comme un obstacle que l'activité artistique ou poétique ne permet de franchir que pour atteindre un nouvel obstacle. Mais la paroi recule, et à même son franchissement s'éprouve la continuité et l'illimitation de l'existence qui n'est pas présence pleine, mais « prae-sens », être à l'avant de soi dans un ici en deux déchiré. André du Bouchet pose donc la question de la présence de manière très différente de celle de Bonnefoy : elle n'est pas à attester dans l'être face à soi, ni à sauver de la menace d'une absence. Une absence intermittente fait partie intégrante de sa définition, puisqu'exister, c'est être perpétuellement hors de soi, dans l'écart de soi à soi. Cet écart est celui qui partage l'objet tel qu'Alberto Giacometti le lui fait voir entre le seuil et le foyer, c'est-à-dire entre une embrasure et la profondeur qu'elle ouvre. L'objet est à lui-même son propre seuil, ouvert sur une profondeur qu'il tire de nous si en lui nous consentons à nous perdre. Se perdre, c'est éprouver la mort en nous qui scinde notre présence au monde de telle sorte que nous ne puissions nous rejoindre que par-delà nous-mêmes, étant nous-mêmes pour l'autre embrasure et profondeur.

Si nous avons pu chercher la cohérence interne de chaque lecture et le lien entre elles quant à la question des rapports entre le langage et le réel, il nous faut maintenant pointer quelques différences dans la manière dont ces poètes comprennent Giacometti. L'opposition entre Francis Ponge et Yves Bonnefoy apparaît nettement dans les attaques contre les « poètes métaphysiciens » du premier dans *Joca seria*. L'accent mis sur la matérialité concrète des bronzes de Giacometti s'appuie sur la « physique atomistique » qui imprègne sa conception du réel et de la langue comme il le précisera dans *La Table* :

Ce n'est pas sur une métaphysique que nous appuierons notre morale mais sur une physique*, seulement, (si nous en éprouvons le besoin.) Cf. Épicure et Lucrèce * (La physique atomistique : celle des signes, des signes espacés, (discontinus), celle des Lettres)²⁹⁰⁴

Au contraire, nous avons vu que l'analyse par Yves Bonnefoy des techniques à l'œuvre dans le dessin, la sculpture ou la peinture tendait vers une méta-physique, étant attentive à un au-delà de la matérialité concrète de l'œuvre d'art : à l'« outre-couleur »²⁹⁰⁵ davantage qu'à la couleur matérielle. Plus généralement, dans l'ensemble de la monographie se rend sensible une dévalorisation du corps et de la matière. Alors que Ponge déplore dans ces sculptures leur manque de sensualité et que son attention – comme celle d'André du Bouchet vers le « socle »²⁹⁰⁶ – descend vers leurs gros pieds, leurs « godillots de plomb »²⁹⁰⁷. Celle d'Yves Bonnefoy est plus attentive à leur cime²⁹⁰⁸. Les deux hommes n'ont jamais fait mystère de

²⁹⁰³ André du Bouchet, QPTVN, p. 19.

²⁹⁰⁴ Francis Ponge, *La Table, Œuvres complètes, t. II, op. cit., p. 931*.

²⁹⁰⁵ Yves Bonnefoy, BO, p. 392.

²⁹⁰⁶ André du Bouchet, *Carnet, op. cit., p. 12*. Voir le début de ce chapitre.

²⁹⁰⁷ Francis Ponge, JS, p. 623.

²⁹⁰⁸ « [...] l'élongation des figures, cette façon qu'elles ont maintenant de porter très haut dans l'absolu leur tête réduite à son énergie vitale [...] », Yves Bonnefoy, BO, p. 322.

leurs divergences et ce n'est pas sans réticences qu'Yves Bonnefoy avait fini par accepter la publication de textes de Ponge au sein de *L'Éphémère*²⁹⁰⁹.

Si Francis Ponge a été très attentif aux débuts littéraires d'André du Bouchet et qu'ils se sont porté une attention mutuelle jusqu'à la mort de Ponge, leur relation ne va pas non plus sans divergences, ainsi que le montre dans un récent article Philippe Met²⁹¹⁰. Entre les deux hommes, c'est

un échange au long cours, un regard réciproque porté sur les œuvres – chaleureux, attentif, bienveillant, mais aussi désarçonné, avec ce que cela peut comporter de gauchissements plus ou moins conscients, de saisies difficiles ou maladroites, de tâtonnements ou d'égarements, voire de méprise ou d'aveuglement²⁹¹¹.

Nous avons déjà évoqué ailleurs ce caractère durable de leur attention réciproque²⁹¹², mais Philippe Met montre que si le dernier texte d'André du Bouchet consacré à Ponge témoigne d'une lecture qui, « par l'abondance et la variété des références, [...] embrass[e] l'œuvre dans sa plus grande extension (*Proèmes, Des cristaux naturels, Nouveau recueil, La Fabrique du pré, La Table*) »²⁹¹³, on ignore en revanche « l'attention exacte que Ponge a pu porter à l'œuvre de du Bouchet, et à son évolution, au-delà du tournant des années Soixante-dix ». Le texte consacré à du Bouchet en 1983²⁹¹⁴ se garde de mentionner « aucun recueil ou texte précis »²⁹¹⁵. Pour André du Bouchet, Ponge a été à un certain moment menacé « par la conscience d'être poète » et « amené à occuper une position de poète »²⁹¹⁶, ce à quoi pour sa part André du Bouchet s'est toujours refusé. Mais la lecture de son œuvre depuis le *Carnet du bois de pin* (1947) a joué chez du Bouchet dans le sens d'un « dépouillement progressif, une résistance accrue au pathétique et au masochisme élégiaque »²⁹¹⁷.

Ce qui nous paraît surtout intéressant dans les écrits, publiés ou non, de Ponge sur du Bouchet, c'est la volonté chez celui-ci de saisir la « qualité différentielle » de son « objet », sa poursuite d'un « sésame qui non seulement donnerait accès à l'intime d'un texte, mais permettrait encore d'embrasser l'ensemble de l'œuvre »²⁹¹⁸. Ce sésame, il croit l'avoir saisi à la lecture d'un texte consacré par André du Bouchet à Miklos Bokor, qui suscite cette note inédite avant l'article de Philippe Met :

²⁹⁰⁹ « Et l'on mesurera le désir de conciliation d'Yves Bonnefoy au fait qu'il ait accepté dès alors, malgré ses réserves à l'égard de l'auteur du *Parti-pris des choses*, la participation, proposée par du Bouchet, de Francis Ponge » [...]. Voir Alain Mascarou, *ibid.*, p. 56.

²⁹¹⁰ Philippe Met, « 'Hors de l'usage et analogue à un lapsus', Francis Ponge et André du Bouchet », *Écritures contemporaines*, n°6, « André du Bouchet et ses autres », *op. cit.*, pp. 55-76.

²⁹¹¹ *ibid.*, p. 59.

²⁹¹² Voir chapitre XI.

²⁹¹³ Philippe Met, *ibid.*, p. 57.

²⁹¹⁴ « À côté de quelques mots relevés chez Francis Ponge », pp. 54-67, *Francis Ponge*, Jean-Marie Gleize ed., Paris, L'Herne, « Cahiers de L'Herne », 1986, pp. 54-67.

²⁹¹⁵ Philippe Met, *ibid.*, pp. 56-57.

²⁹¹⁶ Propos rapportés par Patrick Kéchichian, « La Poésie attise l'inquiétude », *Le Monde*, 29 déc. 2000.

²⁹¹⁷ Lettre d'André du Bouchet à Francis Ponge, janvier 1951. Citée par Philippe Met, *ibid.*, n. 34, p. 75.

²⁹¹⁸ Philippe Met, *ibid.*, p. 64.

***[Il me semble que je viens d'y saisir la démarche ou le procédé d'écriture d'A. d. B. : la disposition sur la page des quelques mots d'une ou deux phrases (ou idées) du langage courant qui, si elles étaient inscrites tout simplement comme elles lui viennent, paraîtraient banales. Mais il croit (à raison d'ailleurs) à la vertu rayonnante de chacun des mots, et il donne à ces mots, par leur dispersion sur le blanc du papier, dans l'espace de la page, leur chance de rayonner (c.à.d. de laisser/faire/se développer leur aura, les associations d'idées qu'ils portent en eux, ou leur retentissement : le développement de leurs harmoniques. Il s'arrange aussi (ainsi) pour décomposer le sens de la phrase banale et recomposer un autre ordre, une autre composition (en constellation sur le blanc de la page), faisant revenir les mêmes mots ici et là. Ce qui aurait été incidentes, dans la phrase banale, prend ici une autre valeur. Plus aucun resserrement (apauvrissant [sic]) par la logique ancienne²⁹¹⁹ .**

Voici la première formulation de la thèse « largement reprise »²⁹²⁰ par Ponge dans « Pour André du Bouchet (quelques notes) »²⁹²¹ et dont le volet critique s'articule autour d'un double constat interprétatif :

[...] le *[procédé] d'écriture mis au jour est apparenté à un geste purement esthétisant (*[impressionnisme], *[esthétisme], *[objet esthétique]) et essentiellement déconstructeur (*[un acte de décomposition (démolition/déconstruction/) de l'ancienne logique], en filigrane duquel Ponge, prompt à enfourcher ses propres chevaux de bataille, croit pouvoir discerner des présupposés tant idéologiques que métaphysiques. L'action censément « négatrice » ou « négative » de l'espace poétique est bientôt qualifiée de *[libertaire], dans la mesure où elle véhiculerait *[l'idée, profondément anarchiste, que l'air, le vide, c'est la « liberté »]. On glisse dès lors à ce qui constitue pour Ponge *[l'opposé de son propre travail] : une carence éthique (au sens pongien de « loi morale » faisant progresser l'esprit et apportant de nouveaux paradigmes – *[une morale du bonheur], par exemple) et un substrat métaphysique *[à base d'héraclitéisme (c.à.d. de désespoir ou de résignation morose, en présence de l'écoulement du temps [...])]²⁹²² .

Si Philippe Met désamorçe en partie la violence critique de ce texte en le resituant dans le contexte de la polémique autour de mai 68²⁹²³, il n'en demeure pas moins que l'effet de lecture le plus choquant

de ces feuillets inédits est peut-être, outre l'absence putative de toute éthique, le refus de Ponge de voir dans l'éclatement du texte dubouchettien le fruit d'*[aucune nouvelle respiration], d'*[aucun nouveau rythme vital, correspondant

²⁹¹⁹ Archives Ponge. Cité par Philippe Met, *ibid.*, pp. 61-62.

²⁹²⁰ Philippe Met, *ibid.*, p. 62.

²⁹²¹ *L'ire des vents*, numéros 6-8, février 1983, pp. 328-333.

²⁹²² Philippe Met, *idem*. Les étoiles et les crochets renvoient à la note inédite de Francis Ponge [« À propos d'un texte d'André du Bouchet (pour le peintre Miklos Bokor qui expose ces jours-ci galerie Jacob) », archives Ponge] citée par Philippe Met dans cet article.

²⁹²³ Voir *ibid.*, p. 56.

au corps de l'homme comme « acteur »] (Archives Ponge). Au-delà des données visuelles, se peut-il que Ponge n'ait jamais entendu son ami lire à haute voix ses propres textes ainsi portés et parcourus par un souffle unique [...] ?²⁹²⁴

Ce qui frappe alors dans la perspective qui est la nôtre est le choix de consacrer à Giacometti comme à du Bouchet des textes compacts, « bouclés »²⁹²⁵, conséquence dans un premier cas directe de la saisie de la « qualité différentielle » de Giacometti, effet *a contrario* de cette saisie dans le cas de du Bouchet. L'hommage paradoxal que constitue le petit texte resserré paru dans *L'Ire des vents* témoigne autant de la fascination de Ponge pour les écrits « inimitables »²⁹²⁶ d'André du Bouchet que de la méfiance que nous venons d'évoquer pour la « carence éthique » qu'il y décèle et pour son « substrat métaphysique »²⁹²⁷. Il témoigne surtout de son refus pour sa part de céder à cette mode esthétisante – « imitation par nombre de piètres épigones »²⁹²⁸ – à laquelle l'œuvre incite.

C'est alors que se fait jour une différence fondamentale entre les deux poètes dans leur rapport au « blanc », c'est-à-dire à la « matière du souffle » pour André du Bouchet. La limite de la compréhension d'André du Bouchet par Ponge est la même que la limite de sa compréhension de Giacometti : elle se heurte aux « blancs » que le poète du *Parti-pris des choses* refuse de considérer autrement que de manière négative, et certainement pas dans le dynamisme profond que leur impulsent l'œuvre de l'artiste comme celle d'André du Bouchet.

Francis Ponge s'attache à la matérialité concrète des sculptures de Giacometti sans jamais les voir dans l'espace qui les entoure, il manque donc la dilatation de ces figures dans l'espace comme des poumons, ce qui revient à méconnaître un aspect décisif du travail de Giacometti. De même, voir un « procédé » dans les « blancs » du poète ne peut qu'éveiller la protestation de ceux qui, comme Philippe Met, l'ont entendu lire ses textes. L'interprétation de Giacometti par Ponge trouve peut-être sa limite dans son refus de reconnaître que l'air n'est pas moins une matière – que nous touchons, dans laquelle nous nous frayons passage – que le bronze de ces « sceptres » que Giacometti préférait en plâtre. Ce vide n'a rien à voir avec le désespoir métaphysique dans lequel une lecture superficielle enferme l'œuvre, il est la ressource qui seule permet au bronze d'atteindre à cette « dureté infracassable » qui frappe Genet. L'air est la condition qui seule permet à la figure de devenir le noyau d'une violence jubilatoire, il est l'inespéré, c'est-à-dire le contraire du désespéré. Le matérialisme élargi de Giacometti s'augmente alors de ce que Ponge refuse de voir : l'air qui se comprime et s'étire, et qui est, loin des tourments métaphysiques, « entaille hilare »²⁹²⁹. Les atomes de l'air seraient-ils moins valables aux yeux du matérialiste que ceux du métal ? Se référant dans *La Table* à la « physique atomistique »²⁹³⁰, n'est-ce pas alors à une conception périmée

²⁹²⁴ *Ibid.*, p. 64.

²⁹²⁵ Le texte sur du Bouchet se termine par une « clause » (voir *ibid.*, p. 61).

²⁹²⁶ Francis Ponge, « Pour André du Bouchet (quelques notes) », *op. cit.*, p. 330.

²⁹²⁷ Voir Philippe Met, *idem*.

²⁹²⁸ Francis Ponge, *idem*.

²⁹²⁹ André du Bouchet, QPTVN, p. 62.

²⁹³⁰ Voir citation ci-avant (Francis Ponge, *La Table*, OC II, p. 931).

de l'atome que Ponge s'accroche, l'atome comme une bille pleine, alors que la physique moderne de l'atome découvre qu'il est « essentiellement constitué de vide »²⁹³¹.

Ces aspects importent surtout car ils engagent des différences qui sont en dernier recours poétique. Le rapport à la matière phonique engage un rapport au sens et une manière différente de se situer dans l'espace de la parole, comme le remarque Henri Maldiney :

Francis Ponge remet en fonctionnement la langue à partir de ses racines, de sa racine. Du Bouchet, en deçà de la langue, en deçà du français, de l'allemand ou de l'arménien, tente de se placer à l'origine de l'acte de parler. Or, qu'est-ce qu'il y a à l'origine de l'acte de parler ? Pourquoi, d'abord, un homme est-il irrésistiblement amené à parler, à dire ? Il y a à l'origine une sorte de 'vouloir-dire' global. Telle est la situation d'éveil de l'homme qui le fait homme : il est là, l'être vertical, à se dresser sur le sol, debout à travers tout, les mains ouvertes, pour l'accueil, peut-être pour le don. Quand il parle, il se trouve dans la même situation, et c'est là l'origine absolue du langage²⁹³².

Il faut alors remarquer que la distance qui se laisse percevoir dans le texte adressé par Ponge à André du Bouchet n'est pas moins perceptible en retour derrière la sympathie dans le texte écrit par celui-ci sur son aîné, comme l'a remarqué Jean-Michel Reynard qui a eu le sentiment en le lisant que le texte d'André du Bouchet paru dans les *Cahiers de l'Herne* était écrit en partie « contre Ponge ». André du Bouchet confirme que cette impression révèle ses réticences envers le « mimétisme » auquel lui paraît mener sa poétique. Et c'est bien là encore du problème du vide qu'il s'agit, puisque pour André du Bouchet seul le pivot de l'air permet d'échapper au parallélisme entre le poème et son objet pour atteindre à l'embrassement elliptique que nous avons décrit :

Contre Ponge, dites-vous, également – ce mot m'aura éclairé sur le moment. En effet, le développement de sa pensée dans le sens des « significations bouclées à double tour », du « fonctionnement de la langue », « fonctionnement » parallèle alors et donc mimétique, etc., etc., me laisse absolument froid, et il n'est pas exclu que mes pages, traduisent à leur insu, du reste, un écart de cet ordre, marquant alors une distance, soit en fin de compte avec des sentiments tout-à-fait mêlés ! Mais ce n'est pas cela qui importe. Quelle sympathie trouverait réellement à s'exprimer, sans que, chaque fois, la distance franchie n'ait été marquée²⁹³³.

Le point de vue d'Yves Bonnefoy présente également des différences notables avec celui d'André du Bouchet. Un récent article de Valéry Hugotte fait de Giacometti le lieu d'une différence entre les poètes de *L'Éphémère* autant que celui d'un accord. Il souligne les différences formelles entre le *Giacometti* d'Yves Bonnefoy et celui d'André du Bouchet. Si André du Bouchet et Jacques Dupin unis par une « parenté profonde » adoptent la

²⁹³¹ Entretien de Michel Paty (maître de recherche au CNRS, Centre de recherches nucléaires de Strasbourg-Cronenbourg) avec Émile Noël, *La Matière aujourd'hui*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Inédits Sciences », 1981, p. 36.

²⁹³² « La poésie d'André du Bouchet ou la genèse spontanée. Entretien avec Michael Jakob, à Vézelin », *Compar(a)ison, An international Journal of Comparative Literature*, n°2, Amsterdam, Peter Lang, 1999, p. 6.

²⁹³³ Lettre d'André du Bouchet à Jean-Michel Reynard, 25 octobre 1983, in Jean-Michel Reynard, *une parole ensauvagée*, Bruxelles, La Lettre volée, 2009, pp. 78-79.

« contestation » érigée par Giacometti en « principe de création »²⁹³⁴, Yves Bonnefoy apparaît davantage attaché, comme nous l'avons montré dans notre quatrième partie, à « saisir la cohérence de l'œuvre »²⁹³⁵. Aucun des deux hommes n'a jamais commenté le *Giacometti* de l'autre, mais on peut penser que chez ces poètes, le choix même de la forme engage des différences plus profondes dans la manière de comprendre l'œuvre. Valéry Hugotte relie ce qui distingue les œuvres « jumelles » de Dupin et du Bouchet de l'essai de Bonnefoy à la question de l'inachèvement :

[...] au-delà des catégories convenues et des différences superficielles entre les deux écritures, le dialogue se prolonge qui invite, si l'on peut dire, à rapprocher ces deux approches, à entendre une proximité troublante – et aussi à prendre la mesure de ce qui les sépare du grand essai de Bonnefoy. Tout d'abord, il est frappant que les approches de Dupin et du Bouchet éludent également les descriptions attendues des œuvres commentées. Sans doute parce que le texte, dans ses redites et ses relances, ses détours et ses nécessaires longueurs, ne saurait rendre compte de l'œuvre ainsi qu'elle nous confronte à son apparition soudaine et à son immédiateté sidérante ; mais aussi parce que l'un et l'autre s'attachent surtout à la naissance même de l'œuvre, à cette lutte désespérée que ne suspend aucun achèvement, puisqu'elle est immédiatement relancée par une œuvre nouvelle, qui au fond est la même encore [...]²⁹³⁶.

Si la question formelle de l'inachèvement sépare sans nul doute la monographie achevée des « approches » de Dupin et du Bouchet, est-ce parce que Bonnefoy prête davantage attention aux œuvres achevées qu'à la « naissance même de l'œuvre ». Il nous semble au contraire après l'avoir traversée que cette monographie s'attache au plus haut point à la naissance de l'œuvre dans la conscience créatrice de Giacometti, et s'il y a une différence à établir sur ce plan, nous dirions plutôt que Bonnefoy engage moins son propre rapport aux œuvres « achevées » ou abandonnées par Giacometti, qu'il cherche davantage à se projeter à l'intérieur de la conscience du créateur à l'œuvre. Mais là encore nous restons sur un plan superficiel, alors que la divergence que ces différences reflètent est plus profonde, elle engage l'interprétation même de l'œuvre.

Reprenons par exemple ce qu'Yves Bonnefoy dit du faux cadre de Giacometti, qu'André du Bouchet perçoit comme une « embrasure » : « il isole ce qui a été peint – et qui vaut comme être, à tout le moins virtuel – du néant qui règne alentour ; et déniait à ces limbes environnants de suggérer quoi que ce soit du monde des apparences, il permet en retour à la figure centrale de se dégager elle aussi, mais cette fois par excès, de l'empiègement de l'espace, comme c'est le cas dans l'icône, qui a d'ailleurs très souvent elle aussi recours aux encadrements resserrés »²⁹³⁷. Le cadre n'est donc pas pour Bonnefoy un seuil qui, si l'on accepte de le franchir, nous révèle comme pour du Bouchet « la mort, au profond de nous-mêmes, ignorée »²⁹³⁸, Bonnefoy l'interprète au contraire comme l'instrument d'une tentative d'éviction du néant hors de l'œuvre, un effort pour s'affranchir de l'espace. Chez

²⁹³⁴ Jacques Dupin, TPA, p. 37.

²⁹³⁵ Valéry Hugotte, « 'Deux murs se font face'. Jacques Dupin et André du Bouchet, une écoute », *Écritures contemporaines*, n°6, « André du Bouchet et ses autres », *op. cit.*, p. 88.

²⁹³⁶ *Ibid.*, p. 85.

²⁹³⁷ Yves Bonnefoy, BO, p. 393.

²⁹³⁸ André du Bouchet, QPTVN, p. 21.

du Bouchet au contraire, l'« empiègement »²⁹³⁹ irrémédiable dans l'espace fonde toute une poétique de l'écart.

Mais surtout dans l'ensemble de la monographie la matière apparaît comme le véhicule du néant, elle est ce dont Giacometti cherche à s'extraire s'il conçoit, comme le pense Bonnefoy, l'œuvre d'art comme une « plongée dans le gouffre de la matière à la recherche de l'Être »²⁹⁴⁰, notons ici le e majuscule. Recherche de la présence, et non de l'unité phénoménale de la figure s'avère pour Yves Bonnefoy toute la période « alchimique » des petites figurines, celle, nous l'avons vu, de la « théologie négative ». C'est « toute matière étant chue »²⁹⁴¹ que, pour lui, le regard apparaît dans la sculpture et tout le travail alchimique de Giacometti consiste à séparer l'être de la matière, c'est-à-dire qu'il repose, pour Bonnefoy qui se projette ainsi dans la conscience créatrice du sculpteur, sur la conviction que l'être serait radicalement étranger à la matière, qu'il en serait détachable :

Car la sculpture commence donc, sous ses yeux mêmes, à se dégager de l'emprise de la matière qui la vouait à la dissociation des composantes de l'être, à l'extériorité de l'espace. L'art va « résorber » la matière, comme dit encore Giacometti, la grande ressemblance est enfin possible. – Mais il est vrai aussi que la matière, le divisé n'ont pas pour autant totalement disparu de la petite statue : d'où cette tentation de chercher toujours plus petit. De descendre aussi loin que possible dans le gouffre au fond duquel, par un passage à la limite, et tel l'or dans le vaisseau, l'être paraîtrait enfin dans l'image²⁹⁴².

Le mot « matière » apparaît ainsi à maintes reprises dans la « biographie d'une œuvre » comme un synonyme de « mort »²⁹⁴³. Yves Bonnefoy dépeint en outre la façon dont Giacometti ensuite met la matière debout comme une tentative d'arrachement au néant, à la « matérialité » qui « grève » la vie²⁹⁴⁴ : « [...] [Giacometti] revit [...] l'acte par lequel tout être qui est refuse en soi le néant »²⁹⁴⁵. Une telle dissociation n'est pas envisageable pour André du Bouchet qui ne refuse pas ce qu'il n'appelle pas le « néant », mais le « vide » ou la « mort ». Et tout son recueil sur Giacometti naît d'une tentative non pas de « refuser en soi le néant », mais au contraire d'admettre la mort en soi, non pas au terme de la vie, mais à traverser à chaque instant pour avoir pied dans l'illimité. L'illimité d'André du Bouchet comme celui de Jacques Dupin est un acquiescement à la vie dans sa matérialité la plus concrète, l'illimité d'Yves Bonnefoy repose sur la dissociation du noyau de la vie d'avec la matière.

Une telle vision de la matière est sensible par exemple dans ce qu'Yves Bonnefoy affirme à propos des socles : « ils rendent présent dans l'œuvre, dans la transmutation qu'elle tente, le fait de cette matière qui est pour l'être humain l'évidence de ce néant qui de toute part le menace »²⁹⁴⁶. Une conception du corps se trouve par là-même engagée, et Yves Bonnefoy interprète l'élongation des sculptures comme une tentative de s'arracher à

²⁹³⁹ Yves Bonnefoy, *idem*.

²⁹⁴⁰ *Ibid.*, p. 385.

²⁹⁴¹ *Ibid.*, p. 317.

²⁹⁴² *Ibid.*, p. 276-277.

²⁹⁴³ Voir par exemple *ibid.*, p. 317 et p. 321.

²⁹⁴⁴ *Ibid.*, p. 317.

²⁹⁴⁵ *Ibid.*, p. 321.

²⁹⁴⁶ *Ibid.*, p. 340.

cette « enveloppe néante » : « [Giacometti] en vient à imaginer des figures qui vivraient en art ce déni de l'enveloppe néante par un amincissement de leurs membres, c'est-à-dire une élongation de toutes leurs formes, avec transparence et mouvement »²⁹⁴⁷. Voilà de l'élongation une interprétation métaphysique qui s'assume comme telle, mais en décalage avec tout ce que Giacometti a pu déclarer sur ses études de perception, c'est-à-dire « en termes plastiques »²⁹⁴⁸. On ne peut qu'être d'accord avec Yves Bonnefoy s'il s'agit d'écarter l'idée que l'élongation serait l'effet d'une volonté de style. Mais il semble moins légitime d'écarter de la sorte l'effectivité des problèmes de perception chez Giacometti qui sont ceux qui préoccupaient déjà Cézanne : « le flou du contour qui sépare les volumes de l'espace et la distance des choses par rapport à l'œil ». Pour David Sylvester, dont Jacques Dupin pense qu'il « a pénétré mieux que personne l'œuvre et l'énigme de Giacometti »²⁹⁴⁹, celui-ci ne réduit pas la matière par « déni de l'enveloppe néante », mais pour résoudre des problèmes concrets liés au rendu de la sensation. Giacometti ne cherche pas à évacuer la matière pour combattre l'évidence du néant, il cherche avant tout à ce que sa sculpture amincie devienne « une sorte de noyau », et, au-delà de ce noyau, qu'elle « suggère une masse qui se dissout dans l'espace ». Le volume est alors « donné comme une quantité inconnue et implicitement inconnaissable : le fait que, dans la réalité, les contours sont flous est traduit en sculpture par le fait qu'il n'y a tout simplement pas de contour »²⁹⁵⁰. Les interprétations d'Yves Bonnefoy, dans ce livre dont nous avons pu par ailleurs approcher la richesse, n'emportent pas notre adhésion dès lors que sa lecture métaphysique se détache des réalités matérielles du travail de l'artiste.

C'est qu'Yves Bonnefoy postule, et c'est une hypothèse parfaitement valable, que Giacometti ne sait pas ce qu'il fait, que ce créateur ignore la vérité profonde de sa démarche, et se trompe sur le sens de ce qu'il croit poursuivre : « Maintes fois, quand il s'est agi pour Giacometti d'évoquer ou de commenter ses échecs, c'est-à-dire de s'expliquer pour quelle raison il ne peut représenter ce qu'il voit, il a confondu, et jusqu'à la fin de sa vie, figure et présence, apparence et apparition, du fait des mots sans rigueur de notre vocabulaire esthétique »²⁹⁵¹. Pour lui, Giacometti « ne fut jamais en mesure de se représenter clairement ce qu'il tentait pourtant si directement dans ses œuvres »²⁹⁵².

Dans cette perspective, ce vers quoi tend la réflexion de Jacques Dupin – André du Bouchet pour sa part n'emploie même pas ce terme à propos de Giacometti, ni ailleurs – est tout au plus un sacré redéfini²⁹⁵³. La réflexion d'Yves Bonnefoy tend quant à elle, nous l'avons vu, vers l'horizon du divin, Giacometti est celui qui a « remis en circulation dans la société de son temps la dimension du divin ». Divin, et non sacré, puisque Giacometti pour Bonnefoy fait l'expérience d'une « présence qui se signifie comme telle, avec autorité et mystère »²⁹⁵⁴. Yves Bonnefoy montre que son passage par la revue *Documents* a été l'occasion d'une confrontation avec le problème du sacré. Le sacré pose une continuité

²⁹⁴⁷ « La Poétique de Giacometti II », *op. cit.*, p. 70

²⁹⁴⁸ BO, p. 322.

²⁹⁴⁹ Jacques Dupin, « Post-scriptum », in David Sylvester, *En regardant Giacometti*, *op. cit.*, p. 11.

²⁹⁵⁰ David Sylvester, *ibid.*, p. 18.

²⁹⁵¹ *Ibid.*, p. 65.

²⁹⁵² « L'Étonnement d'Alberto », *op. cit.*, p. 76.

²⁹⁵³ Voir Jacques Dupin, TPA, p. 78.

²⁹⁵⁴ « La Poétique de Giacometti I », *op. cit.*, p. 51.

entre l'homme et le reste de la nature où l'homme, « comme va le dire Caillois, n'est un cas particulier dans le réseau des espèces que pour lui-même »²⁹⁵⁵, ce qui justifie dans l'anti-idéalisme de Bataille la tentation de dissiper impuissance et vertige « dans l'acceptation résolue du grand élan de la vie retrouvée à son niveau simplement biologique »²⁹⁵⁶. Mais une sculpture comme *La Femme-cuiller* prouve pour Yves Bonnefoy que Giacometti est incapable de retrouver par l'abolition de la conscience de soi et de la catégorie de la personne la voie des grandes participations à la vie du monde :

Effort a été fait par Giacometti, peut-on croire, pour dénier [à La Femme-cuiller] la conscience de soi, mais l'impression d'un vouloir en elle, magique et menaçant, n'en est que plus grande. Et la catégorie de l'existence hic et nunc, qui devrait se dissiper dans une participation à la vie cosmique, comme il en va, peut-on le croire, chez l'animal, subsiste entière en celui qui regarde l'œuvre, car il ressent la menace, et se voit, en ce danger, démuné. En somme, La Femme-cuiller recommence moins le sacré signifié par le « puisoir » de son origine²⁹⁵⁷ qu'elle ne dit le caractère de gouffre, la qualité de néant, de cette nature au sein de laquelle le sujet humain se voit survivre²⁹⁵⁸.

L'œuvre de Giacometti se trouve donc dans un lien de continuité avec « l'ontologie traditionnelle de l'Occident » et dans *Lotar III*, la dernière sculpture de Giacometti, Yves Bonnefoy voit d'abord « l'être humain qui réaffirme sa distance de la nature, distance si imprévisible, si grande qu'on peut la dire de l'absolu ».

Il nous semble qu'André du Bouchet ne pourrait être d'accord avec une telle affirmation, et que son œuvre, comme celle de Jacques Dupin, en cela plus proches de Bataille qui a décerné à André du Bouchet le Prix des Critiques en 1961²⁹⁵⁹ – l'agressivité anti-idéaliste en moins – mais également de Michaux ou d'Artaud nous mettent en rapport direct avec la continuité de l'ensemble des éléments de la nature. Si André du Bouchet a pu être rapproché de la pensée chinoise par l'importance de la notion de « moyeu » dans son œuvre, c'est que l'intuition d'une présence « qui se signifie comme telle, avec autorité et mystère » et de la distance qui sépare l'être humain de la nature a moins de sens pour lui que cette continuité. La présence pour lui ne peut se séparer de la matière, elle ne peut se concevoir à part d'elle. C'est le sens de ce passage de « ... qui n'est pas tourné vers nous » à propos des socles d'Alberto Giacometti : « Rien qui d'autorité 'divine' se trouve surélevé – mais la figure elle-même provient du socle »²⁹⁶⁰. Et un peu plus loin :

Ce sol illimité qui la prévient – comme le soulèvement même du limon, ou la lumière, d'avant... (avant les dieux ? parole impraticable) 'nous' sera découvert au-dessus d'elle, et comme en premier lieu, béant...²⁹⁶¹

On peut également s'apercevoir d'une différence lorsqu'Yves Bonnefoy parle de la lumière. Dans les tableaux de Giacometti par exemple, où la couleur manque, il suffit « d'un peu de

²⁹⁵⁵ *Ibid.*, p. 50.

²⁹⁵⁶ *Idem.*

²⁹⁵⁷ *Dans la statuaire africaine, voir BO, p. 142.*

²⁹⁵⁸ « *La Poétique de Giacometti I* », *op. cit.*, p. 50.

²⁹⁵⁹ Voir Anne de Staël, « Chronologie d'André du Bouchet », *op. cit.*, p. 375.

²⁹⁶⁰ « ... qui n'est pas tourné vers nous », *ibid.*, p. 55.

²⁹⁶¹ *Idem.*

rose sur la montagne, d'un peu d'orangé sur le sol pour que, dans ce gris teinté de bleu ou de mauve qui subsiste sous le trait noir, il y ait comme une expansion d'un principe qui semble supra-terrestre : la lumière se découvrant d'autant mieux une réalité de l'esprit que le peintre l'a signifiée plus précaire [...] »²⁹⁶². Il ne nous semble pas que les dessins d'Alberto Giacometti tels que les donne à voir André du Bouchet s'ouvrent sur cette « lumière par l'intérieur, lumière de l'esprit comprenant le monde dans l'immédiat et par transparence »²⁹⁶³, mais sur celle du soleil. C'est la réponse d'André du Bouchet à un critique qui lui demandait si la neige de ses poèmes, ce n'était « tout de même pas ce qui tombe du ciel ? » : « Mais si, précisément ! »²⁹⁶⁴ C'est alors les définitions mêmes du réel et de la présence qui entrent en jeu, et qui permettent d'opérer une distinction entre Yves Bonnefoy et André du Bouchet.

Cette distinction est sensible dans le choix par Yves Bonnefoy²⁹⁶⁵ de la citation de Plotin qui figurait sur le deuxième carton du format d'une carte à jouer accompagnant la parution du premier numéro de *L'Éphémère* : « Par exemple, dans l'obscurité de la nuit, elle s'élanche de l'œil, elle s'étend alentour. Et s'il abaisse ses paupières, ne voulant voir, il l'émet encore. Et si on le presse du doigt, il voit la lumière qui est en lui. En ce cas, il voit sans rien voir ; et c'est alors surtout qu'il voit : puisqu'enfin il voit la lumière. Les autres réalités étaient lumineuses, elles n'étaient pas la lumière. »²⁹⁶⁶ André du Bouchet se montre pour sa part davantage sensible à l'éblouissement extérieur qu'à l'éblouissement intérieur, comme il apparaît dans ce que rapporte Henri Maldiney de sa première rencontre avec le poète à l'abbaye de Royaumont, où il est également question de la lumière, mais d'une lumière qui vient vers l'œil :

Et je me souviens même de ma première rencontre avec André, dans les champs : on parlait le plus souvent de peinture, de la perspective et de la convergence des rayons lumineux dans les schémas classiques illustrant la vision, où le trajet des rayons lumineux réfléchis est figuré par un faisceau de traits divergents à partir de l'œil. Or André du Bouchet les voyait dirigés en sens inverse, pointés sur l'œil comme pour l'aveugler, les images lui arrivant blessantes²⁹⁶⁷.

Revenons alors à la question de la perception, dans son lien avec la lumière sur lequel revient ce passage de « L'Étranger de Giacometti » :

Le désir de bien traduire la sensation, de reconnaître – et fixer peut-être – sa profondeur, était grand chez lui, sûrement, mais aussi bien c'était cela même qui lui était interdit, et dans la statue ébauchée des impulsions mystérieuses venaient disproportionner les parties, raviner la forme, y creusant ces gouffres en apparence minimes, en fait vertigineux où s'effondrait non la ressemblance mais sa chaleur – bref, transir toute joie du niveau des sens, étendre le désert jusqu'au pied d'une présence terrible. C'est en tout cas de cette façon que je crois pouvoir expliquer les traits les plus singuliers de son œuvre, tels que ces

²⁹⁶² Alberto Giacometti, *biographie d'une œuvre*, op. cit., pp. 476-477.

²⁹⁶³ *Ibid.*, p. 490.

²⁹⁶⁴ Cité par Daniel Guillaume, « Déplacement des glaciers. Récit d'entretiens avec André du Bouchet », op. cit., p. 44.

²⁹⁶⁵ Voir Alain Mascarou, *ibid.*, p. 73.

²⁹⁶⁶ Voir *ibid.*, p. 33.

²⁹⁶⁷ Henri Maldiney, « Entretien avec Michael Jakob, à Vézelin », op. cit., p. 13.

pieds immenses comme celui de la montagne de l'être, et ce lointain, si souvent presque infini, de la tête [...]. Rien là d'une « vision », car on est radicalement au revers de l'imagination parcourant le monde, mais la naissance simultanée (et jamais peut-être il n'en a été de plus pure, de plus fatale) de la transcendance et du signe qui prétendait au simple réel. Et cela à partir de n'importe quoi, et pour défaire n'importe quoi. « N'importe quoi est Dieu » disait-il encore, « et aussi bien cette tasse » qui – par ce soleil, non celui du monde physique, qui brillait blanc là-bas sur son bord immense – se retirait de l'espace, veillait dans un au-delà, ouvrant peut-être à une autre forme de connaissance et à un autre pouvoir²⁹⁶⁸.

Mais sont-ce réellement des « impulsions mystérieuses » qui viennent « raviner la forme » et la creuser de gouffres ? En quoi s'opposent-ils au désir de « bien traduire la sensation », ces gouffres, s'ils sont le vide au sein duquel une tête existe lorsqu'elle n'est pas figée, arrêtée ? Est-ce alors un soleil autre que celui du monde physique qui brille dans l'œuvre de Giacometti et a-t-il vraiment confondu « figure et présence, apparence et apparition » comme le postule Yves Bonnefoy ?

André du Bouchet remarque également la différence entre la parole du sculpteur au travail et ce que l'œuvre proclame, il remarque également que la ressemblance visée par Giacometti n'a rien à voir, nous l'avons vu, avec la volonté de fixer les traits, l'apparence extérieure de son modèle. Pourtant André du Bouchet accorde, nous semble-t-il, à Giacometti une plus grande lucidité sur son travail. Et s'il nous apparaît que Jacques Dupin et André du Bouchet sont en définitive plus proches de la façon dont Giacometti pouvait appréhender le réel qu'Yves Bonnefoy qui le tire davantage à lui, c'est qu'ils ont mieux perçu la continuité entre « apparence » et « apparition ». Ils ont en effet accordé une plus grande écoute à la question de la perception telle qu'elle revient sans cesse dans la parole du sculpteur. Giacometti peut ainsi déclarer que la sculpture qui le touche le plus est celle dans laquelle il ressent une *violence contenue* :

[...] même dans la tête la plus insignifiante, la moins violente, dans la tête du personnage le plus flou, le plus mou, en état déficient, si je commence à vouloir dessiner cette tête, à la peindre, ou plutôt à la sculpter, tout cela se transforme en une forme tendue, et, toujours me semble-t-il, d'une violence extrêmement contenue, comme si la forme même du personnage dépassait toujours ce que le personnage est. Mais il est cela aussi, il est surtout une espèce de noyau de violence. C'est probable d'ailleurs. Il me semble assez plausible qu'il en soit ainsi du fait même qu'il puisse exister... du fait même qu'il existe, qu'il n'est pas broyé, écrasé, il me semble qu'il faut qu'il y ait une force qui le maintienne !²⁹⁶⁹

Giacometti sait donc très bien que celui qui recherche la simple ressemblance se heurte à ce noyau, cette force, et que le personnage n'est pas qu'un ensemble de traits figés : l'apparence. Il est pour lui « cela aussi », cette force de jaillissement, l'*apparaître*. Seulement pour Giacometti cet apparaître n'est pas détachable de l'apparence qu'il vient fracturer. Il n'y a pas pour lui un invisible qui serait séparable de l'apparence extérieure que son épiphanie vient dilacérer, présence qui ne laisse que du corps, de la matière morte lorsqu'elle s'est retirée. Il n'y a pas pour Giacometti de rupture mais une continuité entre le perceptible et l'imperceptible qui sont toujours dans un rapport d'implication.

²⁹⁶⁸ Yves Bonnefoy, « L'Étranger de Giacometti », *op. cit.*, pp. 325-326.

²⁹⁶⁹ Alberto Giacometti, « Entretien avec Georges Charbonnier », *op. cit.*, p. 245.

Ce que nous percevons, la « forme du personnage », son apparence extérieure, si nous nous y attachons dans la durée, « dépasse toujours ce que le personnage est [...] du fait même qu'il puisse exister ». La perception est donc la seule voie d'accès vers cet imperceptible du « noyau », qu'André du Bouchet nomme « foyer », et vers lequel sa propre attention à ses perceptions le guide également. Nous pensons que si l'être est « forme tendue » pour Giacometti, cela veut dire qu'il n'y a pas d'un côté l'apparence éphémère et de l'autre côté la présence durable qui le fracture, mais que l'être est de manière indissociable l'apparence *et* le vide porteur qui la propulse plus avant, « du fait même qu'il [ex-iste] », c'est-à-dire qu'il se porte à l'avant de soi. Pour Yves Bonnefoy, chercher la résurrection *ici même* ne conduit qu'à l'exil et à l'échec. Pour André du Bouchet au contraire, Giacometti atteint véritablement la résurrection par son dessin à chaque instant car il consent à la mort, et la *survie* à laquelle il atteint n'a rien à voir avec la vie éternelle au sens personnel, elle ne contredit pas l'éphémère. Cette *survie* se détache complètement de cette catégorie de la personne qu'Yves Bonnefoy place au cœur de son œuvre, puisqu'elle est accès à la *vie impersonnelle*.

Pour approcher un peu plus ce point de partage, il faut se reporter vers Reverdy et la conception de la réalité qui se trouve exprimée dans cette phrase citée par André du Bouchet dans *Envergure de Reverdy* : « Tout est perdu dans la réalité »²⁹⁷⁰. Comme le souligne Elke de Rijcke dans son importante étude sur la matière et l'immédiatisation du langage dans l'œuvre d'André du Bouchet : « [t]out comme chez Reverdy, la réalité dans la poésie d'A. du Bouchet va se définir comme une *dimension où tout s'absorbe et disparaît* »²⁹⁷¹. La réalité pour André du Bouchet est donc cette perte irrémédiable à partir de laquelle tout peut ressurgir, et pour s'y relier par le langage, le poète doit « en *inscrire la marque*, un reste qui se présente sous la forme du rien, *dans l'espace du poème* » : « [l']enjeu majeur de l'œuvre d'A. du Bouchet consiste à se rapprocher de cette « *matière de la poésie* » par des stratégies poétiques bien concrètes »²⁹⁷². Cette perte consentie, c'est le sens pour nous de l'injonction traduite de Shakespeare qu'André du Bouchet dans *Qui n'est pas tourné vers nous* met en relation avec l'un des derniers textes du sculpteur, écrit dans le bateau qui le ramenait de New-York : « Dans cet océan de l'air, séparons-nous de 'nous' ! »²⁹⁷³

À partir du dernier entretien que lui accorda le poète en 1999, malheureusement non publié du fait d'un problème d'enregistrement, Elke de Rijcke peut alors établir cette distinction nourrie des propres mots d'André du Bouchet :

C'est sur la base de cette conception du réel, laquelle coïncide avec la matière de sa poésie et autour de laquelle se construisent ses textes, qu'A. du Bouchet se distancierait d'Yves Bonnefoy. Les deux auteurs qui furent pendant plusieurs années de très proches collaborateurs à la revue L'Éphémère, ne partagent pas la même vision du réel et, dès lors, se séparent quant à l'enjeu essentiel de leur poésie. Pour Y. Bonnefoy, il reste après la disparition du monde concret, toujours quelque chose comme une présence éternelle séparée du monde

²⁹⁷⁰ André du Bouchet, « Envergure de Reverdy », *Matière de l'interlocuteur*, Montpellier, Fata Morgana, 1992, p. 41.

²⁹⁷¹ Elke de Rijcke, *L'expérience poétique dans l'œuvre d'André du Bouchet. Matérialité, matière et immédiatisation du langage*, op. cit., p. 332.

²⁹⁷² *Ibid.*, p. 332-333.

²⁹⁷³ André du Bouchet, QPTVN, p. 49.

²⁹⁷⁴ . **Le spiritualisme** ²⁹⁷⁵ **d'Y. Bonnefoy, à savoir sa croyance en une présence essentielle et permanente signifiée au sein du poème, associée à la valeur ultime de la poésie, est diamétralement opposée à la position hypermatérialiste d'A. du Bouchet. Dans l'œuvre du dernier il reste après la disparition de la matière langagière une matière sensible évidée [...], qui sera malgré son état liquéfié toujours définie comme matière, et non pas comme esprit. Cette matière, appelée « matière de la poésie », inscrite dans le poème à travers une certaine langue et par le moyen des blancs, est la métaphore littérale d'un réel compris comme matière éphémère [...]. Bref, la réalité est moins reléguée en-deçà et au-delà du texte que représentée dans le texte de la façon même dont on l'éprouve dans la vie quotidienne : en tant que phénomène éphémère et insaisissable** ²⁹⁷⁶ .

Sans reprendre à notre compte l'adjectif « hypermatérialiste », nous retiendrons ici la définition différente de la présence qui sépare les deux poètes, avec encore cette précision retrouvée dans ses notes par Elke de Rijcke à notre demande : « pour Bonnefoy, le réel c'est ce qui subsiste lorsque tout a disparu, une présence éternelle qui selon du Bouchet contredit l'esprit de l'éphémère; pour du Bouchet, le terme d'éphémère est lié à celui de réel ou réalité; dans l'esprit de Reverdy, lorsque tout disparaît dans la réalité, rien ne subsiste; Bonnefoy est spiritualiste, parlant d'une présence avec un « p » majuscule qui n'est pas lié au concret, qui dépasse le réel » ²⁹⁷⁷ . Ainsi s'éclairent peut-être les débats autour du « prière d'insérer » de *L'Éphémère* rédigé par Yves Bonnefoy. Une lettre de Jacques Dupin à Gaëtan Picon montre le souci d'André du Bouchet d'éviter que ce texte prenne une valeur de manifeste :

[...]j'ai reçu une lettre d'André qui me disait son désaccord avec le projet de dépliant. Pour lui le texte d'Yves en regard du sommaire prenait valeur de manifeste, contresigné par tous nos noms. Il admet que ce texte soit publié mais non sous cette forme et exigeait donc que le sommaire soit imprimé sur une

²⁹⁷⁸

feuille volante .

Ce désaccord d'André du Bouchet nous semble devoir porter en particulier sur la dernière phrase du « prière d'insérer » : « L'éphémère est ce qui demeure, dès lors que sa figure visible est sans cesse réeffacée ». L'entretien accordé à Elke de Rijcke en 1999 montre que pour André du Bouchet, qui semble faire allusion à ce « prière d'insérer » dans le passage cité – « ce qui subsiste lorsque tout a disparu » – l'éphémère n'est pas « ce qui demeure » mais ce qui se perd à chaque instant. Ce n'est pas la seule apparence qui sombre, le foyer lui-même est intermittent. Le « prière d'insérer » contredit l'impermanence de la présence telle qu'il l'envisage, et Jacques Dupin nous semble à cet égard proche d'André du Bouchet davantage que d'Yves Bonnefoy. L'entretien accordé à l'été 1996 à Yasmine Getz accentue également ce point :

²⁹⁷⁴ Expression d'André du Bouchet pour caractériser la conception de la présence d'Yves Bonnefoy dans son entretien avec Elke de Rijcke en 1999.

²⁹⁷⁵ Idem.

²⁹⁷⁶ Elke de Rijcke, *ibid.*, p. 333.

²⁹⁷⁷ Elke de Rijcke, notes réunies à notre demande à partir de son entretien de 1999 avec André du Bouchet, non publié du fait d'un problème d'enregistrement. Nous remercions Elke de Rijcke pour ces précisions.

²⁹⁷⁸ Lettre de Jacques Dupin à Gaëtan Picon, 10 août 1966, citée par Alain Mascarou, *ibid.*, p. 57.

[...] si l'aspect sur lequel insiste Yves Bonnefoy est bien celui de l'éternité de l'art, de ce qui subsiste, pour André du Bouchet, le poème « c'est ce qui est toujours réécrit, toujours en déplacement, sans assurance de permanence », mais comme « une durée vivante qui ne peut être consignée »²⁹⁷⁹.

Il s'agit donc de savoir en définitive si le poète « refuse en soi le néant »²⁹⁸⁰ ou s'il l'accepte. Mais le mot même de « néant », qui connote négativement et englobe une matière dont la présence se distingue, induit déjà une réponse à cette question. André du Bouchet n'emploie pas ce mot, mais ceux d'« air » ou de « rien », c'est-à-dire, suivant l'étymologie latine, de quelque chose encore, mais de quelque chose d'éphémère qui ne se distingue pas de la matière au sens élargi. C'est-à-dire que dans ce « rien » le « noyau de violence » dont parle Giacometti, ou le « foyer » d'André du Bouchet, c'est-à-dire la vie, dans cette mort, est enfouie, elle peut reparaître, alors que la présence au sens où Bonnefoy l'entend n'est pas susceptible de s'enfouir au sein du « néant », elle est ce qui reste à part du « corps », de la « matière », c'est-à-dire du « divisé ». Voilà, nous semble-t-il, la « distance » qu'il fallait marquer au cœur de cette « sympathie »²⁹⁸¹ qui lie les créateurs de *L'Éphémère*, car les répercussions de l'œuvre de Giacometti sur eux nous y confrontent. Ces différences ne sont en outre aucunement en contradiction avec l'esprit de *L'Éphémère* tel que dès l'origine Yves Bonnefoy l'avait envisagé : « Il s'ensuit que *L'Éphémère*, ce ne sera que quelques personnes, mais ensemble, et durablement, pour une recherche en commun par leurs voies certes fort différentes »²⁹⁸².

Que Giacometti ait été un tant soit peu conscient de la sorte d'immortalité dans la lumière d'*ici*, de cette « survie » que découvrent à travers ses dessins les textes d'André du Bouchet, un texte tardif, au moment probablement de son cancer, nous semble en témoigner, dans une note jubilatoire qui proclame à elle seule combien fausse est la vision tragique et désespérée²⁹⁸³ qui circule à propos de son œuvre et en perturbe la réception :

²⁹⁷⁹ Yasmina Getz, « André du Bouchet, Paul Celan, Ossip Mandelstam : la revue *L'Éphémère* (1966-1973) », thèse de doctorat sous la direction de Jean-Pierre Guillermin, Lille III, 1998, volume 1, p. 96.

²⁹⁸⁰ Yves Bonnefoy, BO, p. 321.

²⁹⁸¹ Nous reprenons ici les termes employés par André du Bouchet dans sa « lettre à Jean-Michel Reynard », *idem*.

²⁹⁸² Yves Bonnefoy, « Prière d'insérer » de *L'Éphémère*.

²⁹⁸³ Nous adhérons pleinement à la mise au point effectuée à cet égard, dans le chapitre « Tracés croisés du peintre et du poète » de son livre, par Alain Mascarou, *ibid.*, p. 229-231. Il part d'une note manuscrite de novembre 1965 publiée en fac-similé dans *L'Éphémère* n°1, *op. cit.*, p. 102 : « Tout cela n'est pas grand-chose, toute la peinture, sculpture, dessin ou plutôt littérature. Tout cela à sa place et pas plus. Les essais c'est tout. Oh merveille ». Le critique se demande alors : « Faut-il voir [...] dans ce refus de l'accompli, cette injonction de la quête, l'aveu d'une ambition ontologique déçue, et (ou) un réflexe salvateur qui, dans la mesure où il s'oriente vers un faire, une expérimentation, permet à l'artiste de s'émanciper d'un spiritualisme, et de l'esthétisme qui peut en être le repli. Pour Richard Stamelman, par exemple, l'art d'Alberto Giacometti, comme celui des poètes de *L'Éphémère*, est placé sous le signe fédérateur d'une expérience du désespoir métaphysique : *Giacometti a donné forme et densité à l'absence elle-même [...]. L'Objet invisible n'existe que pour donner forme à l'énigme de l'absence, pour servir de cadre et de support à l'espace négatif qui existe entre ses mains*. En conséquence du postulat que sa fonction est de refléter une vision, ici pessimiste, l'art puiserait, dans le fait de ne renvoyer qu'à une détresse, le sentiment contagieux de son incapacité ; en résulte une forme malheureuse dont tous les aspects sont inévitablement négatifs : la réflexivité, *mise en scène de l'échec de la représentation à exprimer et contenir l'être*, et ses marques : l'interruption, *qui détruit la forme, où le vide surgit pour détruire sa propre représentation*, la discontinuité, *qui imite [...] la réalité de la perte, du vide, de l'indéterminé* – autant de lésions d'une œuvre exposée aux atteintes du néant. Certes, ce parti-pris d'une déréalisation de l'œuvre plastique, sans doute inspiré par Giacometti, est des plus partagés : pour Maurice Blanchot, Giacometti nous attire vers ce point [...] où la chose présente (*l'objet physique, la figure figurée*) se change en pure présence, présence de l'Autre

Demain à midi ce sera fini, je serai de nouveau dehors dans la vie à Stampa, à Paris, partout, avec tous et mon travail. Et cela, quel que soit le résultat de tous les examens, quoi qu'on ait trouvé, où que j'en sois avec ma santé, je serai de toute manière pour un temps encore tout à fait dans la vie. À Stampa, à Paris, en voyage oh ! oh ! oh ! oh ! oui mes amours infinies et merveilleuses. En profondeur, je vais travailler tout cela oh ! oh ! mes amis. Fulgurante lumière, éclat de tout à l'infini. Immortel je suis et infini, et vous tous avec moi [...]. Telle est la vie

2984

Approcher la jubilation de cette œuvre et comprendre à quel point elle est *dans la vie* sera l'objet de notre dernière partie.

en son étrangeté, c'est-à-dire aussi bien radicale non-présence ? Ce principe d'abstraction non seulement éloigne l'œuvre, mais la place hors champ [...] : présentation pour le moins contraignante d'une œuvre retranchée dans sa force d'indifférence (*devant nous, et comme sans nous*), réduite à ses figures séparées, dont on comprend que, par réaction à ce culte du sacrifice formel, on ait pu la taxer de *maniérisme*. C'est que nos auteurs partent de l'analyse selon Sartre de la révolution copernicienne introduite en sculpture par Giacometti, avec des *statues qui ne se laissent voir qu'à distance respectueuse, car à ses yeux la distance, loin d'être un accident, appartient à la nature intime de l'objet* – ce que Maurice Blanchot radicalise ainsi : *ce que Giacometti sculpte, c'est la Distance*. Or c'est méconnaître, nous semble-t-il, dans cette fétichisation du vide, qui finit par annuler le spectateur et l'œuvre, la vitalité d'un travail et d'une matière, soulignée justement par Jacques Dupin dans ses *Textes pour une approche* en vue desquels étaient écrites les pages de Blanchot ». Sur ces pages et cette vitalité nous allons revenir dans la dernière partie. Pour Richard Stamelman, voir *The Art of the Void : Alberto Giacometti and the poets of L'Éphémère, L'Esprit créateur*, winter 1982, vol. XXII, n°4, Louisiana State University, pp. 15-25. Les citations traduites par Alain Mascarou renvoient aux pages 16, 18, 22-24. Pour les citations de Maurice Blanchot, voir « Traces », *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 52-53.

²⁹⁸⁴ *Tapuscrit conservé à la Bibliothèque Jacques Doucet sous le titre « Textes divers » (la plupart de ces textes sont publiés dans les Écrits, op. cit.) LRS Ms 221.*

D'un trait qui figure et qui défigure

Introduction

Dans la quatrième partie, nous avons défini le but de Giacometti : ne pas perdre la vie au cours de la transposition du réel en art. Nous avons alors cherché dans son œuvre, souvent à partir des observations des écrivains, les conséquences du fait de s'être assigné cette position intenable et d'avoir cherché à la tenir. Nous les avons trouvées chez l'artiste dans une conscience critique aiguë de sa propre pratique qui nous a semblé l'aspect de son travail le plus vivifiant pour les écrivains. David Sylvester soulève un point essentiel, quant à leur relation à cette œuvre, en proposant de la lire comme une « méditation sur le sens de la représentation de la réalité en art », une tentative pour répondre à cette question : qu'est-ce qui se produit « quand un être humain est vu par un autre qui a l'intention de représenter ce qu'il voit »²⁹⁸⁵ ? Du *quoi*, un but inaccessible, nous nous sommes donc progressivement déplacé vers le *comment*, par lequel nous retrouvons également les écrivains, et de la manière sans doute la plus féconde. Que se passe-t-il en effet lorsque le travail de Giacometti et son œuvre sont vus par des écrivains qui cherchent pour leur part à supprimer l'écart entre la parole et le réel et à qui ce travail et cette œuvre renvoient une interrogation sur le sens de cette pratique ? Il arrive alors que le redoublement de la distance – viser la réalité à travers des œuvres qui elles-mêmes la visent – soit le paradoxal moyen d'élaborer ce que Giacometti appelle des « formes tendues »²⁹⁸⁶. Nous avons dès lors analysé les écrits de Francis Ponge, Yves Bonnefoy et André du Bouchet comme trois *formes textuelles tendues*, des œuvres de langage dont la réflexion sur Giacometti, par le redoublement de la distance qui les sépare du réel, redouble également leur élan vers lui. La concentration de l'artiste sur les *moyens* de son art et le *pourquoi* de son échec se révèle en effet le seul moyen de se rapprocher « un peu plus »²⁹⁸⁷ de ce but inaccessible qui, même lorsqu'il a admis son échec et décidé d'intégrer à sa démarche une analyse de ses causes, ne l'obsède pas moins qu'au premier jour. Les œuvres de Char, Tardieu, Genet, Leiris ou Dupin méritent d'être examinées sous cet angle, et nous allons revenir vers elles dans la dernière partie sans cesser de considérer les autres, en particulier celle d'André du Bouchet.

Dans cette dernière partie, nous poursuivrons l'interrogation qui est la nôtre depuis le début sur l'approche du réel par les moyens de l'art et de la littérature en déplaçant la question du *comment* vers ses aspects les plus concrets. C'est alors la *méthode* de travail si particulière de Giacometti que nous rencontrons. Tous les écrivains qui ont pénétré, directement ou indirectement, dans l'atelier ont en effet été frappés, beaucoup plus immédiatement que par le but poursuivi, par la manière employée par Giacometti pour rechercher ce but. Nous avons déjà rencontré à de nombreuses reprises dans notre parcours cette méthode : celle du « faire-défaire-refaire »²⁹⁸⁸. Giacometti lui donne son

²⁹⁸⁵ David Sylvester, *ibid.*, p. 34.

²⁹⁸⁶ Alberto Giacometti, « Entretien avec Georges Charbonnier », *op. cit.*, p. 245

²⁹⁸⁷ « Entretien avec Pierre Dumayet », *op. cit.*, p. 286.

²⁹⁸⁸ David Sylvester, *ibid.*, p. 129.

expression canonique en 1965 dans ses « Notes sur les copies » : « [...] j'ai fait un immense progrès, maintenant je n'avance qu'en tournant le dos au but, je ne fais qu'en défaisant ».²⁹⁸⁹

La question du « désœuvrement »²⁹⁹⁰ dans l'art et la littérature du XX^{ème} siècle dépasse largement l'œuvre de Giacometti, mais celui-ci en fait d'abord une pratique concrète et l'inscription de cette question dans la matérialité de son travail a le plus grand pouvoir de fascination sur les écrivains. Avant toute tentative de reprise par la pensée, le « défaire » est d'abord chez Giacometti un geste impulsif, irréfléchi. Si cette technique exerce une influence dans la pratique même de l'écriture des écrivains qui se sont intéressés à lui, elle est alors à rechercher dans cet aspect précis de son travail, qu'il faut relier comme nous l'avons déjà indiqué avec la question de l'inachèvement. Ces questions en effet sont indissociables de la réflexion sur les rapports entre réel et langage telle que nous la menons ici. Le refus d'arrêter les contours des objets du monde, de figer leurs significations *implique* – autant qu'il *est impliqué dans* ce trait qui ne cesse de revenir sur lui-même pour corriger, contester – ce trait interrogatif, cette interrogation qui ne peut avoir de fin, comme l'a si bien vu Jacques Dupin. Ce geste de Giacometti, auquel nous avons donc déjà fait de nombreuses allusions et consacré quelques développements, nous allons maintenant y revenir en détails, et en faire l'objet de notre dernière partie. Il nous conduit en effet au lieu le plus vif de l'atelier des poètes pour des analyses qui permettront une dernière avancée sur la question de l'objet. Faire dépendre l'œuvre d'art non pas de la toute-puissance créatrice de l'artiste mais du réel auquel est accordé le statut d'un interlocuteur véritable, qu'il soit visage ou chaise²⁹⁹¹, revient en effet à se situer d'emblée dans le domaine de la perte de son « vouloir dire » (pour les poètes) ou « faire » (ou « réaliser », pour l'artiste), et ne pouvoir y répondre que par un défaire, ou « désécrire », d'une manière que nous allons examiner.

Dans un premier temps, nous analyserons la méthode du « faire-défaire-refaire » chez Giacometti (chapitre XV), puis nous en viendrons à l'atelier des poètes (chapitre XVI) : Tardieu, Leiris, Genet, Char, Dupin, du Bouchet²⁹⁹².

Chapitre XV La « contestation comme principe de création »²⁹⁹³

²⁹⁸⁹ Alberto Giacometti, « Notes sur les copies », *Écrits, op. cit.*, p. 97. Passage cité par André du Bouchet, QPTVN, p. 47.

²⁹⁹⁰ Un mot employé comme titre par Jacques Dupin : « Le Désœuvrement », *Ballast*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2009, p. 45 et suivantes. Jacques Dupin joue sur la polysémie de ce terme. Nous l'utilisons pour notre part surtout comme un synonyme de « défaire » ou « désécrire ».

²⁹⁹¹ Voir Jean Genet, *L'Atelier d'Alberto Giacometti, op. cit.*, p. 42 « [...] recherche [...] portant non seulement sur l'homme mais aussi sur n'importe lequel, sur le plus banal des objets ».

²⁹⁹² Nous ne reviendrons pas dans cette partie sur les œuvres de Francis Ponge et d'Yves Bonnefoy, pour lesquels nous avons déjà abordé la question dans la partie précédente. Sur la part de la destruction dans la création poétique d'Yves Bonnefoy, voir Richard Stamelman, *Lost beyond telling, representations of death and absence in modern french poetry*, Ithaca / London, Cornell université press, 1990, pp. 132-136 : « For Bonnefoy, the act of writing is an act of destruction, involving the marking, tearing, piercing, cutting and 'decrystallizing' of the poetic text underway. It involves the undoing of what has already been inscribed on paper, initiating 'in the very heart of writing... a questioning of writing'. » Voir également, du même auteur, « The Syntax of the Ephemeral », *Dalhousie French Review*, vol. 2, 1980, pp. 101-117.

²⁹⁹³ Jacques Dupin, TPA, p. 32.

Introduction

Il faut d'emblée distinguer deux plans qui se rejoignent en profondeur dans l'acte de *fondre*. Nous avons envisagé avec André du Bouchet l'acte créateur chez Alberto Giacometti comme une attaque réitérée contre le glacier réel dans le but de le faire fondre. Cette fonte a lieu dans le dessin lorsqu'un trait rompu, allusif, brise le pourtour de la figure qui n'est plus à chercher en surface mais dans la profondeur du papier, dans tout cet espace *valorisé* qu'Alberto Giacometti « ne dessine pas »²⁹⁹⁴. De la même manière que le volume de la figure dessinée naît de sa capacité à se fondre dans le corps du papier, Giacometti en sculpture s'attaque pendant la guerre à d'énormes blocs d'un plâtre couleur de neige qui fondent pour ne laisser subsister qu'une minuscule figurine. Dans les figures de hautes tailles qui leur succèdent, la minceur rend encore sensible la grande fonte qu'elles ont subie, et Francis Ponge peut s'exclamer : « l'homme a bien fondu au bûcher »²⁹⁹⁵. Giacometti maintient surtout après-guerre dans sa manière de travailler l'œuvre de la destruction. Ses sculptures naissent et fondent pour renaître à nouveau dans un mouvement qui n'aurait pas de fin si par une décision arbitraire, souvent la pression d'un tiers – son frère Diego ou la contrainte d'une exposition – Giacometti ne consentait à épargner l'une de ces figures marquée par les séquelles de ce va-et-vient pour qu'on la puisse fondre en bronze. Une cuisson inverse, une cuisson pour durer, attend alors les sculptures chez le fondeur Rudier. Mais d'avoir enduré un tel travail ces figures burinées retirent une force particulière, dont l'effet le plus tangible est l'impression donnée au spectateur – un sentiment dont tous les textes d'écrivains sur Giacometti font état – de voir ces statues fondre sur lui à vitesse vertigineuse du plus profond de leur retrait avant de disparaître au plus loin. Nous allons donc, en nous appuyant sur ces textes, traiter successivement ces deux plans : d'abord le travail de l'artiste (I, II), puis les effets qui ce travail produit sur le spectateur de ses œuvres (III).

I) Jeu de massacre

[...] c'est la sculpture où je ressens comme une violence contenue qui me touche le plus. La violence me touche dans la sculpture. Alberto Giacometti²⁹⁹⁶

« Massacre » : le mot, comme tant d'autres, se trouve déjà dans le premier texte de Jean-Paul Sartre. Si les sculptures ne sont pour Giacometti que des étapes qui le rapprochent de son but, elles perdent toute valeur pour elles-mêmes, ne sont plus que des objets encombrants du passé, *Objets désagréables*, à jeter²⁹⁹⁷, ou à « oublier » :

[...] comment faire un homme avec de la pierre sans le pétrifier ? C'est tout ou rien : si le problème est résolu, le nombre des statues importe peu. [...] Tant qu'il ne l'est pas, il n'y a pas de statues du tout, mais seulement des ébauches qui n'intéressent Giacometti que tant qu'elles le rapprochent de son but. Il brise tout et recommence encore. De temps en temps ses amis parviennent à sauver du massacre une tête, une jeune femme, un adolescent. Il laisse faire et se remet à la tâche. En quinze ans, il n'a pas fait une seule exposition. Pour celle-ci, il s'est laissé séduire parce qu'il faut bien vivre, mais il en reste troublé ; il écrit pour

²⁹⁹⁴ André du Bouchet, QPTVN, p. 40.

²⁹⁹⁵ Francis Ponge, RSAG, p. 580.

²⁹⁹⁶ **Alberto Giacometti**, « Entretien avec Georges Charbonnier », *op. cit.*, p. 245.

²⁹⁹⁷ Sculpture de 1931.

s'excuser : « C'est surtout parce que j'étais poussé par la terreur de la misère que ces sculptures existent à ce point-là (qu'elles sont en bronze et photographiées) mais je n'en suis pas tout à fait sûr ; elles étaient tout de même un peu ce que je voulais. À peine. » Ce qui le gêne, c'est que ces esquisses mouvantes, toujours à mi-chemin entre le néant et l'être, toujours modifiées, améliorées, détruites et recommencées, se sont mises à exister seules et pour de bon, ont entrepris loin de lui une carrière sociale. Il va les oublier²⁹⁹⁸.

Pourtant, même lorsque son rapport à l'échec change et que Giacometti valorise de plus en plus ses succès relatifs alors que les expositions se multiplient d'un bout à l'autre du monde, la part de la destruction, moins impressionnante que du temps des « charniers de plâtre », puisque le nombre d'œuvres épargnées devient plus grand, n'en reste pas moins essentielle. C'est qu'elle ne réside pas simplement dans le fait de laisser « exister » une sculpture, d'admettre qu'elle soit fondue en bronze : elle innerve chez Giacometti l'ensemble du processus créateur. Il nous faut dès lors pénétrer plus avant ce rapport de l'artiste à la destruction.

Simon de Beauvoir, nous l'avons vu, rapporte qu'un jour il avait rempli une charrette à bras de sculptures pour aller la vider dans la Seine²⁹⁹⁹. En 1964, de telles pulsions persistent, comme en témoigne cette scène rapportée par James Lord, alors que Giacometti revient de chez l'imprimeur Mourlot où il a examiné les épreuves de *Paris sans fin* :

Une demi-heure environ s'écoula avant qu'il revînt. Il alla tout droit dans son atelier sans nous parler à Diego ni à moi. Quand je l'eus suivi, je le trouvai en train de passer en revue les quatre ou cinq grands cartons à dessins qui sont entreposés là. Il ne fit pas attention à moi, parut ne pas se rendre compte, en fait, qu'il n'était pas seul. Impatiemment, il tira des cartons une quantité de dessins exécutés sur du papier à report lithographique, plus du papier à report vierge et un certain nombre de dessins faits sur du papier ordinaire. Il jeta tout cela par terre. – Que diable es-tu en train de faire ? demandai-je finalement. – Je vais les foutre en l'air. – Non ! Protestai-je. – Si ! s'écria-t-il. Tu vas voir. Ramassant la pile, il l'emporta dans la cour, où il y a une boîte à ordures près de la porte de l'atelier de Diego. Il jeta tous les dessins par terre et se mit à les déchirer³⁰⁰⁰.

Il venait d'apprendre que le papier à report utilisé était trop vieux pour que les dessins soient transformés en lithographies, mais ces dessins n'en valaient pas moins en tant que dessins d'après Lord. Pas pour Giacometti qui avait détruit également sans distinction des dessins réalisés sur papier ordinaire « comme si les dessins eux-mêmes l'avaient offensé et qu'il eût voulu se venger d'eux »³⁰⁰¹.

Giacometti se livre pendant la guerre à son propre « théâtre de la Cruauté » et Georges Limbour qui pousse la porte de l'atelier en 1947 a l'impression de pénétrer dans un champ de démolition³⁰⁰². Michel Leiris note la même année dans son *Journal* que la sculpture apparaît

²⁹⁹⁸ Jean-Paul Sartre, « *La Recherche de l'absolu* », *op. cit.*, p. 293.

²⁹⁹⁹ Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, *op. cit.*, p. 501.

³⁰⁰⁰ James Lord, *ibid.*, p. 49.

³⁰⁰¹ *Ibid.*, p. 50.

³⁰⁰² Voir Georges Limbour, *op. cit.*

pour Giacometti comme « un moyen de se fabriquer des choses à démolir »³⁰⁰³. Il précisera dans son premier texte de l'après-guerre :

Souci aigu de la vitesse, sans laquelle il ne saurait y avoir de création. À l'œuvre d'art patiemment élaborée s'oppose la chose qui surgit, d'autant plus évidente qu'elle a l'air d'avoir poussé tout d'un coup, sans histoire ni racine : instantanée et hors du temps. Dans une telle perspective, détruire de fond en comble vaut mieux que rectifier. À voir les espèces d'hécatombes auxquelles Giacometti s'est livré, je me suis parfois demandé si sculpter, pour lui, ne signifierait pas fabriquer quelque chose qu'on peut anéantir ensuite³⁰⁰⁴.

Par l'emploi du mot même d'*hécatombe*, qui fait signe vers la tragédie grecque dont Giacometti était un lecteur fervent, Michel Leiris pressent bien que cet acharnement n'a pas seulement à voir avec le problème de l'effet de surgissement à obtenir. Il entre dans cette fièvre destructrice une part rituelle qui n'échappe pas à l'écrivain qui l'a connu à l'époque de *Documents*. La création pour Giacometti est le lieu d'une *dilapidation*, comme si l'artiste ne pouvait nourrir son œuvre que d'un immense *gaspillage* d'énergie. La notion ethnographique et bataillenne de *dépense* rituelle dont l'œuvre ne constituerait que la « partie émergée » s'impose à Jacques Dupin pour évoquer, dans un texte qui prend pour objet les écrits laissés par Giacometti, l'investissement de celui-ci dans son œuvre :

Gestes, mots, gaspillés sans compter, avec une prodigalité insensée, sans cesser d'émettre, d'irradier, de tendre les fils d'une communication ambiguë. Une volubilité qui n'est jamais addition ni accumulation, mais au contraire façon d'annuler et de soustraire ce que chaque trait peut avoir d'excessif ou d'incongru, d'assuré. Un flux qui procède d'innombrables élans dilapidés et brisés, ouvrant les fissures pour attirer, séduire, acclimater l'inconnu, et substituer l'éclat de l'espace à la fuite du temps, inhérent à l'écriture, à la vie. Gestes et mots se pressent et cristallisent, devant le vide, le silence, qui les attestent et les justifient. Les œuvres dénombrées, les textes recensés ne sont que l'infime partie émergée et communicable d'une immense dépense de gestes et de mots à tout jamais perdus, envolés, brûlés, et tout aussi précieux, signifiants et révélateurs que ce qui nous est laissé à lire ou à voir...³⁰⁰⁵

La partie immergée de cette « immense dépense de gestes et de mots » sensible à de nombreux observateurs, et particulièrement à ceux qui ont posé pour des peintures, on peut en avoir une idée en parcourant par exemple le journal de pose de James Lord qui note en 1964 :

Après avoir travaillé quelque temps en silence, il se remit à geindre et à jurer. – C'est abominable, dit-il. C'est sans espoir. J'avais fini par me faire à de pareilles exclamations³⁰⁰⁶.

De telles manifestations peuvent aller jusqu'au hurlement :

Bientôt, naturellement, le travail se mit à marcher moins bien. Alberto gémit, haleta et finalement poussa un hurlement d'exaspération. – Je n'ai pas peur, dis-

³⁰⁰³ Michel Leiris, *Journal 1922-1989*, op. cit., p. 436 [26 janvier 1947].

³⁰⁰⁴ PA, p. 25.

³⁰⁰⁵ Jacques Dupin, « Une écriture sans fin », TPA, p. 103.

³⁰⁰⁶ James Lord, *Un portrait par Giacometti*, op. cit., p. 108.

je. – De quoi ? Demanda-t-il. – De toi. Tu rugis comme un fauve. Oui ! s'écria-t-il. Un fauve qui tient sa proie !³⁰⁰⁷

De tels accès reviennent au fil des séances, ponctués par l'expression du désir face à l'irréalisable du modèle d'abandonner la peinture :

Après avoir travaillé un temps et quand tout parut aller au plus mal, il poussa soudain un grand cri, laissa tomber ses bras et dit : – J'abandonne définitivement la peinture. C'est abominable. Je me retrouve exactement où j'en étais en 1925³⁰⁰⁸.

Le modèle comprend alors peu à peu, face à la récurrence de ces états dont il perçoit le caractère cyclique, qu'il assiste à quelque chose de l'ordre d'un rituel de possession – possession de l'autre, de l'impossessible – dont sa figure est l'enjeu, qu'il sent peu à peu s'enkyloser, à mesure qu'il s'habitue à ces accès de rage : « Je m'assis sur ma chaise et pris la pose dans laquelle il m'avait semblé parfois que je risquais d'être paralysé pour toujours. [...] Il geignit, il soupira, il fit toutes les remarques autodestructrices et exaspérées auxquelles j'étais si bien habitué »³⁰⁰⁹. Enjeu exorbitant, à la démesure de l'existence, et pour le plaisir alors, écrit André du Bouchet reprenant les mots de Giacometti, « de gagner et de perdre »³⁰¹⁰.

Le rapport de Michel Leiris à Giacometti est particulièrement éclairé par cette fonction de l'art comme *jeu sacré*. Dans le cahier rédigé en 1937-38, intitulé *Notes pour Le sacré dans la vie quotidienne ou L'homme sans honneur*, où l'écrivain cherche à fixer un programme autobiographique qui esquisse *La Règle du jeu*, celui-ci note : « Toute ma recherche d'un 'sacré' se résume à ceci : ce qui peut tenir le coup à l'échelle de la mort, ce que la mort ne dévalorise pas, ce qui garde sa saveur et son poids malgré qu'il y ait mort »³⁰¹¹. Le sacré s'établit dans le « rapport »³⁰¹² qui peut nous lier à un objet et l'art peut alors devenir « jeu religieux, ou religion du jeu »³⁰¹³ : « L'art, comme jeu imprégné de religion. L'art, bâtard du jeu et de la religion »³⁰¹⁴. Leiris, qui a connu depuis l'époque (surréaliste) des « constructions à claires-voies » et des « jeux qui se refusent à être des obturateurs d'espace »³⁰¹⁵ jusqu'aux « hécatombes »³⁰¹⁶ de la maturité le *double jeu* de Giacometti, jeu des sculptures et jeu du sculpteur, ne cessera de revenir sur cette question pour parvenir à quelques formulations décisives en 1983 à propos de Francis Bacon. La notion de jeu y est davantage précisée, sans lien avec une quelconque transcendance : « [...] de nos jours, la peinture, privée de

³⁰⁰⁷ *Ibid.*, p. 136.

³⁰⁰⁸ *Ibid.*, p. 141.

³⁰⁰⁹ *Ibid.*, pp. 144-145.

³⁰¹⁰ André du Bouchet, QPTVN, p. 22.

³⁰¹¹ Michel Leiris, *L'homme sans honneur, notes pour Le sacré dans la vie quotidienne*, édition établie, présentée et annotée par Jean Jamin, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1994, pp. 113-114.

³⁰¹² *Ibid.*, p. 126.

³⁰¹³ *Ibid.*, p. 150.

³⁰¹⁴ *Ibid.*, p. 149.

³⁰¹⁵ « Pierres pour un Alberto Giacometti », PA, p. 22.

³⁰¹⁶ *Ibid.*, p. 25.

toute fonction sacralisante, ne peut plus être qu'un jeu [...] »³⁰¹⁷. Ce jeu est défini comme une « activité sans justification mais pour laquelle on peut pourtant se passionner à mort », c'est-à-dire une activité « dénuée de tout sens hormis sa pratique même »³⁰¹⁸. Une telle conception trouve de nombreux échos dans la parole d'Alberto Giacometti, pour lequel son obsession de la sculpture est une « manie »³⁰¹⁹, et qui peut déclarer à André Parinaud :

Eh bien ! d'une certaine manière, c'est plutôt anormal de passer son temps, au lieu de vivre, à essayer de copier une tête, d'immobiliser la même personne pendant cinq ans sur une chaise tous les soirs, d'essayer de la copier sans réussir, et de continuer. Ce n'est pas une activité qu'on peut dire exactement normale, n'est-ce pas ? Il faut être d'une certaine société pour qu'elle soit même tolérée, parce que, dans d'autres, on ne pourrait pas la tolérer. C'est une activité qui est inutile pour l'ensemble de la société. C'est une satisfaction purement individuelle. Extrêmement égoïste et gênante, par là même, au fond. Toute œuvre d'art est enfantée totalement pour rien. Tout ce temps passé, tous ces génies, tout ce travail, finalement, sur le plan de l'absolu, c'est pour rien. Si ce n'est cette sensation immédiate dans le présent que l'on éprouve en tentant d'appréhender la réalité³⁰²⁰.

De la sculpture et de la peinture, Giacometti en fait donc, écrit-il, « pour dépenser, pour me dépenser le plus possible dans ce que je fais, pour courir mon aventure, pour découvrir de nouveaux mondes, pour faire ma guerre, pour le plaisir ? pour la joie ? de la guerre, pour le plaisir de gagner et de perdre »³⁰²¹. Dans ce texte dont nous avons déjà cité la dernière phrase, et qui semble écrit d'un seul souffle, nous sommes donc très proches de ce que Michel Leiris formulera à propos de Francis Bacon, voyant dans l'art un jeu qui jette une « carte majeure [...] sur le tapis : nos rapports avec le réel [...] »³⁰²². Il nous semble à la lecture de ces textes que l'écrivain a formulé à propos du peintre anglais bien des réflexions dont il a pu avoir une première intuition au contact d'Alberto Giacometti. Il peut alors rapprocher de manière significative les deux hommes dans cette perspective :

À l'inverse de cet autre meneur d'un très grand jeu, Picasso, qui semble s'être plu à expérimenter les manières les plus diverses de signifier et a ainsi remis en question tout le langage pictural, Francis Bacon – proche en cela de son contemporain Giacometti – paraît s'être efforcé de figurer de façon aussi juste et efficace que possible. Pour lui, le jeu ne consiste pas tellement à inventer des signes, il est avant tout une joute entre l'artiste et ce que l'artiste entend signifier, lutte qui, interaction entre contingence du motif et image que l'on trace en se fiant aux pulsions qui subjectivement nous animent, engendre cette

³⁰¹⁷ « Francis Bacon, face et profil », *Francis Bacon ou la brutalité du fait*, Paris, Seuil, 1996, p. 89.

³⁰¹⁸ *Ibid.*, p. 90.

³⁰¹⁹ Alberto Giacometti, « Entretien avec André Parinaud », *op. cit.*, p. 278 : « Pourquoi cette manie de vouloir se rendre compte de ce qu'on voit ? »

³⁰²⁰ *Idem.*

³⁰²¹ « Ma réalité », *Écrits*, *op. cit.*, p. 77.

³⁰²² Michel Leiris, « Francis Bacon ou la vérité criante », *Francis Bacon ou la brutalité du fait*, *op. cit.*, p. 16.

« *tension* »³⁰²³ **que Francis Bacon réclame et qui, selon lui, fait forcément défaut aux œuvres non figuratives**³⁰²⁴.

Jeu sacré, jeu de massacre pour Jacques Dupin, qui lui aussi s'oriente, proche sur ce point de Leiris, vers la redéfinition d'un sacré « dans la vie quotidienne »³⁰²⁵.

Jacques Dupin recentre en effet dans l'élan final de sa monographie la notion de sacré, hors de toute référence à une quelconque transcendance, vers cette *ouverture* que nous avons décelée au cœur des préoccupations d'André du Bouchet. Mais il met davantage que lui l'accent sur le lien entre cet effort d'effraction et le jeu des pulsions, d'une forme de violence archaïque à l'œuvre dans la création qui fait de lui, parmi les poètes de *L'Éphémère*³⁰²⁶, le plus proche de *Documents*. Dans le dernier paragraphe du texte de 1962, l'acte d'« ouvrir » cède la place à celui, plus concret, de « déchirer » :

Giacometti va du connu à l'inconnu par un dépouillement et une ascèse progressifs. Il s'acharne sur les apparences et creuse le réel jusqu'à rendre visible l'essence de leur rapport, c'est-à-dire la présence d'un sacré. Ce sacré dont tout l'art moderne exprime la nostalgie, ce sacré dont le manque suscite des entreprises aussi poignantes que stériles, Giacometti le débusque et l'éveille là où il se cache, au fond de chaque chose et de chaque être. Inutile de dissocier la nymphe de la forêt et la sirène de la vague. Il n'est de sacré que dans le rapport excédent de l'homme et du réel, dans l'impossible communication de l'un avec le tout qu'établit, seuil et fulguration uniques, par la déchirure de soi et le déchirement de l'autre, le pouvoir totalisant de l'acte créateur³⁰²⁷.

Le « rapport [...] de l'homme et du réel », *carte majeure*, jetée, là encore, *sur le tapis*. Jacques Dupin est des poètes de *L'Éphémère* le plus réceptif à la part de la violence sexuelle dans la création d'Alberto Giacometti. Les mots « meurtre », « viol », familiers des lecteurs de sa poésie, ne font guère partie du minerai poétique d'Yves Bonnefoy ni d'André du Bouchet. Nous avons vu le peu d'affinités de Bonnefoy avec cet aspect de la pensée de Bataille³⁰²⁸. Chez André du Bouchet, la recherche de la « violence contenue » qui absorbe Giacometti n'est pas moins grande que chez Jacques Dupin, mais elle emprunte une autre voie. Comme si la violence chez lui se trouvait reportée en amont des signifiés, directement dans les actes de l'articulation et de la phonation. D'où une langue plus économe de ses mots, alors que Jacques Dupin se situe davantage dans un rapport sacrificatoire au langage. Dans la

langue poétique de Jacques Dupin, la part de la *dilapidation*, de cette *dépense*³⁰²⁹ qu'il perçoit chez Giacometti, est plus grande.

³⁰²³ Voir Alberto Giacometti, « Entretien avec Georges Charbonnier », *op. cit.*, p. 245.

³⁰²⁴ Michel Leiris, « Francis Bacon, face et profil », *op. cit.*, p. 91.

³⁰²⁵ Voir *L'homme sans honneur, notes pour Le sacré dans la vie quotidienne*, *op. cit.*

³⁰²⁶ Michel Leiris mis à part.

³⁰²⁷ Jacques Dupin, *TPA*, p. 78. Voir sur cette question Glenn Williams Fetzer, « Dupin, Bataille and the Sense of the Sacred », *Literature and spirituality*, Ed. David Bevan, Amsterdam, Rodopi, 1992, pp. 49-58. Le critique y met en relation « Le Soleil substitué » de Jacques Dupin avec *L'Expérience intérieure* de Georges Bataille.

³⁰²⁸ Voir chapitre XIII.

³⁰²⁹ Voir Georges Bataille, « La notion de dépense » (1933), OC I, pp. 302-320 ; mais cette dépense doit être pensée en lien avec son aspect visuel, et c'est alors plutôt vers l'article « Soleil pourri » [*Documents*, 1930, n°3, pp. 173-174] qu'il faut se tourner. Dans

En 1945, une date évidemment peu anodine et l'année précédant *Le Rêve, le Sphinx et la mort de T.*, également dans la revue *Labyrinthe* d'Albert Skira, Giacometti a fait paraître un texte d'une importance majeure quant à son rapport à la violence. Ce texte est « À propos de Jacques Callot », qui évoque les gravures de l'artiste en ces termes : « Ce ne sont que des scènes de massacre, ou de destruction, de torture et de viol, incendie et naufrage. Et ce n'est peut-être pas par hasard que la plus célèbre de ces planches soit celle qui nous montre le plus de pendus »³⁰³⁰. L'article évoque également les sujets de guerre et d'horreur chez Goya et Géricault : supplices, mutilations, folles et fous. Il conclut alors :

S'il y a parenté évidente entre le sujet de guerre et d'horreur chez ces trois artistes, il y a parenté aussi entre leurs natures mortes et leurs fous. Il y a chez ces artistes un frénétique désir de destruction dans tous les domaines, jusqu'à la destruction de la conscience humaine [...]»³⁰³¹.

Plus loin Giacometti évoque encore le « plaisir à la destruction chez les enfants », leur « cruauté (la mise à mort d'insectes et d'autres animaux en les mutilant, en les faisant souffrir) » et leur « voracité qui ne s'arrête pas devant les excréments »³⁰³². Giacometti avait déjà fait part ailleurs des fantasmes de viol qui l'animent³⁰³³, mais ce texte déjà évoqué à propos de *Documents*³⁰³⁴ va beaucoup plus loin, puisque il y examine sous cet angle son propre rapport à la création, généralisé à travers la proposition que « dans toute œuvre d'art le sujet est primordial, que l'artiste en soit conscient ou non »³⁰³⁵. C'est alors « l'origine du sujet et de l'obsession qu'il faudrait chercher, elle n'est pas forcément freudienne »³⁰³⁶.

À l'écart effectivement de l'interprétation freudienne, Jacques Dupin recherche l'origine du rapport de Giacometti à la destruction dans la « sensation du vide qui sépare les êtres, qui les isole du monde, qui fait obstacle à la communication »³⁰³⁷, une sensation qui trouve à s'exprimer dans le texte sur Callot : « le seul élément permanent et positif chez Callot, c'est le vide, le grand vide béant dans lequel ses personnages gesticulent, s'exterminent et s'abolissent »³⁰³⁸. Le quatrième des « Textes pour une approche » de Jacques Dupin est central pour cette question, puisque le poète y analyse avec une précision inédite cette passion de la destruction dont personne avant lui n'avait relevé l'importance majeure avec tant d'acuité, jusqu'à redéfinir l'acte créateur à partir d'elle. Si les mots « massacre » et « hécatombe », que nous avons rencontrés chez Sartre et Leiris, se retrouvent sous la plume de Jacques Dupin, celui-ci pousse l'analyse beaucoup plus loin dans un texte

l'éblouissement du soleil, montre Bataille dans cet article, « l'expérience 'obstinée' ou 'folle' du visuel nous fait passer d'une chose à un acte, d'un astre à un désastre, c'est-à-dire d'un terme gagné à une relation de perte, à un *processus de dépense* [...] » (Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance informe, op. cit.*, p. 193).

³⁰³⁰ Alberto Giacometti, « À propos de Jacques Callot », *Écrits, op. cit.*, p. 25.

³⁰³¹ *Ibid.*, p. 26.

³⁰³² *Idem.*

³⁰³³ « Hier, sables mouvants », *ibid.*, p. 9.

³⁰³⁴ Voir chapitre II.

³⁰³⁵ « À propos de Jacques Callot », *op. cit.*, p. 26.

³⁰³⁶ *Idem.*

³⁰³⁷ Jacques Dupin, TPA, p. 22.

³⁰³⁸ Alberto Giacometti, *idem.*

où il cite Artaud³⁰³⁹, puisqu'il dévoile la façon dont Giacometti a érigé « la destruction en méthode »³⁰⁴⁰.

« Il y a, nous dit Jacques Dupin, il y avait surtout, chez Giacometti, un instinct de cruauté, un besoin de destruction qui conditionnent étroitement son activité créatrice »³⁰⁴¹. Cet emploi du passé se justifie par le retour sur les fantasmes enfantins déjà évoqués. Jacques Dupin évoque la passion du sculpteur pour les récits de batailles, sa fascination et sa terreur devant le spectacle de la violence en s'appuyant sur ses propres entretiens avec lui en vue de la rédaction du livre : « Naguère, avec des personnes de rencontre ou des amis, surtout des femmes, il ne pouvait s'empêcher d'imaginer comment il pourrait les tuer »³⁰⁴². D'autres indications se trouvent déjà dans le « Lettre à Pierre Matisse »³⁰⁴³ : « beaucoup de dessins de jeunesse sont des illustrations des épisodes les plus sanglants des tragédies d'Eschyle et de Sophocle, qui étaient sa lecture de prédilection »³⁰⁴⁴. Ce sont ensuite les sculptures de la période 1928-1931 qui sont analysées dans cette perspective, « Pointe à l'œil », bien sûr, mais également « La Cage » de 1931, où « les formes se déchirent et s'entre-dévorent dans un climat convulsif »³⁰⁴⁵. Une autre, « Fleur en danger », que Dupin nomme « Fil tendu », suggère un « acte destructeur, immobilisé à l'instant fatal de son accomplissement »³⁰⁴⁶.

Cette violence n'est pourtant pas gratuite, elle trouve sa source dans le refus opposé par le réel qui n'en finit pas de se dérober à la saisie de l'artiste. Nous retrouvons ici ce que nous avons analysé chez André du Bouchet comme la *paroi* du réel, qui dans toute chose renvoie celui qui lui fait face aux limites de sa propre existence incarnée. L'obsession du franchissement de cette paroi, Jacques Dupin la définit pour sa part – ces mots apparaissent comme la clef de son analyse de l'art de Giacometti – comme le désir d'une « communication absolue »³⁰⁴⁷, dont l'impossibilité attise sans cesse son *instinct de cruauté* :

On ne viole pas l'être qui consent mais celui qui se refuse. Le recours à la violence n'est qu'un moyen extrême, désespéré, de provoquer la rencontre impossible. La relation de Giacometti avec la réalité, ses rapports avec sa sculpture ou sa toile son empreints de violence en proportion de l'insatisfaction où ils le réduisent³⁰⁴⁸.

³⁰³⁹ Jacques Dupin, TPA, p. 52.

³⁰⁴⁰ *Ibid.*, p. 23.

³⁰⁴¹ *Ibid.*, p. 21.

³⁰⁴² *Idem.*

³⁰⁴³ Voir Alberto Giacometti, « Lettre à Pierre Matisse », *op. cit.*, pp. 37-38.

³⁰⁴⁴ Jacques Dupin, *idem.*

³⁰⁴⁵ Ces sculptures se trouvent reproduites dans la monographie de 1962 chez Maeght où les « textes » paraissent pour la première fois. Pour « La Cage », voir Jacques Dupin, *Alberto Giacometti : textes pour une approche*, Paris, Maeght, 1962, p. 206.

³⁰⁴⁶ Jacques Dupin, TPA, p. 22. Cette sculpture de 1933 n'est pas reproduite. Pour la reproduction, voir Ernst Scheidegger, *Traces d'une amitié*, *op. cit.*, p. 115.

³⁰⁴⁷ Jacques Dupin, *ibid.*, p. 55.

³⁰⁴⁸ *Ibid.*, p. 23. Jacques Dupin relativisera cette « insatisfaction » : voir ci-après.

Les forces de la destruction se polarisent dès lors vers cette figure qui se refuse pour entamer la paroi, la gangue superficielle du monde, avec pour horizon l'espoir d'« entrer dans la forteresse »³⁰⁴⁹.

Le travail concret de la sculpture que guide cet « instinct cruel »³⁰⁵⁰ peut dès lors s'apparenter à une forme de *torture* : « Ainsi le pastillage de ses sculptures : il triture la terre avec rage comme pour questionner sans relâche, pour lui arracher ses secrets par la torture »³⁰⁵¹. Cette agression dont l'objet se révèle être la paroi des choses, ce déferlement de cruauté, Jacques Dupin les désigne enfin dans la conclusion de ce chapitre comme le seul moyen d'accès à la *profondeur* que l'art de Giacometti poursuit. L'œuvre dont le but est inaccessible ménage en effet la possibilité d'un *progrès*, dont ce gaspillage d'énergie s'affirme comme la condition. Violence (le moyen), profondeur (le but) et progrès (le résultat) se nouent dans ce passage qui désigne magnifiquement l'atelier comme un lieu en proie à des « fêtes de la fureur exaspérée » :

Il lui faut pénétrer, faire irruption à l'intérieur des choses, des êtres et de soi, et la violence devrait permettre d'y entrer par surprise, de renverser d'un seul coup les barrières. Mais ce que détient la profondeur, la profondeur en même temps le retient, en défend âprement l'accès. Elle ne se livre pas dans un seul assaut et chaque refus qu'elle oppose appelle un nouveau viol. Il faut réitérer la tentative sans répit et soutenir sans fin un mouvement d'interrogation meurtrière et de contestation. Giacometti ne progresse qu'à travers un saccage de toiles, une hécatombe de statues. Il semble ériger la destruction en méthode. À certaines époques, aucune œuvre ne trouve grâce à ses yeux. Et il maltraite sa vie autant que ses œuvres, féroce. Dans l'atelier les gravats des plâtres brisés, les armatures décharnées, les sculptures décharnées, les sculptures abandonnées ou mutilées sont là comme les vestiges de ces massacres, de ces fêtes de la fureur exaspérées³⁰⁵².

Les passerelles entre la poésie de Jacques Dupin et ce passage sont nombreuses. Y a-t-il une influence de Giacometti sur cet aspect de son œuvre ? Il faut plutôt parler de rencontre. La sensibilité propre du poète l'a rendu réceptif à cette dimension de l'acte créateur chez Giacometti, et en retour les passages que dans sa monographie il a consacré à cette question ont été pour lui, en formulant ces analyses à propos d'un autre, l'occasion d'une prise de conscience qui a pu rejaillir alors sur son œuvre, pour un approfondissement. Des artistes aux poètes, comme le souligne le poète lui-même, beaucoup plus sûrement que des influences, une « combinatoire du fond »³⁰⁵³. Quant au rapport à la destruction, ce texte en montre bien les deux époques : celles (1935-1947) où « aucune œuvre ne trouve grâce à ses yeux » et celle d'après, où s'il épargne davantage d'œuvres qu'avant, la destruction n'en tient pas moins une place essentielle dans son travail, une place d'autant plus importante à partir de 1956 que l'idée de faire un tableau ou une sculpture s'éloigne de lui.

3049 *Idem.*

3050 *Ibid.*, p. 22.

3051 *Ibid.*, p. 23.

3052 *Ibid.*, p. 23-24.

3053 « Entretien avec Jacques Dupin, *Prétexte*, n°9, printemps 1996, p. 44.

II) « Perdre et trouver »

[« Perdre et trouver »³⁰⁵⁴]

Et, quant à A. G., qu'aura valu une 'exposition' lui vivant, autrement que comme l'urgence de bâcler telle figure, la toute dernière, qui aurait pu demeurer en cours à jamais et la voiturer humide, peinture pas sèche ou plâtre, pour y apporter plus loin quelques retouches encore – au risque de la détériorer – dans un lieu peu adéquat à ce qui n'est pas sec...³⁰⁵⁵

L'effondrement désastreux, en effet, ne doit pas être séparé de la *construction* préalable qui lui fait pendant et lui répond rythmiquement. Il s'agit pour Giacometti en 1935 de comprendre « la construction d'une tête »³⁰⁵⁶ et ses figures peuvent évoquer tout autant une destruction réitérée qu'une naissance persistante, un surgissement têtue. Les femmes de Giacometti troublent Sartre car il leur « est arrivé de naître, comme à nous »³⁰⁵⁷. Les œuvres de Giacometti tirent leur force particulière de la destruction qu'elles endurent. Jacques Dupin le perçoit également avec une grande acuité lorsqu'il écrit que le travail de Giacometti *commence* au moment où pour d'autres artistes il pourrait finir, celui d'une première construction où la figure a été mise en place, où il a donné forme à un premier surgissement :

Ses mains saisissent une poignée de terre, la montent sur une armature, la pétrissent quelques courts instants. Une femme debout a surgi, irréductible et vivante, comblant mon attente, fortifiant mon attente. Mais à la seconde où je rêve de la prendre et de m'enfuir avec elle le travail de Giacometti commence, le travail sans commencement de Giacometti se poursuit³⁰⁵⁸.

Ce travail est le lieu d'une éclipse incessante, ce qui se rend particulièrement manifeste dans la peinture, et surtout celle d'après 1956 où cette caractéristique apparaît radicalisée par la particulière endurance dont Giacometti fait montre pour y tenir le siège du visage convoité. Il le tient également avec acharnement dans le modelage d'après nature où, note David Sylvester, aucune contrainte technique ne l'empêche de continuer indéfiniment, comme pour le buste d'Eli Lotar, qui ne connaît que trois versions pour quatre cents séances de pose³⁰⁵⁹.

Reportons-nous vers le témoignage de James Lord, qui a posé pour Giacometti en 1964. Pour Giacometti, il s'agit d'abord de « construire une tête »³⁰⁶⁰, et lors de la première séance il « avait achevé le dessin de la silhouette et esquissé en outre les éléments du fond : un grand tabouret à gauche, le poêle ventru à droite, et, derrière [le modèle], les contours de toiles appuyées contre le mur. Mais il avait aussi peint entièrement le visage et le cou en noir et en gris ». La tête lui paraît avoir du « volume », ce qui est pour

³⁰⁵⁴ David Sylvester, *ibid.*, p. 117.

³⁰⁵⁵ **André du Bouchet, « Tournant au plus vite le dos au fatras de l'art », *QPTVN*, p. 106**

³⁰⁵⁶ Alberto Giacometti, « Lettre à Pierre Matisse », *op. cit.*, p. 43.

³⁰⁵⁷ Jean-Paul Sartre, « La Recherche de l'absolu », *op. cit.*, p. 303.

³⁰⁵⁸ **Jacques Dupin, *TPA*, p. 17.**

³⁰⁵⁹ Voir David Sylvester, *ibid.*, p. 120.

³⁰⁶⁰ James Lord, *ibid.*, p. 66.

lui un « commencement »³⁰⁶¹. Giacometti continue lors des séances suivantes, mais en concentrant toute son attention sur la tête, de sorte qu'au terme de la troisième séance, la « tête était précise et modelée avec force, mais complètement noire. Le corps avait gagné en volume et un peu de la surface du fond avait été peinte. »³⁰⁶² Giacometti continue à peindre et repeindre la tête³⁰⁶³ de James Lord qui est déconcerté par le fait que « le portrait continue d'aller et venir comme si Alberto lui-même ne le tenait pas en main. Et quelquefois il disparaît entièrement. »³⁰⁶⁴ Le lendemain, Giacometti voit une « ouverture », continue à travailler un moment, puis déclare : « Il faut tout défaire maintenant. Il faudrait arriver à tout défaire et à tout refaire très rapidement, plusieurs fois dans la même séance. »³⁰⁶⁵ Le neuvième jour de pose est l'occasion d'une meilleure prise de conscience de la technique de l'artiste, et James Lord nous livre ces observations précieuses qu'il faut citer entièrement, car elles éclairent l'expression de « faire-défaire » :

Bien qu'il eût toujours en main un bouquet de huit ou neuf pinceaux, il n'en utilisait jamais que trois : deux minces, aux longues pointes souples et effilées, en poil de martre, et un autre plus grand, avec une pointe beaucoup plus épaisse, plus courte et plus raide. L'un des deux pinceaux fins servait, avec du noir, à « construire » la tête, en l'édifiant graduellement à l'aide de nombreuses petites touches superposées. Après avoir travaillé ainsi pendant quelque temps, Giacometti trempait le pinceau dans son plat de térébenthine et pressait la pointe entre ses doigts. Ensuite, toujours à l'aide du même pinceau, il se mettait à travailler avec du blanc et du gris. De cela je déduisais qu'il commençait à tracer les contours et à développer le volume de la tête ainsi qu'à poser les rehauts. Peu après, il prenait l'autre pinceau fin et se mettait à travailler par-dessus ce qu'il avait déjà peint, en utilisant seulement du blanc. Quand cela se produisait, je savais que la tête allait bientôt entrer dans sa phase de « désintégration ». Alors, au bout d'un certain temps, le grand pinceau entrait en jeu, manié de façon beaucoup plus libre et plus impétueuse que les pinceaux fins. Il servait à définir l'espace situé derrière et autour de la tête, à tracer le contour des épaules et des bras et, finalement, à compléter le processus graduel de « désintégration » en effaçant les détails. Ensuite, avec le premier des pinceaux fins, Alberto recommençait une fois de plus, avec du noir, à s'efforcer de tirer du néant, pour ainsi dire, un semblant de ce qu'il voyait devant lui. Et ainsi de suite, inlassablement³⁰⁶⁶.

Un tel mouvement peut continuer indéfiniment et Annette observe : « Alberto semble avoir de plus en plus de difficulté à finir les choses »³⁰⁶⁷. Lors de la treizième séance, lorsque Giacometti reprend le *grand pinceau*, il commente : « Je fais là un travail négatif [...]. Il faut faire en défaisant. Tout disparaît une fois de plus. Il faut oser le dernier coup de

³⁰⁶¹ *Ibid.*, p. 20.

³⁰⁶² *Ibid.*, p. 34.

³⁰⁶³ *Ibid.*, p. 39.

³⁰⁶⁴ *Ibid.*, p. 62.

³⁰⁶⁵ *Ibid.*, p. 65.

³⁰⁶⁶ *Ibid.*, p. 73. Nous soulignons.

³⁰⁶⁷ *Ibid.*, p. 86.

pinceau qui fait tout disparaître. »³⁰⁶⁸ Peu après, il s'exclame : « Je détruis tout avec un beau courage. »³⁰⁶⁹ Ou, lors d'une autre séance, avec un sadisme espiègle : « je te démolis allègrement »³⁰⁷⁰. Giacometti se reconnaît le « courage de ne pas être prudent » puisqu'il « ose donner le premier coup de pinceau qui abolit tout »³⁰⁷¹. Il y a finalement tant de matière accumulée sur la toile à l'endroit de la tête que la peinture n'y pénètre plus bien, Giacometti regrette de ne l'avoir pas grattée au couteau, et annonce qu'il le fera ultérieurement³⁰⁷². Lors de la dernière séance, le modèle use d'un subterfuge et décide d'interrompre la séance au moment où sa tête est à son zénith, lorsqu'il voit poindre le grand pinceau qui s'apprête à la massacrer³⁰⁷³. David Sylvester note que cette démolition graduelle et consciente « prend davantage de temps que l'apparente reconstruction », et qu'elle est en fait « déjà le début de la reconstruction ». « Perdre et trouver, conclut-il, est un processus continu. »³⁰⁷⁴ Relevons un dernier commentaire de James Lord sur le travail de l'artiste, qui éclaire ce que nous avons déjà approché avec Yves Bonnefoy comme une « dialectique du négatif »³⁰⁷⁵. Détruire la tête pour la refaire sans fin ne serait pas à chaque fois entièrement repartir de zéro, puisque par une addition impossible les échecs accumulés bâtissent du positif : « Il y a toujours du progrès, même quand les choses en sont au pire, parce qu'alors on n'a plus à refaire toutes les choses négatives qu'on a déjà faites »³⁰⁷⁶. Pour mieux comprendre ce type de progrès en creux, tournons-nous une nouvelle fois vers Jacques Dupin.

Signalons d'abord que le « désœuvrement » que nous avons déjà rencontré dans les dessins diffère de celui de la peinture. Le dessin ne peut donner lieu à un travail semblable à celui de la peinture car il ne procède pas par superposition de couches. Le travail négatif de la gomme est seulement partiel et Giacometti ne retourne pas à zéro par intermittence au sein d'un même dessin. Le dessin, dit André du Bouchet, est « sans préparatifs », il ne rentre pas « couche après couche » dans un même « limon » d'où la tête puisse émerger en « ronde-bosse, à la surface imperceptiblement bombée »³⁰⁷⁷. Dans le dessin, la « contestation » ne naît pas de l'effacement régulier de la figure, mais de la contradiction des traits entre eux, puisque, les contours étant brisés, ils n'affirment pas, mais interrogent :

tracer une seconde ligne, c'est mettre en question la première sans l'effacer, c'est formuler un repentir et apporter un correctif, c'est ouvrir entre elles un débat contradictoire, une querelle, qu'une troisième ligne viendra arbitrer et faire rebondir. De contestation en contestation, toute certitude est retirée à la forme qui ne peut apparaître que sur le mode interrogatif³⁰⁷⁸.

³⁰⁶⁸ *Ibid.*, p. 108.

³⁰⁶⁹ *Ibid.*, p. 109.

³⁰⁷⁰ *Ibid.*, p. 129.

³⁰⁷¹ *Ibid.*, p. 137.

³⁰⁷² Voir *idem*.

³⁰⁷³ Voir *ibid.*, p. 145.

³⁰⁷⁴ David Sylvester, *ibid.*, p. 119.

³⁰⁷⁵ Yves Bonnefoy, BO, p. 386. Pour l'analyse de cette question telle qu'elle se présente chez Yves Bonnefoy, voir chapitre XIII.

³⁰⁷⁶ James Lord, *ibid.*, p. 110.

³⁰⁷⁷ André du Bouchet, QPTVN, p. 28.

³⁰⁷⁸ Jacques Dupin, *ibid.*, p. 37. Nous soulignons. Sur ce sujet, voir chapitre X.

La sculpture, en revanche, elle aussi efface, et la figure sculptée peut disparaître un aussi grand nombre de fois que la figure peinte.

On comprend dès lors la notion de progrès à partir d'une accumulation négative dont parle Giacometti, car c'est toute la perspective téléologique qui traditionnellement domine l'histoire de l'art, avec laquelle s'annonce une rupture. La progression linéaire qui conduit l'œuvre des commencements du travail vers son achèvement cesse d'avoir cours : « Chez tout autre artiste, il est théoriquement possible de mesurer ce qu'une touche de couleur, ce qu'un coup de ciseau, apportent à l'œuvre en cours, car chaque geste s'ajoute au précédent, modifie la partie et le tout, fait progresser l'ouvrage vers sa fin »³⁰⁷⁹. Chez Giacometti, l'inachèvement est déjà présent dans la manière dont la main œuvrante se porte vers son médium. Il investit le geste même de l'artiste qui, note Jacques Dupin, est « d'une autre nature » que le geste traditionnel :

Sa répétition, son ressassement, apportent un démenti à la brutalité déformante de chaque intervention particulière. Faire et défaire incessamment revient à diminuer, à amortir chaque geste, à le noyer doucement dans la succession, dans le nombre, comme la mer absorbant ses lames³⁰⁸⁰.

Alors que Picasso pour *L'Homme au mouton* commence et termine sa sculpture grandeur nature en un seul jour après un grand nombre de dessins préparatoires et ne retrouve la spontanéité qu'en passant des études à l'œuvre finale, « la spontanéité constante de Giacometti ne permet pas de distinguer entre préparation et exécution »³⁰⁸¹.

Cette particularité du geste de Giacometti est surtout sensible dans la sculpture, et particulièrement dans celle réalisée d'après mémoire, où les mains peuvent courir à grande vitesse le long de la figure oscillant « violemment entre l'être et le non-être », alors que dans le travail d'après nature la forme apparaît et disparaît de manière « progressive et continue »³⁰⁸². Mais quelle que soit la vitesse d'exécution, l'important est que création et destruction s'unissent en une seule *durée créatrice* qui unit le sculpteur à sa figure et dans le travail sur le vif à son modèle : « Activité furieuse et futile, nécessaire et fastidieuse, où l'acte positif et l'acte destructeur s'unissent et s'identifient pour tisser la même durée créatrice sans commencement ni fin dont la femme debout tire son autorité, sa grâce et sa séparation. »³⁰⁸³ Entre deux noyades la figure ne subit parfois que d'« imperceptibles modifications »³⁰⁸⁴.

³⁰⁷⁹ *Ibid.*, p. 18.

³⁰⁸⁰ *Idem.*

³⁰⁸¹ David Sylvester, *ibid.*, p. 22.

³⁰⁸² Voir David Sylvester, *ibid.*, p. 120 : « Quand il modelait d'après nature, l'apparition et la disparition de la forme était progressive et continue : il masquait une partie, la reconstruisait, la rendait plus aiguë, ou plus douce, modifiait sans arrêt, ici et là. Parfois il ralentissait l'allure et se concentrait pendant des heures sur un détail, parfois il détruisait tout en hâte, mais il conservait toujours l'essentiel des contours de la masse. Il en allait autrement pour les sculptures réalisées de mémoire, qui oscillaient violemment entre l'être le non-être. Il n'avait de cesse qu'il n'ait ramené le plâtre à son armature ou étreint l'argile ou la plastiline jusqu'à la réduire à une motte informe et de repartir de zéro, reconstruisant avec une extrême rapidité. Une petite tête ou une figure pouvait être entièrement détruite et refaite plusieurs fois de suite au cours de chaque séance de travail : même une figure grandeur nature pouvait être reconstruite à partir d'une armature mise à nu en l'espace de quelques heures ; ou aussi bien en une heure ou deux il pouvait détruire ou reconstruire une demi-douzaine de figurines différentes. Et cette opération se répétait régulièrement pendant des semaines ou des mois. » Lorsqu'André du Bouchet évoque la « tige » qui perce dans la sculpture, il s'agit donc des figures réalisées de mémoire (voir QPTVN, p. 28).

³⁰⁸³ David Sylvester, *idem.*

Revenons sur la particularité du travail de mémoire, qui concerne seulement la sculpture. Pendant qu'une sculpture de mémoire est en cours, parfois pour des périodes d'un an ou deux, il peut arriver qu'elle

soit complètement détruite et refaite encore et encore ; elle est généralement refaite en une seule séance de travail, un jour ou une nuit. À la fin, la différence visible entre le premier et le dernier état est imperceptible, quelques retouches ici et là auraient suffi. Et pourtant, il a fallu démanteler la sculpture jusqu'à son armature chaque fois que la moindre modification a semblé nécessaire, tout recommencer à zéro et terminer en hâte³⁰⁸⁵.

Mais Giacometti, comme le souligne Michel Leiris dans le passage cité ci-avant³⁰⁸⁶, ne veut pas se contenter de simples retouches pour améliorer l'œuvre, il ne veut pas davantage morceler l'acte créateur que les figures qui en résultent : « il faut que ça se passe chaque fois de l'intérieur en revivant tout le processus de création »³⁰⁸⁷. D'où ce paradoxe d'un sculpteur qui s'acharne pendant des mois ou des années sur une œuvre qu'il va finalement tenter de réaliser « presque aussi instantanément qu'il est humainement possible. La figure qui se dresse doit parvenir à l'existence comme un tout inaltérable soudainement surgi du néant »³⁰⁸⁸. L'art de Giacometti apparaît alors comme une « curieuse combinaison d'incessante autocritique et d'un désir de spontanéité »³⁰⁸⁹.

Le passage par la destruction peut donc n'entraîner que peu de changements perceptibles, et fait même courir le risque de la régression. Il est arrivé, comme pour la figure debout à laquelle Giacometti travaillait de mémoire lors de la Biennale de Venise en 1956, qu'il fasse réaliser des bronzes de différents états d'une œuvre en cours. Il existe également neuf états d'un buste d'Annette d'après nature fondus en bronze au début des années soixante³⁰⁹⁰. Or, remarque David Sylvester, « le dernier état n'est pas plus définitif que ses prédécesseurs. Tous étaient provisoires »³⁰⁹¹. Et il n'est même pas sûr qu'esthétiquement le dernier état ait été supérieur au premier. Pour le portrait qu'il a peint de lui et pour celui de James Lord, David Sylvester juge d'après les photographies qu'au moins le premier état était supérieur au dernier³⁰⁹². De même pour la grande rétrospective de Londres en 1965, Giacometti a refait en une nuit un grand nombre de pièces de l'exposition et il savait que probablement la plupart seraient moins bonnes que s'il les avait laissées dans l'état où elles étaient³⁰⁹³, mais Giacometti s'en moquait éperdument : « le faire-défaire-refaire de Giacometti était le contraire de l'attitude du perfectionniste qui cherche à atteindre le chef-d'œuvre absolu avant de mourir. Détruire, c'était pour lui dégager le terrain sur lequel il

³⁰⁸⁴ *Idem.*

³⁰⁸⁵ *Ibid.*, p. 22.

³⁰⁸⁶ Michel Leiris, PA, p. 25.

³⁰⁸⁷ David Sylvester, *idem.*

³⁰⁸⁸ *Idem.*

³⁰⁸⁹ *Ibid.*, p. 21.

³⁰⁹⁰ Voir Yves Bonnefoy, *ibid.*, pp. 511-514, ill. 516-522.

³⁰⁹¹ David Sylvester, *En regardant Giacometti, op. cit.*, p. 129.

³⁰⁹² *Ibid.*, p. 119.

³⁰⁹³ Voir *idem.*

pourrait poursuivre »³⁰⁹⁴. Giacometti espérait-il que la sculpture soit meilleure la centième fois ?

Absolument pas, pouvait-il répondre. Peut-être pas meilleure que la première. C'est plutôt qu'en réalisant très vite une chose d'une certaine manière réussie, je me méfie même de la vitesse. C'est-à-dire, je veux la recommencer pour voir si la deuxième fois ça réussit aussi bien. La deuxième fois, ça ne réussit jamais aussi bien. Ça commence à se défaire. Mais comme ça ne m'intéresse pas de la laisser, je la reprends. Et quand je m'arrête, ce n'est pas du tout que je la considère comme plus achevée ou meilleure, c'est que ce travail-là ne m'est plus nécessaire momentanément³⁰⁹⁵.

David Sylvester peut alors se demander dans quelle mesure « la répétition sans fin de ce processus [est] déterminée par ses intentions esthétiques et dans quelle mesure elle [est] affaire de rituel »³⁰⁹⁶.

Le rituel est essentiel, nous l'avons vu, mais il n'est pas porteur de sens à lui seul, et nous nous détachons ici de David Sylvester pour penser qu'une telle pratique a un impact essentiel sur la façon dont nous apparaissent ces œuvres, ce qui nous conduit à revenir vers l'idée de progrès par le négatif évoquée par Giacometti. Notons tout d'abord que le peu de différences effectives entre un état et un autre n'est pas réellement la question pour Giacometti, pour qui il importe avant tout qu'il y ait une différence *potentielle*, c'est-à-dire la possibilité d'un progrès – fût-il négatif – maintenue au moins sous forme virtuelle, ce qu'il nomme une *ouverture*. De plus si ces remarques valent pour les sculptures exécutées de mémoire, elles perdent leur pertinence pour les œuvres exécutées d'après modèle, et particulièrement pour la peinture où les couches s'ajoutent les unes aux autres pour créer ce relief duquel la figure émerge comme en « ronde-bosse », note André du Bouchet. Il nous semble qu'il faut alors replacer la méthode du « faire-défaire-refaire » dans la perspective de ce « noyau de violence », de cette impression de « violence contenue » que l'artiste chercherait à rendre. L'œuvre de Giacometti ne dit pas la fascination pour la mort et la destruction dans une vision tragique et angoissée de la précarité de l'existence, elle dit cette force vertigineuse de la vie qui renaît sans cesse à partir de la destruction, elle dit la résistance au chaos – le ressourcement au sein du chaos – et cette part indestructible que chaque destruction renforce, et qui apparaît comme un noyau vivace ou « foyer ». L'œuvre de Giacometti est à placer alors non sous le signe de la mort mais sous celui de la renaissance, d'un supplice qui *fortifie* et pour lequel le passage par la destruction est primordial :

Pétrie par un toucher impérieux, violent, il semblerait qu'une si fragile apparition dût immanquablement retourner au chaos. Pourtant elle résiste. [La] multiplication [des assauts destructeurs] l'immunise et la protège, la laissant, pour ainsi dire, vivre à l'écart de sa vie. [...] Son autonomie et son identité procèdent [...] d'un tel supplice, à condition qu'il soit illimité. Ce supplice qui la façonne et la dénude, qui la détache et la fortifie, elle l'appelle de tout son désir

³⁰⁹⁴ *Ibid.*, p. 129.

³⁰⁹⁵ Alberto Giacometti, « Entretien avec David Sylvester », *Écrits*, op. cit., p. 185.

³⁰⁹⁶ David Sylvester, *ibid.*, p. 129.

***pour surgir à chaque instant de son propre vide, à la distance exacte qu'elle exige pour nous soumettre à son pouvoir*³⁰⁹⁷.**

Giacometti met les figures, les têtes à la question tant qu'elles n'ont pas dénudé leur force effarante, « la force qu'il y a dans une tête »³⁰⁹⁸, et c'est sur cet aspect du travail de l'artiste que Jacques Dupin tient à insister lorsqu'en 1978 il revient vers Giacometti. Les œuvres créées par Giacometti sont avant tout pour lui, ce sont les derniers mots du texte, des *figures de l'affirmation et de l'éveil* :

***Comment ne pas ressentir dans les figures qu'il dresse et les visages qu'il peint, au-delà du constat tragique et des marques d'une érosion ruineuse, les signes et la puissance du soulèvement qui les détache du sol ou du fond comme des figures de l'affirmation et de l'éveil*³⁰⁹⁹.**

Résistance à la destruction, et confiance dans la force d'affirmation de ses sculptures malgré les mauvais traitements qu'il leur inflige, le manque de soin pour ce qui a sa place dans le cours de la vie, c'est encore ce que nous dit cet épisode relaté par Genet :

(septembre 1957.) La plus belle statue de Giacometti – je parle d'il y a trois ans – je l'ai découverte sous la table, en me baissant, pour ramasser mon mégot. Elle était dans la poussière, il la cachait, le pied d'un visiteur maladroit risquait de l'ébrécher... LUI : Si elle est vraiment forte, elle se montrera, même si je la cache.

Dans le travail du peintre, même si à certains moments le visage absorbé par la grisaille semble complètement perdu, les braises couvent sous la cendre et promettent une flambée d'autant plus intense qu'elles auront patiemment attendu le retour du vent. Même effacé, ce visage reste « vivant », comme le montre Jacques Dupin dans un passage qui lie les deux aspects de la destruction – destruction des œuvres, destruction au sein des œuvres :

***Sans parler de l'immense hécatombe d'œuvres de toutes sortes, à toutes les époques, et du champ de ruines auquel pouvait parfois ressembler l'atelier, l'insistance de Giacometti à faire surgir la ressemblance aboutissait en cours de travail à l'effacement complet de l'image. Combien de fois, dans les derniers portraits, le visage s'évanouissait sur la toile... Invisible à la surface, il restait cependant vivant, immergé dans le gris, inscrit en filigrane, et prêt à se découvrir au prochain assaut de l'œil et de la main, qu'il fallait donc livrer, qu'il fallait donc tenter jusqu'à l'impossible*³¹⁰⁰.**

III) Un « va-et-vient de la distance la plus extrême à la plus proche familiarité »

Leur beauté – des sculptures de Giacometti – me paraît tenir dans cet incessant, ininterrompu va-et-vient de la distance la plus extrême à la plus proche

³⁰⁹⁷ *Ibid.*, p. 18-19.

³⁰⁹⁸ Jean Genet, AAG, p. 66.

³⁰⁹⁹ Jacques Dupin, « La Réalité impossible », TPA, p. 94.

³¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 92.

familiarité : ce va-et-vient n'en finit pas et c'est de cette façon qu'on peut dire qu'elles sont en mouvement³¹⁰¹. Jean Genet

La technique de l'approche si particulière de la réalité à laquelle se livre Alberto Giacometti, si elle est intimement liée au « besoin de destruction » de l'artiste, n'est pas gratuite. Elle répond également de manière très précise à la perception, puisque la réalité ne nous apparaît jamais de manière stable, mais que les choses pour qui les observe aussi scrupuleusement que Giacometti, ont l'air de se défaire et de se refaire à chaque instant³¹⁰². Il faut donc que la figure donne à la fois l'impression des forces de la destruction qui à chaque instant écrasent un être vivant, mais également des forces internes que cet être oppose à la destruction, s'il veut se maintenir vivant. C'est cette forme qui toujours dépasse « ce que le personnage est »³¹⁰³ qu'il faut donner à voir, et les forces d'insurrection qui lui permettent à chaque instant de ne pas être totalement « broyé, écrasé »³¹⁰⁴, mais de bondir au hasard de ce qui s'effondre vers le lieu où il pourra se rejoindre à l'avant de lui-même. Le « faire-défaire-refaire » n'est donc pas uniquement une technique de travail, il trouve son prolongement dans ce que les figures nées de ce travail auront pu s'en incorporer pour perpétuer en elles le mouvement incessant de création et de destruction qui caractérise la vie. Il s'agit donc maintenant d'examiner ce que ces figures nourries par le feu de la destruction auront pu en retenir pour advenir à une forme contradictoire et instable capable à la fois du surgissement et du retrait. C'est dès lors vers les écrivains non en tant que témoins du travail de l'artiste, mais en tant que spectateurs de l'œuvre que nous devons nous tourner pour éprouver par leurs yeux et leurs mots l'efficacité d'effraction qui est celle de ces figures pour qui consent à s'y envisager. Cette impression si particulière caractérisée par un double mouvement contradictoire, nous la retrouvons de texte en texte.

Le passage où Sartre l'évoque avec le plus de précision est à propos des peintures où il en vient à se demander si les figures qui les peuplent sont des *apparitions* ou des *disparitions* avant d'indiquer par sa réponse contradictoire leur capacité à tenir ensemble ces pôles opposés. Observons combien la métaphore de l'immersion employée par Dupin dans la citation précédente³¹⁰⁵, alors qu'il évoquait le travail du peintre dans sa progression et dans sa durée, reste valable pour décrire ces fragments d'un travail interrompu que sont les tableaux :

Ces extraordinaires figures, si parfaitement immatérielles qu'elles en deviennent souvent transparentes, si totalement, si pleinement réelles qu'elles s'affirment comme un coup de poing et qu'on ne peut les oublier, sont-ce des apparitions ou des disparitions ? Les deux ensemble. Elles semblent si diaphanes, parfois, qu'on ne songe même plus à s'interroger sur leurs têtes : on se pince pour savoir si elles existent vraiment. Si l'on s'obstine à les épier, le tableau tout entier se met à vivre : une mer sombre roule sur elles et les submerge ; il ne reste plus qu'une surface barbouillée de suie ; et puis la vague se retire et on les revoit, blanches et nues, qui brillent sous les eaux. Mais dès qu'elles réapparaissent, c'est pour s'affirmer avec violence, comme des cris étouffés qui parviennent au

³¹⁰¹ Jean Genet, *ibid.*, p. 54.

³¹⁰² Voir Alberto Giacometti, « Entretien avec André Parinaud », *op. cit.*, pp. 273-274.

³¹⁰³ « Entretien avec Georges Charbonnier », *op. cit.*, p. 245.

³¹⁰⁴ *Idem.*

³¹⁰⁵ « invisible à la surface », « immergé » : voir Jacques Dupin, *ibid.*, p. 92.

sommet d'une montagne, et dont on sait, à les entendre, qu'ils ont été, quelque part, de grands cris d'appel ou de douleur. Ce jeu du paraître et du disparaître, de la fuite et de la provocation leur donne un certain air de coquetterie. Elles me rappellent cette Galatée qui fuyait son amant sous les saules et désirait en même temps qu'il la vît³¹⁰⁶.

Il faut pour comprendre ce passage se souvenir de ce que nous avons dit sur le traitement particulier du détail par Giacometti qui permet de créer ces impressions³¹⁰⁷. Il démontre surtout qu'il y a dans ces contradictions peintes – apparaître et disparaître – un temps impliqué que l'écrivain ne parvient à rendre ici qu'en l'*expliquant*, c'est-à-dire en déployant dans la durée le morceau d'espace comprimé par Giacometti. L'emploi des adverbes et de la locution conjonctive – « parfois », « puis », « dès qu' » – l'opposition entre l'inchoatif – « se met à » – et le préfixe à valeur itérative « re- » – « retire », « revoit », « réapparaissent » – montre bien que le « faire-défaire-refaire » est actif dans la peinture « achevée », ou qui plutôt se *réalise* dans la profondeur que lui prête celui qui s'y confronte. Le spectateur la complète en lui offrant un peu de son propre temps de vie pour qu'elle puisse s'y étirer avant de reprendre ses distances.

Nous retrouvons ici l'importance du désir que Giacometti cherche à éveiller par l'impossibilité de la contemplation³¹⁰⁸. Que signifie cette privation du repos de la contemplation ? Dans la plupart des grands tableaux, nous pouvons nous abîmer autant que dans une figure de Giacometti, et sortir de nous-mêmes pour y revenir ensuite. Dans une peinture de paysage par exemple, nous pouvons nous absorber et trouver également

de détail en détail matière à narration, pour une *ekphrasis*³¹⁰⁹ qui prendrait appui sur ce paysage, sur un arbre, un nuage, comme sur une oreille ou un nez dans un portrait réaliste ou non. Mais celui qui entreprend de circuler d'un détail à l'autre d'un tableau de Giacometti ne rencontre qu'un « enchevêtrement de lignes courbes » et de « virgules »³¹¹⁰. La seule narration possible ne découle pas de la mise en rapport d'un détail avec un autre mais de l'éloignement de soi à soi d'une seule figure qui de loin en loin surgit de ces « lignes courbes » comme l'araignée aperçue tout d'un coup au centre de sa toile. Les figures de Giacometti ne nous laissent donc pas la maîtrise de notre regard : elles nous arrachent à nous-mêmes mais sans nous laisser le loisir de demeurer librement au sein de cette extase. Le refus opposé à la contemplation signifie que le spectateur se voit imposer avant tout une *discontinuité* dans son rapport à l'œuvre d'art, que celle-ci le convoque à un mouvement qui ne connaît pas d'arrêt et progresse par ruptures successives. De même qu'il brise son trait, Giacometti rompt les contours du temps pacifié de l'admiration pour happer le spectateur dans ce rapport discontinu où il doit consentir à ce que la figure se fasse et se défasse sans horizon de repos dans l'intervalle qui nous sépare d'elle. La figure ne va pas s'endormir dans l'espace où le peintre l'a posée puisque nous seuls contenons l'espace nécessaire pour lui permettre de s'allonger, et que « s'allonger » pour Giacometti veut dire « être debout ». Elle

³¹⁰⁶ Jean-Paul Sartre, « Les Peintures de Giacometti », *op. cit.*, p. 361.

³¹⁰⁷ Voir chapitre X.

³¹⁰⁸ Voir chapitre X.

³¹⁰⁹ Voir ci-après.

³¹¹⁰ Jean Genet, AAG, p. 57.

a son espace en nous, ou plutôt dans le vide intermédiaire qui lui permet de nous rejoindre par intermittence, puisque « nous sommes la cible »³¹¹¹.

Jean Genet, à qui les figures de Giacometti apparaissent comme des « déesses » retrouve face à elles le « jeu du paraître et du disparaître » décrit par Sartre pour le ressentir de façon plus aiguë, moins triviale. Aucune « coquetterie »³¹¹² dans la partie de cache-cache à laquelle il s'adonne à son tour mais une terreur panique mêlée de fascination, le sentiment d'écrasement du profane terrassé par un dieu. S'il y a jeu, il fait signe vers ce « jeu sacré » que nous avons décrit à partir des textes de Leiris et Dupin. Voici comment l'écrivain évoque à son tour son saisissement devant une « apparition » bien plus terrible que celles décrites par Ponge, et sur laquelle on ne peut avoir le dessus :

Quand apparut brusquement – car la niche est coupée net, au ras du mur – sous la lumière verte Osiris, j'eus peur. Mes yeux, naturellement, furent les premiers renseignés ? Non. Mes épaules d'abord, et ma nuque qu'écrasait une main, ou une masse qui m'obligeait à m'enfoncer dans les millénaires égyptiens et, mentalement, à me courber, et davantage même, à me ratatiner devant cette petite statue au regard et au sourire durs. Il s'agissait bien d'un dieu. De celui de l'inexorable. (Je parle, on s'en doute peut-être, de la statue d'Osiris, debout, dans la crypte du Louvre.) J'avais peur parce qu'il s'agissait, sans erreur possible, d'un dieu. Certaines statues de Giacometti me causent une émotion bien proche de cette terreur, et une fascination aussi grande³¹¹³.

Genet insiste sur le sentiment physique de l'écrasement. La statue saute aux yeux mais pour toucher le corps à qui elle donne à éprouver sa « masse » énorme. Comme si le poète pouvait ressentir le poids de tout l'espace – l'air – comprimé en elle, par l'effet de la dilatation soudaine que permet l'apparition d'un *observant*³¹¹⁴, c'est-à-dire de cet autre pôle attendu pour que s'effectue la translation de l'ensemble de sa masse avec une force d'impact accrue par la vitesse. Mais Genet va bientôt s'ouvrir à l'autre terme de cette vivante contradiction que les sculptures portent en elles : leur retrait, aussi vertigineux que leur avancée.

³¹¹¹ André du Bouchet, QPTVN, p. 14.

³¹¹² Jean-Paul Sartre, *idem*.

³¹¹³ Jean Genet, *ibid.*, p. 42. Les impressions notées par Jean Genet face aux sculptures d'Alberto Giacometti rencontrent deux préoccupations majeures auxquelles André du Bouchet, dix ans plus tard, aura à faire face lorsqu'il écrira sur les dessins. Nous l'avons vu dans le chapitre précédent, ces préoccupations sont celle du fond duquel émergent ces figures et vers lequel elles nous reconduisent, mais également celle du surplomb. Pour André du Bouchet, les « choses données sur leur paroi [...] à cette hauteur indicative d'abord d'une distance impraticable, ou chute », ne peuvent être franchies que « sur leur cime, qui est interruption elle aussi », pour s'étirer « dans l'essor » [« Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », QPTVN, p. 24]. Cet essor tient dans les dessins au rapport approfondi peu à peu avec le papier qui les exalte de toute sa « réserve », leur « gloire » [Brouillons de Qui n'est pas tourné vers nous]. Le sentiment du surplomb est également présent, suscité par d'autres moyens déjà évoqués (voir chapitre X, II), l'élongation notamment, dans la sculpture telle que la décrit Genet, dont l'éminence ou la butte peut apparaître comme une préfiguration de la montagne d'André du Bouchet [Jean Genet, AAG, p. 64] : « Non seulement les statues viennent vers vous comme si elles étaient très lointaines, du fond d'un horizon extrêmement reculé, mais, où que vous vous trouviez par rapport à elles, elles s'arrangent pour faire que vous, qui les regardez, soyez en contrebas. Elles sont, très au fond d'un horizon reculé, sur une éminence, et vous au pied de la butte. Elles viennent, pressées de vous rejoindre, et de vous dépasser. »

³¹¹⁴ Expression de Jean Tardieu, qui l'emploie dans un autre sens. Voir chapitre XVI.

Elles me causent encore ce curieux sentiment : elles sont familières, elles marchent dans la rue. Or, elles sont au fond du temps, à l'origine de tout, elles n'en finissent pas de s'approcher et de reculer, dans une immobilité souveraine. Que mon regard essaye de les apprivoiser, de les approcher et – mais sans fureur, sans colère ni foudres, simplement à cause d'une distance entre elles et moi que je n'avais pas remarquée tant elle était comprimée et réduite au point de les faire croire toutes proches – elles s'éloignent à perte de vue : c'est que cette distance entre elles et moi soudain s'est dépliée. Où vont-elles ? Encore que leur image reste visible, où sont-elles ? (Je parle surtout des huit grandes statues exposées cet été à Venise³¹¹⁵.)³¹¹⁶

L'écrivain retrouve ici tout ce que nous avons déjà évoqué à propos de la distance, celle qui le sépare du modèle, que Giacometti a incorporée à la sculpture³¹¹⁷. Mais si on n'approche pas d'une sculpture de Giacometti, celle-ci en revanche approche avec insistance de celui qui la regarde, dans ce jeu de dépli et de repli décrit par Genet. Il va, comme Sartre, recourir au conditionnel – « Si l'on s'obstine [...] »³¹¹⁸ (Sartre) / « Que mon regard [...] » (Genet) – pour déployer le double mouvement virtuellement présent dans ces œuvres. Quant à la contradiction décrite par Sartre, elle se complique d'un troisième terme : l'« immobilité souveraine » au sein de laquelle glissent ces figures qui ne tiennent pas en place. Leurs avancées et leurs replis n'apparaissent pas exclusifs de l'immobilité que leur confère la dissociation de l'« objet » sculpture et de la figure représentée par cet objet. La même figure peut abolir et rétablir à sa guise la distance qui la sépare de nous sans que nous ne puissions rien obtenir d'autre que l'inverse du mouvement que nous cherchons à provoquer : elle s'approche contre toute attente, mais fuit celui qui tente à son tour de l'approcher.

Enfin Genet ajoute une dimension à la contradiction, celle du temps. Nous avons vu que chez Sartre la figure se déploie et se replie dans l'espace comme dans un temps quelle partage avec nous, celui de l'existence de qui s'arrête devant elle. Mais chez Genet, la contradiction spatiale est également une contradiction temporelle puisque l'avancée dans le temps de la figure alterne avec un repli qui s'effectue lui aussidans le temps. Elle est « au fond du temps, à l'origine de tout », d'où elle jaillit mais pour y retourner par intermittence. C'est que l'œuvre d'art, pour Genet, est créée *pour les morts*. Et peut-être pouvons-nous alors approcher le sens qu'il confère à cette expression :

Je comprends mal ce qu'en art on nomme un novateur. Par les générations futures une œuvre devrait être comprise ? Mais pourquoi ? Et cela signifierait quoi ? Qu'elles pourraient l'utiliser ? À quoi ? Je ne vois pas. Mais je vois bien mieux – encore que très obscurément – que toute œuvre d'art, si elle veut atteindre aux plus grandioses proportions, doit, avec une patience, une application infinies depuis le moment de son élaboration, descendre les millénaires, rejoindre s'il se peut l'immémoriale nuit peuplée de morts qui vont se reconnaître dans cette œuvre³¹¹⁹.

³¹¹⁵ *Femmes de Venise* : voir Yves Bonnefoy, *ibid.*, pp. 401-404, ill. 374-380.

³¹¹⁶ Jean Genet, *ibid.*, p. 43.

³¹¹⁷ Voir chapitre X.

³¹¹⁸ Jean-Paul Sartre, *idem*.

³¹¹⁹ Jean Genet, *ibid.*, p. 43.

Jean Genet récuse donc la notion d'histoire de l'art à laquelle Sartre, même s'il note que Giacometti ne croit pas au « progrès »³¹²⁰ en art, d'une certaine manière reste attaché lorsqu'il fait dans « La Recherche de l'absolu » de Giacometti un « novateur » en sculpture, opposé sans nuance à tout ce qui a été fait avant lui. Mais Sartre et Genet s'accordent pour reconnaître que le « progrès » dont parle Giacometti est interne à son œuvre, et ne se mesure pas à l'aune de l'histoire de l'art. Loin des « déserts que l'histoire accable »³¹²¹, le culte des ancêtres vers lequel fait signe l'expression de Genet évoque surtout l'idée de maintenir un lien vivant avec l'origine. Que ces ancêtres soient ou non de véritables ancêtres importe peu pour l'enfant trouvé qui est avant tout un enfant perdu³¹²². Qu'ils aient même vécu n'est pas le problème. Ils valent par la ressource d'*oubli* offerte à l'œuvre d'art qui n'en finit pas de se replonger en eux :

Non, non, l'œuvre d'art n'est pas destinée aux générations enfants. Elle est offerte à l'innombrable peuple des morts. Qui l'agrément. Ou la refusent. Mais ces morts dont je parlais n'ont jamais été vivants. Ou je l'oublie. Ils le furent assez pour qu'on l'oublie, et que leur vie avait fonction de leur faire passer ce tranquille rivage où ils attendent un signe – venu d'ici – et qu'ils reconnaissent. Encore que présentes ici, où sont ces figures de Giacometti dont je parlais, sinon dans la mort ? D'où elles s'échappent à chaque appel de notre œil pour s'approcher de nous³¹²³.

Le point vivant de cette contradiction, s'il est troué par la mort, n'est donc pas sans analogies avec le « point présent » tel que nous l'avons analysé chez André du Bouchet³¹²⁴, il s'agit toujours d'un rapport à l'origine que doit maintenir l'œuvre d'art. Mais chez Genet le rapport est inversé. La figure n'est pas le seuil, ici même, qui conduit vers l'origine ou la mort à traverser. Elle est là-bas, chez les morts, d'où elle part et où elle retourne. Pour André du Bouchet le seuil ne saurait être ailleurs qu'ici, mais la même importance est accordée chez les deux écrivains à l'oubli.

Car ce que Jean Genet désigne comme « les morts » semble pouvoir être rapproché de ce fond primordial qu'Anaximandre appelle l'*apeiron* (l'indéterminé, l'in-fini), le principe des êtres. C'est en effet, remarque Henri Maldiney, « là où [les êtres] prennent naissance que nécessairement les atteint la mort »³¹²⁵, car, selon le premier fragment d'Anaximandre, ils « se rendent mutuellement justice et réparent leurs injustice selon l'ordre du temps »³¹²⁶. Mais l'œuvre d'art ne peut nous faire communiquer avec l'Ouvert que si elle-même est ouverte, si elle se construit sur un vide capable de la faire communiquer avec l'origine. Si éloignée que puisse paraître l'œuvre de Jean Genet de la pensée chinoise – peut-être pas si éloignée en réalité – un rapprochement avec ce que dit Henri Maldiney de la différence pour les Chinois entre un vase considéré comme un ustensile et un vase considéré comme une œuvre d'art peut être éclairant. Dans l'ustensile le creux du vase est un évidement « défini

³¹²⁰ Jean-Paul Sartre, « La Recherche de l'absolu », *op. cit.*, p. 289.

³¹²¹ Henri Maldiney, *Aux déserts que l'histoire accable : l'art de Tal-Coat*, Deyrolle, 1996.

³¹²² Genet est enfant de l'assistance publique.

³¹²³ ***Jean Genet, ibid., pp. 43-44.***

³¹²⁴ Voir chapitre XIV.

³¹²⁵ Henri Maldiney, « La Présence de l'œuvre et l'alibi du code », *op. cit.*, p. 26.

³¹²⁶ Anaximandre, *Fragments*, traduits par Jean-Paul Dumont, *Les Présocratiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 39.

par des limites qui appartiennent au corps enveloppant ». Dans l'œuvre d'art au contraire le vide n'est pas « à l'intérieur à la façon d'un contenu » :

Ce vide est directement impliqué dans l'Ouvert. L'Ouvert est l'éclaircie universelle dans laquelle le vase lui-même apparaît ou, comme on disait encore parfois au XVII^e siècle, s'apparaît. Son déploiement à partir de son vide révèle le grand Vide, invisible, impalpable, où sa forme se forme, pour apparaître³¹²⁷.

Chez Genet les expressions de « dieu » et de « déesses », de « morts » pourront un instant perdre le lecteur, mais il faut se rappeler ce qu'est Dieu pour Genet, dès *Notre-Dame-des-Fleurs* : « seulement un trou avec n'importe quoi autour »³¹²⁸. L'œuvre de Genet nourrit dès ses débuts un rapport très spécifique au vide que sa rencontre avec Giacometti le conduit à approfondir pour le mener au théâtre vers les « paravents », qui n'ont d'autre fonction que d'être des *apparences* à crever, à déchirer, pour qu'*apparaisse* de manière épiphanique le vide qu'elles voilent. Ce vide à partir duquel se déploient les sculptures, Genet le nomme « blessure secrète » :

Il n'est pas à la beauté d'autre origine que la blessure, singulière, différente pour chacun, cachée ou visible, que tout homme garde en soi, qu'il préserve et où il se retire quand il veut quitter le monde pour une solitude temporaire mais profonde. Il y a donc loin de cet art à ce qu'on nomme le misérabilisme. L'art de Giacometti me semble vouloir découvrir cette blessure secrète de tout être et même de toute chose, afin qu'elle les illumine³¹²⁹.

Il faut donc se garder de mettre trop de sentimentalisme dans cette expression de « blessure secrète » et la percevoir dans son rapport à l'origine. Beauté est la percée de l'origine d'où toute chose s'illumine. La blessure, pour singulière qu'elle soit, est l'ouverture par laquelle tout homme rencontre le monde, les autres, « ce point qui le fait identique à tous et plus précieux que le reste du monde », dira Genet plus loin à propos de l'Arabe misérable à la terrasse d'un café³¹³⁰. Ce point « subsiste » quand l'homme, par un mouvement analogue à celui des sculptures de Giacometti qui l'ont révélé, « s'est reculé en lui-même aussi loin que possible, comme la mer se retire et abandonne le rivage ». Point singulier, secret, il est l'endroit par où il communique avec les morts, avec le fond. Ajoutons que ce rapport à l'origine n'a rien à voir avec la nostalgie d'une régression *ad uterum*. Il est à replacer au sein d'un mouvement profondément dynamique³¹³¹.

Revenons au sentiment d'un poids à supporter exprimé par Genet face aux sculptures, car il revient face aux peintures et va nous permettre d'établir un lien plus précis entre cet effet produit par les œuvres et leur cause, c'est-à-dire la technique du « faire-défaire-refaire » qui nous intéresse ici. Giacometti offre à Genet une œuvre de lui qu'il lui demande de choisir et Genet se décide pour l'un des portraits qui le représentent, une « petite tête » :

Seule dans la toile elle ne mesure pas plus de sept centimètres de haut sur trois et demi ou quatre de large, pourtant elle a la force, le poids et les dimensions de ma véritable tête. Quand je sors le tableau de l'atelier pour le regarder, je suis

³¹²⁷ Henri Maldiney, « L'Art et le Rien », *Art et existence*, op. cit., p. 173.

³¹²⁸ Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs* [1943], Paris, Gallimard, Collection « Folio », 1976, p. 184.

³¹²⁹ AAG, p. 42.

³¹³⁰ *Ibid.*, pp. 67-69.

³¹³¹ Voir ci-après.

gêné car je me sais autant dans la toile qu'en face d'elle, la regardant, – je me décide donc pour cette petite tête (bourrée de vie, et si pesante qu'elle en paraît une petite balle de plomb pendant sa trajectoire)³¹³².

D'où naît cette impression de *force*, de *poids*, comme une « balle de plomb » lancée à pleine vitesse sur sa cible ? Jean Genet en a l'intuition lorsqu'il dit que la tête est « bourrée de vie ». Mais par quel processus cette vie s'est-elle accumulée dans la tête jusqu'à lui conférer une telle densité ? Il faut, pour en avoir une idée, se reporter vers un autre passage où le poète décrit à propos des peintures le même effet de « va-et-vient » qu'à propos des sculptures :

[...] dans l'atelier [où] je ne peux prendre que peu de distance, le portrait m'apparaît d'abord comme un enchevêtrement de lignes courbes, virgules, cercles fermés traversés d'une sécante, plutôt roses, gris ou noirs – un étrange vert s'y mêle aussi – enchevêtrement très délicat qu'il était en train de faire, où sans doute il se perdait. Mais j'ai l'idée de sortir le tableau dans la cour : le résultat est effrayant. À mesure que je m'éloigne [...] le visage, avec tout son modelé m'apparaît, s'impose – selon ce phénomène déjà décrit et propre aux figures de Giacometti – vient à ma rencontre, devient d'une présence, d'une réalité et d'un relief terribles. [...] Si je considère mieux la toile, « relief » convient mal. Il s'agit plutôt d'une dureté infracassable qu'a obtenue la figure. Elle aurait un poids moléculaire extrêmement grand. Elle ne s'est pas mise à vivre à la façon de certaines figures dont on dit qu'elles sont vivantes parce qu'elles sont saisies dans un moment particulier de leurs mouvements, parce qu'elles sont signalées par un accident qui n'appartient qu'à leur histoire, c'est presque le contraire : les visages peints par Giacometti semblent avoir accumulé à ce point toute vie qu'il ne leur reste plus une seconde à vivre, plus un geste à faire, et (non qu'elles viennent de mourir) qu'elles connaissent enfin la mort, car trop de vie est tassée en elles. Vu à vingt mètres, chaque portrait est une petite masse de vie, dure comme un galet, bourrée comme un œuf, qui pourrait sans efforts nourrir cent autres portraits³¹³³.

Genet retrouve ici les mots de « réalité » et de « présence », dont on comprend ce qu'ils doivent au sentiment de l'avancée de ces figures vers celui qui les regarde, à une violente mise en cause du spectateur. Nous retrouvons également la notion de ressemblance telle que nous avons pu la redéfinir. Le mot n'apparaît pas dans le texte mais Genet montre que la vie de ces peintures ne doit rien au « particulier », aux « accidents », c'est-à-dire qu'il dépasse la ressemblance extérieure, celle qui s'arrête aux traits du modèle, pour une *mimésis* de l'apparaître, qui tient à l'insurrection éruptive de ces traits sous la poussée du fond.

Genet semble pour finir retrouver l'image de l'œuf cosmogonique, celui que certains mythes placent à l'origine de toutes choses³¹³⁴. S'il a posé pour Giacometti et pris des notes dans l'atelier, le texte de Genet ne rend pas compte aussi précisément que par exemple James Lord ou David Sylvester de la technique de travail de Giacometti, où création et destruction s'enchevêtrent. Mais il la rencontre à sa manière. En effet ces œuvres lui apparaissent comme un excès de vie équivalant à une connaissance de la mort. Il s'agit

³¹³² *Ibid.*, p. 70.

³¹³³ *Ibid.*, p. 57.

³¹³⁴ Image qui provient aussi de la belle forme ovoïde de son crâne qui a donné à Giacometti l'envie de le peindre.

bien là de cette *survie* recherchée du temps de la vie, en prévision d'une mort encore à venir déjà rencontrée avec André du Bouchet³¹³⁵. La mort dans ces figures n'est que l'autre face d'un débordement de vie. Mais cette mort et cette vie ne sont rentrées en elles que par la voie de la *dilapidation* déjà évoquée, par cette énorme réserve d'énergie *dépensée* par le sculpteur *pour le plaisir de gagner et de perdre*. Cette transfusion revêt le double visage d'une création mêlée de destruction. Car ce que note Genet à propos de la vie « tassée » dans ces œuvres, ce n'est rien moins qu'une intuition très concrète de la rage avec laquelle Giacometti s'en est pris à elles pour les fortifier, rage destructrice qui cent fois a provoqué leur disparition pour qu'avec plus de vigueur elles se réaffirment, de telle sorte que réellement elles connaissent la mort, si la mort pour une figure peinte est cette dévoration grise du tableau qui par intermittence donne tout à refaire. Genet touche alors extrêmement juste lorsqu'il affirme que chaque portrait est une « masse de vie [...], qui pourrait sans efforts nourrir cent autres portraits ». Ce n'est peut-être pas encore vrai pour le sien, mais il pourra arriver dans les dernières années que cent états du portrait, cent palimpsestes soient réellement enfouis sous la figure telle qu'elle apparaît, au sommet d'un petit *tas* de peinture qui gêne Giacometti à tel point qu'il peut entreprendre de le gratter³¹³⁶, de telle sorte que vies et morts sont bien *tassées* sous elle, comme en sculpture cent visages sous l'état conservé des bustes de Lotar. Ces portraits connaissent la mort parce que Giacometti la leur a infligée à chaque réapparition du *grand pinceau*. Le « faire-défaire-refaire » possède donc une efficacité réelle, nettement perceptible à Genet même s'il ne cherche pas à la relier à la façon dont Giacometti travaille.

C'est le livre de Jacques Dupin qui établit de la manière la plus précise le lien entre la méthode de travail de Giacometti et les caractéristiques de l'œuvre épargnée, cette « présence farouche et mystérieuse » qui résulte du « supplice qui la façonne et la dénude »³¹³⁷. Nous avons vu que la technique de l'effacement régulier de la figure, du consentement à sa perte provenait – dans une « curieuse combinaison d'incessante autocritique et d'un désir de spontanéité »³¹³⁸ – de la volonté de Giacometti de faire jaillir sculpture et peinture d'un coup comme il les voit, sans procéder à des corrections locales mais en se ressourçant à chaque étape dans le fond de l'origine. De cette manière de procéder la figure garde la trace, qui n'apparaît pas graduellement mais surgit tout entière pour disparaître aussi entièrement qu'elle est apparue :

Elle me frappe sans se livrer, avec la promptitude de la foudre. Mais en même temps, parce qu'elle ne cède rien d'elle-même – rien que sa totalité, elle n'épuise rien de mon désir et ses refus développent contradictoirement un pouvoir d'attraction qui se perpétue. Je l'obtiens toute au premier regard, – toute, c'est-à-dire son être distant, séparé – et de la perdre toute si vite me la rend désirable à nouveau, d'un désir aussitôt comblé, aussitôt renaissant. Elle m'attire, m'attache, et me retient à distance simultanément. Parce qu'elle est à la fois surgissement d'une présence et possibilité inépuisable d'échanges par défaut, elle avance sur moi et recule, dans le même instant, ou plutôt hors du temps³¹³⁹.

³¹³⁵ Voir chapitre XIV.

³¹³⁶ Voir ci-avant.

³¹³⁷ Jacques Dupin, TPA, p. 19.

³¹³⁸ David Sylvester, *ibid.*, p. 21

³¹³⁹ Jacques Dupin, *ibid.*, p. 19

L'« échange par défaut » est la transposition dans le rapport du spectateur à l'œuvre du travail de la destruction qui consiste à laisser échapper le reflet de ce qui de toute façon échappe : la réalité. Le « défaut » est l'incorporation de la perte dans l'œuvre « achevée », l'indice de l'imperfection essentielle qui résulte de sa tension vers un objet extérieur qui se refuse. S'il se refuse pour sombrer dans la mort à laquelle le promet sa finitude il faut que l'œuvre née des mains du sculpteur à l'envi se refuse, et son refus tient aux « soins cruels »³¹⁴⁰ du sculpteur, au va-et-vient dans l'abîme qu'il lui a imposé et qu'à son tour elle nous impose, comme par l'effet d'une force d'inertie. Ce vide en elle, que Genet nomme « blessure »³¹⁴¹, elle peut s'y réfugier : son « supplice » a déterminé son « autonomie »³¹⁴², et sa force d'insoumission. Ce vide étant le lieu de l'origine et de la fin, l'instant où se fait jour le mouvement contradictoire d'avancée et de recul qui l'anime peut alors apparaître, comme chez Genet, « hors du temps ». Dupin résume magnifiquement le lien entre le pouvoir de ces œuvres et les tourments de leur naissance dans les deux formules qui suivent ce passage : « il y a dans sa formation comme dans son pouvoir déployé un conflit résolu qui se maintient conflit. C'est-à-dire une tension qui soumet et ne se détruit pas. »³¹⁴³

Chapitre XVI Le « faire-défaire-refaire » des écrivains

Introduction

Giacometti a réussi à traduire plastiquement la contradiction inhérente au réel, qui dans un même mouvement se donne et se refuse. Ces figures arrachées au mouvement de la vie, et conduites à l'écart dans l'espace de la sculpture, de la peinture ou du dessin, il faut donc qu'elles portent en elles leur propre contradiction sans horizon de synthèse, sans espoir de repos, si elles veulent maintenir cette tension entre des pôles opposés qui caractérise la vie face à un spectateur qui viendra les nourrir de sa propre durée et relancer le conflit. Ce point est extrêmement important car on peut remarquer que la plupart des écrivains, et particulièrement les poètes, qui se sont intéressés à Giacometti ont tendu à placer leur œuvre sous le signe de cette contradiction qui ne se résout pas. Là encore il ne s'agit pas de dire qu'ils ont découvert cette approche particulière de la contradiction chez Giacometti. Nous avons vu qu'une telle approche était déjà présente chez Bataille par exemple au moment de *Documents*³¹⁴⁴. Elle est de même largement répandue, comme le problème de l'inachèvement qui lui est lié, dans le paysage littéraire d'après-guerre. Mais Giacometti a donné à voir concrètement et de manière frappante une intuition partagée par beaucoup d'écrivains. Cette remarque concerne au premier chef Dupin qui écrit ces lignes et accroît en les écrivant, comme nous allons le voir, la conscience de ce vers quoi il tend, mais elle est particulièrement valable également pour René Char, Jean Genet et André du Bouchet. Dans quelle mesure un poème de Jacques Dupin est-il lui-même une « intégrité qui se rétablit sans cesse dans le mouvement perpétuel de l'ouverture et de la

³¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 18.

³¹⁴¹ Voir Jean Genet, *ibid.*, p. 42.

³¹⁴² Jacques Dupin, *ibid.*, p. 19.

³¹⁴³ *Idem.*

³¹⁴⁴ Voir chapitre II.

destruction qu'elle provoque »³¹⁴⁵ ? De quelle manière une des « approches » du poète – qui écrivait en 1949, avant toute rencontre avec Giacometti, qu'on ne peut « édifier que sur des ruines »³¹⁴⁶ – tire-t-elle, comme toute œuvre de Giacometti, « son affirmation souveraine de l'espace interrogatif [qu'il] rend visible, de son refus, de son recul, de cette durée menaçante et nourricière qui la fait et la défait »³¹⁴⁷ ? Nous allons essayer de le préciser en revenant vers l'atelier des écrivains³¹⁴⁸.

I) Jean Tardieu et la « vitesse du possible humain »

1) « Chaise et violon ou l'étonnement d'être au monde »

Dans « L'Écriture comme geste », Jean Tardieu remarque deux choses : tout d'abord que les mots visibles, écartés les uns des autres, n'ont pas la « continuité chevauchante des paroles qui leur correspondent ». Entre chaque signe ne s'étend pas seulement le blanc de la page, mais encore « l'Espace, parfois le jour, parfois la nuit ». La signification de chaque mot est donc « à la fois ponctuelle et tourbillonnante : le sens naît de leur rapprochement comme l'éclair du choc électrique des nuages ». D'autre part le poète observe que « la boucle d'une 'lettre' ou de tout autre système d'écriture est *le plus petit geste possible* : celui que font les deux premiers doigts de la main chargés de mouvoir la plume ou le pinceau. Cette économie concentre la force dans le plus petit espace à notre portée : le symbole de toutes les puissances et le module de toutes les dimensions possibles »³¹⁴⁹. Il y a donc sens à en venir à lui à l'heure où nous essayons d'approfondir la naissance de la « force qu'il y a dans une tête »³¹⁵⁰ à partir d'un enchevêtrement de boucles et de « virgules ».³¹⁵¹ Il y a là intérêt porté à ces points nodaux, ces « zones névralgiques » sur lesquelles s'appuie le dessin de Giacometti, pour la recherche d'une tension dont la poésie peut espérer qu'elle soit aussi forte entre les mots qu'entre ces points. Dans le même livre, Tardieu place en

³¹⁴⁵ Jacques Dupin, *idem*.

³¹⁴⁶ Jacques Dupin, « Comment dire ? », *Empédocle*, n°2, mai 1949, pp. 93-95. Mais il y a un pas à franchir entre ce constat qu'on ne peut « édifier que sur des ruines » et la volonté de ruiner ce qu'on édifie à mesure qu'on l'édifie.

³¹⁴⁷ Jacques Dupin, *idem*.

³¹⁴⁸ Sur la question du « faire-défaire-refaire » chez les poètes de *L'Éphémère*, Yves Bonnefoy, Jacques Dupin et André du Bouchet, on se reportera particulièrement vers Richard Stamelman, « The Syntax of the Ephemeral », *op. cit.*, pp. 101-117. Après une présentation du travail d'Alberto Giacometti dans son lien avec la « contestation comme principe de création », l'auteur étudie l'écriture « dialectique » des trois poètes qui intégrant au langage poétique un « défaire », une contestation qui touche d'abord la syntaxe. L'article propose une analyse dans ce sens de trois exemples précis : *Dans le leurre du seuil* d'Yves Bonnefoy (« combat entre dispersion et rassemblement »), *Dehors*, de Jacques Dupin (« rencontre tendue, par la médiation d'un 'vide actif', entre violence destructrice et création ») et *Laisses* d'André du Bouchet (« un exemple radical de syntaxe dialectique : confrontation entre un langage dispersé et son contraire négateur, le silence »). L'auteur remarque que le langage par la syntaxe aspire à une perfection qui est fautive et ne correspond pas à la réalité, qu'il réclame sa contestation par une syntaxe dialectique émergeant du fond, d'une région « hors parole » [d'après notre traduction].

³¹⁴⁹ Jean Tardieu, *Obscurité du jour*, in *Œuvres*, édition dirigée par Jean-Yves Debreuille, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2003, p. 1013.

³¹⁵⁰ Jean Genet, AAG, p. 66.

³¹⁵¹ Jean Genet, *ibid.*, p. 57.

face de la chaise dessinée par Giacometti à sa demande³¹⁵² alors qu'il écrivait le texte sur lui paru dans la revue *XX^e siècle* en 1962, un texte qui s'intitule : « Autre nature morte : chaise et violon ou l'étonnement d'être au monde ». Ce texte rencontre Giacometti sur un autre point essentiel, celui de la surprise que nous font les choses d'être là et de venir à nous, cet *étonnement* aux sources de la philosophie, de l'art aussi bien que de l'écriture :

L'étonnement – comme un choc – que nous fait éprouver (parfois) le simple fait d'être et d'être là se manifeste au plus haut point lorsque ce choc vient de notre rencontre avec un objet inanimé, le plus simple, le plus usuel, disons une chaise posée sur le plancher. Je compare ce saisissement (qui peut aller jusqu'à l'angoisse) à l'impression que nous éprouvons lorsque nous roulons à vive allure dans un train ou dans une auto et que le véhicule, brusquement, stoppe. On dirait que notre conscience, profondément imprégnée de mouvement et de devenir, ressent par contraste, à certains moments de rupture, la résistance surprenante des choses qui n'existent que pour elles-mêmes. Alors l'opacité, la cécité du monde inerte nous frappent parce que l'objet (recevant la mobilité de la lumière sans y répondre par un geste) existe sans pouvoir se connaître, tandis qu'en même temps et par un jeu inverse, il est tout entier menacé par le non-être. Comme si le néant était la face cachée des objets – ou leur « âme », je veux dire ce petit osselet de bois qui, associé au vide, à l'intérieur du violon, lui donne sa souveraine résonance³¹⁵³.

Le choix d'une chaise dessinée par Giacometti pour dialoguer avec ce texte – il occupe la page de gauche et le dessin la page de droite – s'éclaire de tout ce que nous avons déjà dit dans le chapitre sur André du Bouchet dont il partage le point de départ, celui de « notre arrêt devant les choses »³¹⁵⁴. « Saisissement », ce « refus » opposé par les choses à notre volonté de saisie, nous retrouvons là un terme qui court de texte en texte à propos de Giacometti. Mais ce qui retient Jean Tardieu ici, c'est moins comme André du Bouchet la façon dont la lumière ricoche sur les objets pour nous atteindre et nous aveugler, que la cécité du monde muet que cette lumière rend visible. Jean Tardieu place l'accent sur la séparation et ce refus dont nous avons vu par quel processus Giacometti parvenait à le rendre sensible dans l'objet tel qu'il le représente. Dans cette chaise nous retrouvons la multiplicité des traits qui se contestent les uns les autres, n'affirment pas l'objet en le cernant par un contour mais obtiennent qu'il surgisse dans les interstices de leur questionnement. Nous retrouvons le coup de gomme qui efface ce que le crayon... on rêve du verbe *facier* qui fasse couple ici avec *effacer* comme la « face cachée des objets » évoquée par le texte fait couple avec leur face visible selon cette structure « cubique » de la réalité sur laquelle nous nous sommes attardés dans le chapitre précédent. Mais chez Tardieu la « face cachée » n'est pas celle qui se trouve derrière l'objet, elle est à l'intérieur. Or, les objets dessinés par Giacometti sont ajourés, ils laissent voir à travers eux le blanc du papier, que frappe la lumière. Un vide alors, ou « non-être » pour Tardieu, qui pense l'interpénétration de ces deux faces imbriquées dans des termes qui rappellent de très près les propres mots de l'artiste

³¹⁵² Alix Turolla-Tardieu, fille de l'auteur, s'est souvenue au cours d'une conversation que nous avons eue avec elle d'avoir croisé à Venise où elle demeure Giacometti, en 1962, qui y était pour la Biennale. Il lui annonça lors de cette rencontre qu'il avait fait la chaise pour son père.

³¹⁵³ Jean Tardieu, « Autre nature morte : chaise et violon ou l'étonnement d'être au monde », *Obscurité du jour*, op. cit., p. 1038.

³¹⁵⁴ André du Bouchet, QPTVN, p. 24.

à André Parinaud précisément en 1962, lorsque Tardieu écrit son texte et que Giacometti dessine sa chaise. Giacometti pourrait parler d'une chaise, mais il parle du verre, qu'on voit quand on essaie de le copier « comme s'il disparaissait... resurgissait... disparaissait... resurgissait... c'est-à-dire qu'il se trouve bel et bien toujours entre l'être et le non-être »³¹⁵⁵. Ce balancement, Giacometti le laisse voir dans son dessin par ce vide qui le troue, de telle sorte qu'il faut lire le dernier paragraphe en relation étroite avec lui : « comme si le néant était la face cachée des objets – ou leur 'âme', je veux dire ce petit osselet de bois qui, associé au vide, à l'intérieur du violon, lui donne sa souveraine résonance »³¹⁵⁶. C'est dire que les dessins de Giacometti ont une « âme » musicale et matérielle. La vibration que par son dessin Giacometti imprime à l'ensemble de la feuille de papier, comme à l'air autour de ses sculptures³¹⁵⁷, le poète, homme des sons, en écrit la transposition pour l'oreille, et cette « résonance » du dessin de Giacometti réveille alors les harmoniques du titre de Tardieu, « étude de chaise » comme une étude de Chopin, tout concert annulé. C'est d'ailleurs dans ses propres « études » sur les peintres qu'il place son texte sur Giacometti.

2) Tardieu, Giacometti et l'ekphrasis

Comme Giacometti, Jean Tardieu est fils de peintre. Victor Tardieu, chargé de la création puis de la direction de l'École des Beaux-Arts de l'Indochine avait pour sujet de prédilection les ports, Londres, Liverpool, Gênes, et ce n'est peut-être pas un hasard si Jean Tardieu évoque dans son texte le visage du modèle comme « l'étrave effilée du navire qui vient sur vous »³¹⁵⁸. Son enfance est pleine de sensations d'atelier et du contact prolongé avec la pratique de la peinture, un lien vivant qui imprègne le texte écrit en 1962 pour la revue *XX^e siècle*, et qui sous le titre « Giacometti et la solitude » prend pour objet précisément les peintures de Giacometti. Le texte sera d'ailleurs repris en volume dans *Les Portes de toile* en 1969, puis en 1993 dans *Le miroir ébloui* sous un titre qui désigne plus explicitement la partie de l'œuvre visée : « Giacometti peintre ». Ce texte s'inscrit dans la reconnaissance progressive de Giacometti autant comme peintre que comme sculpteur entamée à partir du second texte de Sartre. Jean Tardieu venait régulièrement dans l'atelier de Giacometti et a donc pu le voir à l'œuvre, échanger avec lui au sujet de leur condition commune de fils de peintre, un lien susceptible d'avoir touché Giacometti. Les textes de Tardieu peuvent prendre deux formes : des textes d'une critique d'art que Tardieu aborde, comme Jacques Dupin dont la monographie paraît elle aussi en 1962, en poète, c'est-à-dire à travers l'implication d'un regard, d'une subjectivité assumés, et des « poèmes traduits des arts »³¹⁵⁹, qui tentent de « reproduire des effets picturaux au moyen d'expérimentations verbales »³¹⁶⁰.

Frédérique Martin-Scherrer, dans son article « Mémoire de l'ekphrasis dans l'écriture sur la peinture : 'Giacometti peintre' par Jean Tardieu », a envisagé ce texte dans son lien avec la tradition de l'ekphrasis – le mot signifie « description » – qui remonte au moment

³¹⁵⁵ Alberto Giacometti, « Entretien avec André Parinaud », *op. cit.*, p. 274.

³¹⁵⁶ Jean Tardieu, *idem*.

³¹⁵⁷ Voir Jean Genet, *ibid.*, p. 71.

³¹⁵⁸ Jean Tardieu, « Giacometti peintre », *Les Portes de toile, Œuvres, op. cit.*, p. 967.

³¹⁵⁹ Sous-titre du *Miroir ébloui*, Paris, Gallimard, 1993.

³¹⁶⁰ Frédérique Martin-Scherrer, « Mémoire de l'ekphrasis dans l'écriture sur la peinture : 'Giacometti peintre' par Jean Tardieu », *Littérature et peinture*, textes réunis et présentés par Serge Gaubert et Radu Toma, Bucarest, Editura Babel, Editura Universității din București, 2003, p. 150.

de la Seconde Sophistique (II^e siècle de notre ère) et dont l'exemple canonique se trouve dans les *Eikones* (*Images*) de Lucien de Samosate ou de Philostrate. Elle en donne cette définition :

Il s'agit d'un texte écrit par un poète qui, en même temps, évoque un tableau par le moyen d'un récit ou d'une description, fait l'éloge du peintre et de son habileté, et exprime ses sensations, sentiments ou idées devant l'œuvre qu'il admire. La fiction veut que celui qui parle soit en face des tableaux qu'il décrit, mais non pas son public [...]. L'ekphrasis cherche donc à susciter avec des mots l'image de tableaux absents qui viendront se peindre dans l'imagination du lecteur ou de l'auditeur. Elle recourt souvent à l'hypotypose, procédé rhétorique consistant à mettre sous les yeux du lecteur ou de l'auditeur la scène ou l'objet décrit³¹⁶¹.

Mais Frédérique Martin-Scherrer montre que le texte déplace l'ekphrasis du contenu vers la pratique, puisque Tardieu n'y évoque pas un portrait achevé en particulier, mais « Giacometti en train de peindre des portraits »³¹⁶². Cette remarque est valable pour à peu près l'ensemble des textes sur Giacometti après la période surréaliste, la monographie d'Yves Bonnefoy mise à part. Si plusieurs textes se focalisent sur *L'Objet invisible* en particulier, après-guerre il devient exceptionnel qu'un écrivain fasse allusion à une sculpture en particulier, mais bien plutôt aux sculptures, peintures ou dessins en général, quand ce n'est pas aux « figures » de Giacometti, qu'elles soient peintes, dessinées ou sculptées. Lorsque Ponge ou Dupin évoquent une « figurine » de Giacometti, il est souvent impossible de l'identifier parmi ses sœurs. L'accent mis sur Giacometti au travail est également un trait récurrent de ces textes, à part celui de Ponge. Cela tient au ressassement de l'œuvre de Giacometti qui cherche à écarter toute forme d'originalité de surface, dans le choix du sujet, du modèle. Même à la diversité des titres qui rend les œuvres de la période surréaliste plus facilement identifiables il renonce en grande partie. Quant à l'inachèvement, Frédérique Martin-Scherrer souligne néanmoins que déjà « Philostrate utilise le parfait chaque fois que le mot 'peintre' est sujet d'un verbe, ce qui dans le système de conjugaison grec signifie que l'action n'est pas achevée, mais se poursuit dans le regard de celui qui contemple »³¹⁶³. L'ekphrasis utilise ensuite le récit et la description, pour se placer dans une relation de référence au tableau, elle fait « l'éloge du peintre, à travers l'évocation des effets de l'œuvre peinte sur celui qui la décrit »³¹⁶⁴. Nous avons dit à propos de Sartre les entraves inhérentes à l'œuvre de Giacometti pour qui réellement veut les convertir en récit. S'il y a récit et description dans les textes sur Giacometti, ce ne peut être en aucun cas, nous l'avons dit, récit de celui qui circule librement à l'intérieur d'un tableau et met en relation un détail avec un autre comme pour en rassembler des fragments épars. Dans la totalité qu'est la figure pour celui qui l'aborde, rien n'est déployé au départ, et le seul récit possible s'avère celui de la mise en mouvement de la figure, de son avancée et de son retrait dans le regard de celui qui se tient face à elle selon un axe unique, frontal, aucune échappée latérale n'étant permise. Ainsi, le texte de Tardieu n'acquiert une dimension narrative qu'en s'arrachant au tableau pour repartir en amont et refaire tout le chemin qui mène de l'un à l'autre. Il invente une fiction certes « ressemblante », mais qui ne s'appuie pas uniquement sur une image, plutôt sur ce qu'il sait du travail qui a porté cette image au jour.

³¹⁶¹ *Ibid.*, p. 151.

³¹⁶² *Idem.*

³¹⁶³ *Idem.*

³¹⁶⁴ *Idem.*

Le texte se focalise sur les « réactions de celui qui parle », et c'est à partir de ces réactions que se dessine l'interprétation. Mais cette caractéristique qui le relie également à l'ekphrasis est pratiquement inévitable avec Giacometti. La « tonalité eulogistique »³¹⁶⁵ reconnue également par Frédérique Martin-Scherrer dans ce texte qui brosse un portrait de Giacometti en héros de l'art – « obstiné chercheur », « mineur » en proie à une « sainte fureur », alchimiste dans son « laboratoire », moine qui observe « le rite » ou démiurge qui corrige « la création »³¹⁶⁶ – est également, nous l'avons vu, un trait récurrent de nos textes. Frédérique Martin-Scherrer désigne ensuite les différences qui marquent l'évolution, davantage que la rupture, entre l'ekphrasis traditionnelle et l'ekphrasis moderne : « le souci d'exactitude inscrit dans les images référentielles, le développement de l'attention portée à la technique et aux méthodes du peintre » et « l'importance accordée à la pertinence de l'interprétation »³¹⁶⁷. Ces différents points de rupture ont trait pour elle au « renversement [...] de la hiérarchie entre les arts »³¹⁶⁸ :

Tant que la peinture a été conçue comme la transposition iconique d'un texte antérieur, les écrivains se sentaient légitimés dans leur entreprise de traduction de la peinture en mots, mais quand elle n'a plus rien représenté d'autre qu'elle-même, les poètes ont perdu leur assurance d'autant plus que s'est imposée l'idée d'une irréductible différence entre un système de signes et autre chose, qui ne relève ni du système ni du signe, et qu'on ne saurait « traduire en langue » sans le trahir.

La « conscience aiguë de la différence fondamentale qui sépare le verbe de l'image »³¹⁶⁹ rend tout texte sur la peinture problématique et Jean Tardieu peut alors rêver : « J'imagine quelque chose qui commencerait par une phrase et se terminerait par une corde ».

Pourtant nous voudrions avancer ceci pour compléter le propos de Frédérique Martin-Scherrer : cette remarque valable pour une grande partie de la peinture contemporaine de Tardieu, l'œuvre de Giacometti, à contre-courant dans son siècle³¹⁷⁰, conduit à la déplacer. De sa peinture, comme de l'ensemble de son œuvre, il est impossible de dire qu'elle ne « représente rien d'autre qu'elle-même », elle cherche même furieusement à représenter autre chose qu'elle-même, cet « autre chose » vers quoi tendent également les écrivains qui se sont intéressés à lui. De telle sorte que l'impossibilité de traduire ses tableaux en mots qui ne les trahiraient pas n'est pas plus grande que celle de traduire le réel en peinture ou en poésie. Elle est analogue³¹⁷¹. L'écart, absolu, inhérent à toute entreprise de traduction n'est pas davantage réductible de langue à langue que de langue à peinture, ni de langue à monde que de peinture à monde.

Pourtant nous voudrions avancer cette conclusion de notre travail à propos de Giacometti : peut-être s'avère-t-il en dernier recours moins difficile d'écrire sur son œuvre – aussi revêche à l'analyse (disons à la dissection analytique de la totalité qu'elle délivre)

³¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 152.

³¹⁶⁶ Jean Tardieu, *ibid.*, p. 967.

³¹⁶⁷ Frédérique Martin-Scherrer, *ibid.*, p. 154.

³¹⁶⁸ *Idem.*

³¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 156.

³¹⁷⁰ Jacques Dupin, TPA, p. 15.

³¹⁷¹ Voir ce que dit André du Bouchet à Elke de Rijcke dans son « Entretien avec André du Bouchet », *L'Étrangère*, n° 16-17-18,

op. cit., pp. 277-298.

qu'elle puisse s'affirmer – que d'écrire directement sur le réel. Si l'on entreprend de considérer non pas l'échec absolu du sculpteur mais ses progrès relatifs, alors il apparaît nettement que les écrivains viennent s'appuyer sur le travail de l'artiste, captant ainsi une partie de l'immense énergie gaspillées par lui face au réel, et dont son œuvre abonde. Les étapes franchies par l'œuvre d'Alberto Giacometti, son avancée vers une image la moins fautive possible de l'être humain et des objets, ont des retombées inévitables sur les écrivains qui entreprennent à leur tour cette approche, et qui écrivant sur lui font davantage de chemin que s'ils en avaient tenté une approche directe, un chemin effectué qui sera précieux lorsqu'ils reprendront une approche directe, car alors ils « n'ont plus à refaire toutes les choses négatives que [Giacometti] a déjà faites »³¹⁷². Ainsi, Jean Tardieu envisage l'homme à partir du nettoyage du regard effectué par Giacometti. Il peut alors le décrire à partir de ses peintures tel qu'il est « pour un œil non prévenu ou qui s'efforce d'être 'neuf' et d'avoir au préalable tout oublié »³¹⁷³. Giacometti offre des prises précieuses à celui qui persiste dans une volonté de connaître le réel et d'en restituer une image « ressemblante », nous avons pu nous en rendre compte à propos d'un ami de Tardieu, Francis Ponge : après s'être noyé dans une approche directe de l'homme, il a pu reprendre son approche à partir de ce que Giacometti en avait *saisi*³¹⁷⁴.

3) Le retournement des forces libérées par la destruction (1)

Dans son texte, Jean Tardieu pose pour point de départ un concept, « l'être humain », pour en récuser immédiatement les limites et en dévoiler les contradictions :

L'être humain, non tel qu'il est mais tel qu'il se fait et tel qu'il devient, est un nuage en mouvement, sans cesse modifiant sa propre effigie. Son pouvoir de s'imaginer autre le revêt à tout moment de toutes les métamorphoses du songe. Mobile est son reflet dans les profondeurs de ce monde, innombrable sa perpétuelle naissance. Cependant, si on l'isole, en tant que cause, de ses multiples effets, sa figure se révèle fixe, immuable et limitée³¹⁷⁵.

Il faut entendre ce « pouvoir de s'imaginer autre » dans un double sens. L'expression désigne la faculté de l'homme de se projeter constamment hors de soi en se fabriquant des images mais également la manière dont l'homme se construit lui-même en tant qu'image mobile dans le regard de l'autre pour naître à chaque instant. Pourtant cet être, si on l'arrête, réintègre les contours et la limite de son enveloppe charnelle. Face à cette insoluble contradiction entre l'immobilité et le mouvement, dans le passage métadiscursif qui suit, l'écrivain montre le chemin suivi par le texte : « j'imagine un moyen de rendre sensible ce rapport entre la conjecture et la proche apparence, entre le virtuel et l'objet ». Ce « moyen de rendre sensible » un tel rapport, c'est un portrait tel que l'exécute Giacometti, évoqué en refaisant tout le trajet qui mène de la lutte avec le visage du modèle au tableau tel qu'il s'offre au spectateur pour revenir enfin vers l'homme que la traversée du tableau amène à reconsidérer. Déployant une fiction – « j'imagine » – qui n'est autre que la réalité du travail du peintre – « Tel est [...] ce qui peut sembler être l'image complexe de la figuration dans l'œuvre peint d'Alberto Giacometti » –, la réalité déployée à la manière d'une fiction, Tardieu

³¹⁷² Alberto Giacometti, cité par James Lord, *Un portrait par Giacometti, op. cit.*, p. 110

³¹⁷³ Jean Tardieu, « Giacometti peintre », *op. cit.*, p. 968.

³¹⁷⁴ Voir chapitre XII.

³¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 967.

touche du doigt le point de « renversement »³¹⁷⁶ de la fixité en mouvement, le nœud vivant de la contradiction à laquelle nous confronte ce qui existe. Cette approche, il n'a pu la mener si loin qu'en s'aventurant à son tour dans la « galerie » préparée par celui qui s'est acharné à « creuser toujours plus avant un même carré de la paroi réelle »³¹⁷⁷.

Nous avons choisi d'aborder ce texte maintenant, d'une part parce qu'il établit un lien entre cette sorte particulière de contradiction qui, nous venons de le voir, est au cœur de la démarche de Giacometti et sa méthode de travail en peinture, d'autre part parce qu'en faisant appel au « rêve » il nous engage à revenir vers le surréalisme et la question de l'objet. Nous allons ainsi pouvoir à partir de lui avancer une proposition qui nous semble décisive à propos du dépassement de la conception surréaliste de l'image par Giacometti, en lien avec sa technique du « faire-défaire-refaire ». Le texte fait le lien entre cette technique et la peinture de Giacometti considérée comme une mise en image de la « dramatique du rapport entre la limite et la non-limite de l'être humain ».

Qu'est-ce en effet que ce « virtuel », opposé par Jean Tardieu à l'« objet » comme la fixité s'oppose au mouvement, le limité à l'illimité ? Il nous semble que ce terme recouvre la distinction que nous avons déjà établie entre l'apparence extérieure du modèle, celle qui tombe sous la coupe du langage conceptuel, et son apparaître que Tardieu désigne plus loin comme « l'aspect surnaturel de ce qui existe »³¹⁷⁸. Si « ex-ister »³¹⁷⁹, c'est se tenir à l'avant de soi, cet aspect « sur-naturel » désigne alors le point où la nature à chaque instant doit se dépasser elle-même pour que « la vie continue »³¹⁸⁰, les « limites visibles »³¹⁸¹ de l'homme s'opposant alors à l'invisible qui l'illimite. Tardieu repart du temps de la pose, du modèle devant le peintre : « il aurait placé l'homme bien en évidence, bien au centre, de face, comme l'étrave effilée du navire qui vient sur vous, mais non sans l'avoir épinglé comme un insecte sur son socle de liège ». Les deux comparaisons reprennent l'opposition de la fixité au mouvement avec plusieurs indices grâce auxquels on peut déjà identifier Giacometti même s'il n'est pas encore nommé dans le texte, il a seulement été évoqué par des périphrases.

L'« obstiné chercheur » travaille « de face », allusion à la prédilection de Giacometti pour la représentation frontale. L'« insecte sur son socle de liège », c'est le modèle sur l'unique chaise de l'atelier, mais Tardieu semble connaître l'obsession de Giacometti, manifeste dès la *Femme cuiller*³¹⁸², pour les insectes, et particulièrement les araignées, il n'est pas impossible que cette image recouvre une allusion précise à une sculpture, la *Femme assise* de 1946³¹⁸³, qui semble une *Femme araignée*, car son siège évoque des pattes d'insecte. Tardieu perçoit bien le caractère très ritualisé du travail de Giacometti, et nous retrouvons dans le paragraphe suivant la notion de « sacré » évoquée précédemment, mais perçue dans son lien vivant avec la tradition – un peu plus loin l'architecture de la tête telle que

3176 *Idem.*

3177 *Idem.*

3178 *Idem.*

3179 Voir chapitre XIV.

3180 Titre d'une sculpture de 1932.

3181 Jean Tardieu, *idem.*

3182 Voir Yves Bonnefoy, *ibid.*, pp. 142-143.

3183 Voir *ibid.*, p. 291, ill. 266.

la bâtît Giacometti appellera la métaphore d'une « cathédrale à claire-voie »³¹⁸⁴ – celle du père de Tardieu comme de celui de Giacometti :

Puis viendrait la cérémonie de l'observance. (Quitte à forcer les mots, je préfère ici ce terme à celui d'« observation », qui ne se dépasse pas lui-même.) Observer et se soumettre, tel est le rite, la traditionnelle prière du peintre devant la figure sacrée des choses visibles³¹⁸⁵.

L'« observance » est l'action « d'observer habituellement, de pratiquer une règle en matière religieuse »³¹⁸⁶. Cette règle, c'est le modèle qui la fixe et la dépasse en même temps, puisque Tardieu nous permet de définir le sacré pour lui, à partir de ce passage, comme ce qui tend à se dépasser soi-même, de même que le peintre, en contact avec un tel dépassement, celui de l'apparence par l'apparaître, débordement du visible par l'invisible, est conduit à se dépasser à l'envi. Mais ce modèle, c'est lui pourtant qu'il faut commencer par fixer avec intensité jusqu'à en obtenir ce dépassement. Regardé ainsi fixement, il semble d'abord se laisser prendre à la poix de la toile :

C'est une humilité et c'est un défi, un geste d'amour et un combat, un acte de raison et une insistance démentielle. La main du peintre, comme si elle fustigeait, comme si elle châtiât la création, vient et revient autour de son immobile modèle. Trait après trait, lasso après lasso, cerne après cerne, il faut enfin fixer cette proie fuyante, perpétuellement appelée hors d'elle-même par l'impérieuse exigence de ses transformations, perpétuellement prête à s'évader dans son plus lointain avenir et même déjà hantée par sa dissolution.

La violence des rapports entre le peintre et le modèle, où l'amour s'emporte jusqu'à la folie, est ici suggérée. Le rapport très spécifique de Giacometti à la destruction justifie les images agressives liées à la main du peintre qui « fustige » et « châtie » la création. Les caractéristiques précises de son tracé qui tourne et retourne autour du même fragment à saisir deviennent la métaphore de sa volonté de prendre le modèle dans les rets arachnéens de la toile comme s'il l'attachait à sa chaise par une corde, un « lasso ». Ce que Tardieu décrit ici, c'est « l'ordonnance circulaire du tableau autour d'un foyer »³¹⁸⁷ repérée par Jacques Dupin. Nous avons vu qu'au fur et à mesure des années Giacometti abandonnait toujours davantage le reste du tableau pour se concentrer violemment sur la tête du modèle. Dans les tableaux récents de Giacometti ou lors d'une visite à l'atelier, Tardieu en 1962 a probablement pu voir la ligne si particulière de Giacometti se concentrer avec insistance sur la forme de la tête, « se multipliant à l'intérieur du contour », du fait que « sa fréquence et son insistance s'accroissent à mesure qu'elle s'approche du foyer »³¹⁸⁸.

Mais voici le paradoxe : tout ce qui tendait à objectiver le visage du modèle conduit au contraire à un dépassement de l'objectivité. Tardieu retrouve alors la notion de « ressemblance », leitmotiv de Giacometti, pour montrer comme nous avons pu le voir qu'elle n'a rien à voir avec la ressemblance extérieure :

Ici apparaît l'ambiguïté, le renversement automatique de l'impression de fixité, comme il arrive de toute notion poussée jusqu'à son extrême conséquence :

³¹⁸⁴ Jean Tardieu, *ibid.*, p. 968.

³¹⁸⁵ *Idem.*

³¹⁸⁶ Source : *Le Grand Robert de la langue française.*

³¹⁸⁷ Jacques Dupin, TPA, p. 76.

³¹⁸⁸ *ibid.*, p. 77.

c'est que l'illimité et en quelque sorte la vitesse du possible humain se trouvent, comme par miracle, saisis en même temps que le fixe, le stable, le limité. Il semble que ce visage dont je me rends maître à l'instant dans une objectivité souveraine, je l'appréhende à travers les nuées de sa fantasmagorie intérieure, comme s'il avait voulu s'échapper par le sortilège et qu'au lieu d'être brouillé, dissimulé par les volutes de ses projections imaginaires, il s'y trouvait soudain démasqué et « ressemblant » – pris à son propre piège³¹⁸⁹.

Voici donc l'apparence du modèle aux prises avec sa « fantasmagorie intérieure ». Le mot « fantasmagorie » vient du grec « phantasma », qui d'abord signifie « vision », puis « fantôme », alors que le verbe « *agoreuein* » signifie « parler en public ». Mais le terme apparaît comme un « hybride populaire » entre « fantasme » au sens d'« hallucination visuelle » et le verbe français « gouter » ou « agourer », c'est-à-dire « tromper »³¹⁹⁰. Il fait donc le lien entre la vision qui fixe et l'illusion qui en résulte, une illusion proche des « spectres » de Ponge, avec le même lien étymologique au regard, et qui prépare un peu plus loin dans le texte un passage très proche de la fin du texte de Sartre sur les peintures de Giacometti³¹⁹¹ : « mais qui n'a pas connu, enfant, la surprise d'entrer dans une pièce que l'on croit vide et d'y apercevoir quelqu'un qui n'était pas attendu à cet endroit, ni à ce moment ? Même un familier ou un proche se couvre instantanément du halo de notre propre saisissement et, d'un bond, saute dans le monde des 'apparitions' qui font battre le cœur »³¹⁹².

La question est alors pour Tardieu : comment le visage échappe-t-il à son « rétiaire infâme »³¹⁹³ ? Comment la construction de cette cage au maillage tellement serré peut-elle être le paradoxal lieu de naissance de la plus farouche liberté. Tel est le retournement, le « renversement automatique », dont il cherche la clef. Le texte crée l'impression que ce phénomène se produit contre le gré de Giacometti, alors que le résultat est bien celui auquel il veut aboutir. En effet, s'il cherche à saisir l'insaisissable, et à rendre quelque chose de la façon dont le réel nous saisit, ce n'est pas pour « fixer » sa proie, mais bien plutôt pour la fixer sans la fixer. Il veut conduire l'être vivant représenté vers un objet stable, la toile, sans rien perdre de l'instabilité fondamentale qui caractérise le vivant. Le problème n'est donc qu'en apparence celui de vouloir arrêter le mouvement d'une figure qui riposte au contraire par une accélération de ce mouvement. Le véritable problème tient plutôt à l'efficacité du geste du peintre : comment un mouvement dirigé vers la toile peut-il se voir converti subitement en un mouvement qui semble jaillir hors de la toile et donne au visage cette sorte de présence hallucinatoire ? C'est là le problème fondamental : comment l'énergie, le mouvement que le créateur a fait rentrer dans la toile ou dans le livre peuvent-ils à la faveur d'un arrêt momentané – la peinture, l'encre qui sèchent – se retourner pour bondir en sens inverse vers celui qui ouvre le livre, passe devant la toile ? Nous retrouvons la préoccupation d'André du Bouchet en face des dessins et les deux poètes rencontrent la même image d'un visage en forme de proue³¹⁹⁴ qui vient vers nous. Mais la peinture ne laisse pas d'espace blanc³¹⁹⁵, il

³¹⁸⁹ Jean Tardieu, *ibid.*, p. 967-968.

³¹⁹⁰ Source : *Le Grand Robert de la langue française*.

³¹⁹¹ Voir Jean-Paul Sartre, « Les Peintures de Giacometti », *op. cit.*, pp. 362-363.

³¹⁹² Jean Tardieu, *ibid.*, p. 968.

³¹⁹³ Charles Baudelaire, « Le Voyage », *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*

³¹⁹⁴ Voir chapitre XIV.

faut donc que le retournement du geste de « désignation » de Giacometti vers le geste qui nous désigne se situe ailleurs, ce que nous indique la fin du texte :

Un trait de pinceau – j'en éprouve au bout des doigts l'abstraite, déliée et friable sensation, – ce fut d'abord un mouvement rapide et sûr avant de devenir la trace fixée, désormais immobile, de ce mouvement. Nulle « forme » qui n'ait d'abord été cheminement, vitesse, intention, destination d'un point à un autre, bref un geste de désignation. Cet échafaudage de traits, cette vannerie prodigieuse et légère, ce tissu serré de fils, de franges et de teintes, c'est l'homme en forme de proue qui s'avance et s'impose, muet, démesuré, achevé, inachevé, compact et transparent, sans vaine « expression » sur son visage essentiel, sans gesticulation inutile, sans autre volonté que de fendre l'espace et de se construire dans le temps³¹⁹⁶.

Ce trait de pinceau, si Tardieu en éprouve au bout des doigts la sensation, ce n'est pas uniquement parce que son père était peintre et qu'il fréquente les ateliers, c'est aussi parce qu'il n'est pas si éloigné de ce « geste » de l'écriture auquel nous avons vu qu'il accordait une si grande importance, éprouvant son lien vivant avec ses origines calligraphiques, ou le geste immémorial de graver un signe dans la pierre, un creux appelé à se retourner. Cette « forme » qu'il met entre guillemets, ce n'est pas uniquement pour signaler que les déformations qu'elle subit rendent incertain ce mot de forme, c'est également pour signaler que le mot vaut aussi bien pour une peinture que pour un poème. Dans cette forme un geste tourné vers l'extérieur s'est perdu, mais pour ressortir dans la direction inverse. C'est alors qu'il faut reprendre la question du « faire-défaire-refaire » et y trouver le point de réflexion recherché. Revenons un peu en arrière :

Les flèches, les lacis, les lanières, les griffures des buissons, les traînées de brouillard, tout concourt à capturer [le visage] : le voici qui s'avance, vient vers moi, s'approche, jamais le même, toujours davantage le même. Tel est [...] ce qui peut sembler être l'image de la figuration dans l'œuvre peint d'Alberto Giacometti : une dramatique sans cesse reprise, sans cesse remise en question, sans cesse biffée, effacée, puis réaffirmée, soulignée, sans cesse approfondie jusqu'au délire, – la dramatique du rapport entre la limite et la non-limite de l'être humain.

Pourquoi l'image de la « figuration » est-elle complexe chez Giacometti ? Le texte le dit en évoquant le travail de destruction – « biffée », « effacée » – qui nourrit la progression de Giacometti : cette figuration, c'est là le ressort de sa « dramatique », est à l'envi une défiguration, un « faire-défaire » en chemin vers un « refaire » : « réaffirmée ». C'est alors que la question du *défaut* à laquelle nous a confronté la destruction – qui retranche – rejoint la question de l'*excès* telle qu'elle se présente dans la *dépense* du peintre dans son œuvre. Et nous pouvons alors nous tourner vers Jacques Dupin pour trouver une formulation plus précise de ce qui reste ici encore implicite. Le poète écrit la même année toujours à propos de la peinture de Giacometti :

Poursuite incessante par contestations successives, le trait s'ajoute au trait, l'oblitére et progresse. Innombrables traits qui ne cernent rien, qui ne précisent rien mais qui font surgir. Plus que dans les dessins la ligne éclate, s'émiette,

³¹⁹⁵ Du moins dans la partie de la toile – le visage pour les portraits – sur laquelle Giacometti s'acharne, car de plus en plus vers la fin de sa vie, les espaces périphériques du tableau peuvent ne pas être peints.

³¹⁹⁶ Jean Tardieu, *ibid.*, p. 968.

s'éparpille en segments qui se confondent avec des touches. En se multipliant et en se divisant, les traits semblent réciproquement s'annuler et s'évanouir devant la totalité d'une tête qui jaillit spontanément du vide, l'excès de travail effaçant les traces de travail. Nous ne voyons plus comment elle est venue ni d'où elle est venue. Le visage familier d'Annette est encore présent, présent plus que jamais, mais détaché, transfiguré, de sorte qu'il nous semble reconnaître l'inconnu qu'elle est, que nous pressentions sans le distinguer. Apparition solitaire d'une Annette inconnue, comme suscitée par la seule puissance d'une injonction silencieuse³¹⁹⁷.

L'excès même du travail de saisie, de l'incessante contradiction d'un trait par un autre conduit à une *annulation* : une plongée dans le vide à partir de laquelle seulement la figure peut ressurgir de toute la « vitesse » d'un « possible », à l'impossible tenu. La plongée régulière dans l'abîme, dans l'effacement précède les « réaffirmations ». Elle est la clef de cette avancée vertigineuse d'un visage « inconnu » pour Dupin, et « ressemblant » pour Tardieu dans la mesure où, vivante contradiction, il n'est « jamais le même », autant que « toujours davantage le même ».

4) Le lien entre destruction et perte de l'objet dans la représentation du réel chez Giacometti

L'apparition parfois, je crois que je vais l'attraper, et puis, je la reperds, et il faut recommencer... Alberto Giacometti³¹⁹⁸

Et nous pouvons alors avancer la conclusion annoncée sur les questions de l'image et de l'objet. Nous avons vu que la période surréaliste se caractérisait pour Giacometti par la cristallisation de l'image à réaliser *avant* l'acte matériel de sa réalisation. L'image était déjà « exécutée », morte pour lui, avant son exécution, à tel point qu'il aurait tout aussi bien pu la faire faire par un autre, même pas un artiste, un « menuisier »³¹⁹⁹. Avec son passage du modèle intérieur vers le modèle extérieur, il nous semble d'après ce que nous venons de dire sur le « faire-défaire-refaire » que la différence essentielle dans son rapport à l'image, et donc par elle à l'objet, réside dans le fait que le travail d'après modèle l'expose à *perdre* cette image à chaque instant. L'image cristallisée de ses sculptures surréalistes, il ne peut la perdre une fois qu'elle lui est apparue, aucune angoisse de l'oublier. Mais dès lors qu'il travaille en face du modèle. Giacometti éprouve la sensation physique de la fuite de l'image, qu'il tente de conjurer par une pulsion destructrice qui peut sembler ne faire que tirer les conséquences de cette fuite. Travailler en face du modèle l'expose paradoxalement à perdre une image qui aurait pu sembler être là beaucoup plus sûrement, « réellement » que celle du *Palais à quatre heures du matin* dans sa tête. D'où une angoisse, des cris, des accès de désespoirs qui n'arrivent jamais même dans les dernières années lorsque Giacometti travaille de mémoire. De mémoire, c'est la sculpture – lorsqu'il travaille de mémoire il accepte les visites et converse avec le visiteur, quand un modèle pose les importuns sont congédiés ; il ne peint pas de mémoire – qu'il a devant les yeux, non une image incertaine qui se décompose et se recompose à chaque instant. C'est d'ailleurs au cours d'une séance de pose devant un modèle qui devait partir réellement pour l'étranger, et l'empêcher ainsi de continuer le travail que Giacometti a connu sa pire crise, la « catastrophe » de novembre

³¹⁹⁷ Jacques Dupin, *TPA*, p. 78. Nous soulignons.

³¹⁹⁸ Alberto Giacometti, « Entretien avec Pierre Schneider », *op. cit.*, p. 268.

³¹⁹⁹ « Entretien avec André Parinaud », *op. cit.*, p. 272.

1956. C'était face au professeur Yanaihara, avant qu'il ne reparte pour le Japon. Une perte physique menaçait de venir redoubler la perte visuelle qui avait lieu à chaque instant :

« Et tout d'un coup, en criant 'Merde ! Merde !', il retira subitement son bras tendu vers la toile. 'Merde !' Les dents serrées, me fixant d'un air terrifiant, il essayait, le bras tendu, de toucher la toile. Au moment où le pinceau était sur le point de toucher la toile, il retira le bras comme sous l'effet d'une décharge électrique. Il gémit : 'Non, je n'ai pas le courage de toucher la toile' [...]. » [...] C'est au bout d'un certain temps que Giacometti retrouva son calme : 'Excusez-moi d'avoir pleuré', dit-il, 'Votre visage sur la toile me semblait une bombe qui pouvait éclater au plus petit contact et qui allait tout foutre en l'air, de telle sorte que je n'ai pas pu toucher la toile malgré tous mes efforts.' [...] »³²⁰⁰

Cet épisode rend Giacometti davantage conscient qu'« on ne peut progresser qu'à travers une catastrophe ». Ayant dépassé « la limite du possible pour pouvoir continuer le travail qui [lui] paraît impossible », Giacometti perd de vue « l'idée de faire un tableau » et ne continue plus à travailler « que dans le but de savoir où ce travail va [l]'emmener »³²⁰¹.

Jacques Dupin pointe alors l'essentiel lorsqu'il conclut avec le recul du temps :

Il semble qu'à la fin la touche qui déconstruit prévaut, qu'elle est la seule à imposer une avancée irréversible. La pensée négative enclenche et gouverne le processus créateur. Les attaques de la matière travaillée lui donnent la forme, la forme et la lumière. Alberto soustrait à l'espace par des assauts successifs, et pour ainsi dire infinis, la part de vie, le souffle essentiel qui pénétrera le vide et le neutre de la figure. Comme il l'a dit et répété, il a dans les yeux avant de commencer l'objet réalisé qu'il se propose de peindre ou de modeler. Mais dès le premier geste il le perd, et il se perd. La proie qu'il convoite, et qu'il a vue, ne sera approchée qu'au terme introuvable d'un travail incessant, et vain dans l'absolu. L'œuvre réside dans les traces et dans l'illimité d'un échec qui tient le peintre en éveil. En éveil, et à l'affût³²⁰².

Alors que le dessin pivote sur un défaut, le blanc du papier, c'est un excès qui dans la peinture provoque le retournement par lequel un visage s'extrait d'un petit tas de couleurs et de térébenthine pour se précipiter vers nous de tout son tranchant. Les traits multipliés « s'annulent et s'évanouissent », « l'excès de travail » efface les « traces de travail »³²⁰³, et l'amas de matière peinte peut alors être dit « vide » ou « neutre »³²⁰⁴, c'est-à-dire ce « rien » au gré duquel le réel change de cap et se retourne en art. Nous sommes alors au cœur de notre sujet qui n'est que de chercher à approcher toujours plus près de ce point de pivot dans le cadre d'un art qui se maintient en tension avec le réel.

Le retournement est double. Ce que les yeux peuvent saisir du modèle se trouve projeté dans notre cerveau sous la forme d'une image mentale qui n'est qu'un « résidu », avec une déperdition extrême de sa complexité. L'image pivote alors une première fois au sein de notre cerveau pour se retourner en « geste de désignation », mais du « résidu » à ce que

³²⁰⁰ Sachiko Natsume-Dubé, *Giacometti et Yanaihara, la catastrophe de novembre 1956, Paris, l'Échoppe, 2003, pp. 17-18.*

³²⁰¹ *Ibid.*, pp. 21-24.

³²⁰² Alberto Giacometti, *Éclats d'un portrait, op. cit., pp. 93-94.*

³²⁰³ Jacques Dupin, TPA, p. 78.

³²⁰⁴ *Éclats d'un portrait, op. cit., pp. 94.*

le geste en peut inscrire sur la toile, quelques traits ou touches de couleur, se produit une nouvelle déperdition, et l'artiste ne porte sur la toile ou le papier, dans la glaise, qu'un « résidu de résidu ». Puis ce « résidu de résidu » tourné vers la toile – il s'y cogne – se retourne pour venir à nous, comme le modèle avant cette double déperdition. Et il ne peut le faire que parce que cette perte nécessaire, inévitable – la figure est essorée, égouttée – se double de cette perte volontaire qui nous est apparue comme une soif de destruction. La perte voulue, consentie – c'est-à-dire *l'art* pour Giacometti – conjure alors la perte irrémédiable : la *réalité*. L'art est le geste souverain d'une dilapidation par laquelle un homme rend coup pour coup et trait pour trait au gâchis du temps pour obtenir cette sorte particulière de retournement qui fait que lorsque nous regardons devant nous, vers la mort qui nous fait face, s'il arrive qu'une de ces œuvres se trouve en travers de notre chemin, nous regardant, elle voit dans notre dos poindre notre naissance. Mais au double retournement que nous venons de décrire il faut encore ajouter un élément sans lequel tout serait faussé : le temps. Le temps et l'attente, l'énergie dépensée ne peuvent être tenus à l'écart pour penser la conversion de ce grappillage résiduel en une *présence réelle*³²⁰⁵ dont on voit ce qu'elle est : un trou percé dans un trou (*dessins blancs dans une pièce nue*³²⁰⁶) pour atteindre le fond de l'air en sa fraîcheur *irrespirée*.

Ce point de retournement il nous faut également chercher à l'approcher dans l'écriture, et c'est alors au mot que nous nous heurtons, à une matière sonore, à des signes graphiques. Mais le rapport au temps, le rôle de l'attente peuvent être les mêmes et il va nous être possible de définir un rythme commun à la fois aux œuvres de Giacometti et à certaines œuvres d'écrivains. Il faut alors approfondir le rapport à la destruction de ces écrivains et la façon dont ils sont prêts comme le peintre à « châtier », à « fustiger »³²⁰⁷ leur création pour obtenir qu'elle vienne vers le lecteur comme « l'étrave effilée du navire »³²⁰⁸, de toute la « vitesse du possible humain »³²⁰⁹. Jean Tardieu, sensible à la question de l'inachèvement à tel point qu'il intitule la troisième section du *Miroir ébloui* « La Création sans fin » comme Giacometti son recueil de lithographies *Paris sans fin*, l'est également, nous l'avons vu, à celle de la destruction qui lui est indissolublement liée. Son recueil de textes sur la peinture, *Le Miroir ébloui*, montre une grande conscience du lien entre ces questions et une conscience accrue de la nature de la vision elle-même : « une espèce d'ombre portée à la réalité qui aboutit quelquefois à la négation même, à la dissolution de cette réalité »³²¹⁰. La vision par nature mène au vertige de la réalité dont une œuvre ne peut rendre compte si elle croit à la plénitude du langage, et Jean Tardieu sait donc, comme l'a montré Jean-Yves Debreuille, en tirer les conséquences pour son œuvre poétique :

Encore convient-il de n'être pas dupes du plein du langage par lequel nous transcrivons notre expérience du vide. Il faut pour la dire un langage qui pratique lui-même l'épreuve de sa déconstruction. À défaut de l'impossible « indicatif

³²⁰⁵ Michel Leiris, PA, p. 25.

³²⁰⁶ André du Bouchet, QPTVN, p. 9.

³²⁰⁷ Jean Tardieu, « Giacometti peintre », *op. cit.*, p. 967.

³²⁰⁸ *Idem.*

³²⁰⁹ *Idem.*

³²¹⁰ « Causerie devant la fenêtre », *ibid.*

néant »³²¹¹, ne peut-on expérimenter un langage troué, qui permette la pratique et l'expérience du vertige ?³²¹²

Cette expérience du vertige, nous nous proposons maintenant de la poursuivre au plus près de la mort en revenant une dernière fois vers Michel Leiris qui, en 1957, avec « aux temps un vertige flûté d'opéra », tente de commettre l'irréparable.

II) Vivantes cendres, inommées

***Jeu du plus et du moins, jeux de la vie et de la mort échangées pour qu'enfin se déploie, vierge de tout survol, le drapeau que ne tache nulle couleur*³²¹³.**

***Quand Manet a montré l'Olympia, on a dit : « C'est scandaleux, c'est vert, c'est un cadavre. » Il avait fait un nu, simplement...*³²¹⁴**

1) Pierres, blocs, notes

De Michel Leiris, que Giacometti décrit en 1962 comme son « grand ami, et certainement l'un des meilleurs écrivains français d'aujourd'hui »³²¹⁵ il a déjà été beaucoup question des « pierres » égrenées çà et là pour Alberto Giacometti de 1948 à 1990. Dans la perspective du « faire-défaire-refaire », dont nous avons vu le lien avec la destruction et la mort, nous souhaiterions surtout examiner ici *Vivantes cendres, inommées*. Le grand livre de 1961 apparaît comme un sommet dans l'expérience du « livre de dialogue » pour ce qui concerne Giacometti autant que pour ce qui concerne le « livre de dialogue » en général. Il nous semble que, si l'on met à part les frontispices, trois sommets sont à retenir pour ce genre particulier de livre d'amitié qui met en rapport des poèmes ou textes avec des gravures : *Vivantes cendres, inommées*, mais aussi *Retour amont* avec René Char en 1965 et *L'Inhabité* avec André du Bouchet en 1967. *Retour amont* est le plus équilibré. Les textes de Leiris, malheureusement, n'ont pas la force des gravures de Giacometti qui sont nous semble-t-il la meilleure série qu'il ait réalisée pour un livre. Quant à *L'Inhabité*, la mort de Giacometti en a empêché la réalisation telle qu'André du Bouchet l'avait souhaitée – l'artiste devait répondre par des montages aux poèmes. La mort de Giacometti empêcha que ces montagnes se fissent « jour »³²¹⁶. Les gravures qui restaient d'autres occasions finalement choisies pour ce livres n'ont donc pas été faites dans l'intention de ces poèmes et la série

³²¹¹ Voir *Monsieur monsieur*, *Œuvres*, op. cit., p. 333.

³²¹² Jean-Yves Debrouille, « Le Bas et le haut : risques et plaisirs du vertige », *Lire Tardieu*, présenté par Jean-Yves Debrouille, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1988, p. 85.

³²¹³ Michel Leiris, « Autres 'pierres...' », *Pierres pour un Alberto Giacometti*, op. cit., p. 50.

³²¹⁴ Michel Leiris, « Le Peintre de la détresse humaine, entretien sur Francis Bacon, Jean Clay – Michel Leiris », *Francis Bacon ou la brutalité du fait*, op. cit., p. 68.

³²¹⁵ Lettre de Giacometti en italien au professeur Dell'Acqua, 19 avril 1962, archives historiques de la Biennale de Venise. Cette lettre est écrite alors que Giacometti insiste pour que Leiris préface son exposition personnelle à la Biennale, rôle qui reviendra finalement à Palma Bucarelli, le texte de Leiris étant publié ailleurs [voir bibliographie]. Elle est citée et traduite dans l'article de Véronique Wiesinger, « Giacometti, Leiris, *Iliad* : 'Qu'on vous regarde / ou qu'on vous pense / vous vivez, / vous existez' », *Giacometti, Leiris, Iliad. Portraits gravés*, catalogue de l'exposition organisée par la Fondation Alberto et Annette Giacometti et le musée des Beaux-Arts de Caen du 17 mai au 31 août 2008 au musée des Beaux-Arts de Caen, publié sous la direction de Véronique Wiesinger, Lyon, Fage éditions, 2008, p. 11.

³²¹⁶ André du Bouchet, QPTVN, p. 34.

n'a pas l'ampleur ni l'unité du livre en commun avec Leiris. Giacometti meurt en 1966 en laissant de nombreux projets en cours dans un domaine qui l'intéressait de plus en plus et on ne peut que regretter que cette mort prématurée n'ait pas permis que soit réalisé un livre qui eût uni la force de gravures comme celles réalisées pour *Vivantes cendres innommées* avec celle des poèmes de *L'Inhabité*.

Lorsqu'il est amené à écrire de nouveau sur Giacometti en 1949 pour la revue *Horizon*³²¹⁷, Michel Leiris s'est rapproché de Sartre sans pour autant adhérer à sa violente critique du surréalisme. Il fait de sa préface au *Baudelaire* du philosophe l'occasion d'exprimer une proximité autant qu'une distance et retrouve doublement l'époque de son premier texte, celle de *Documents*. Il renoue d'abord avec le jeu des « équivalences kinesthésiques », inauguré à propos des peintures d'Antoine Caron et continué dans les « divagations » de son article « Alberto Giacometti »³²¹⁸. Cette fois, c'est pourtant la pratique scripturale d'Alberto Giacometti lui-même qui en porte la justification, le sculpteur devient modèle d'écriture : « parler d'Alberto Giacometti comme il l'a fait lui-même pour Henri Laurens : par allusion, évocation d'image sans rapport analysable avec le trait à déceler, plutôt que par thèse ou description »³²¹⁹. Contrairement à Sartre un an plus tôt – le texte de Leiris est de juin 1949 pour sa version anglaise, celui de Sartre de janvier 1948 pour sa publication dans *Les Temps modernes* – Leiris met donc l'accent non pas sur l'unité mais sur la discontinuité et c'est par cette discontinuité qu'il pense s'approcher au plus près d'Alberto Giacometti pour qui il dresse non pas une, mais des « pierres votives »³²²⁰. Leiris commence donc par relater une « série de rêves » d'où il extrait trois fragments « sans rien changer à leur chronologie »³²²¹. Or, cette « chronologie » le reporte d'une autre façon vers les années 1930 puisque ces rêves ont été notés en Bretagne pendant cet été 1933 si décisif pour Giacometti, peu après la traversée par Leiris de « l'Afrique fantôme » dont Giacometti lui avait « fait grief » parce que « cela se passait dans le cadre officiel »³²²².

Le premier rêve évoque une « attrape », un piège cruel à la manière de ceux tendus par Giacometti dans ses sculptures des années 1930, comme *Main prise* ou *Fleur en danger*³²²³. Nous y retrouvons le « jeu de massacre » dont on sait qu'il s'agit d'un jeu forain consistant à abattre des poupées à bascule en lançant des balles de son, l'expression désignant également la baraque de foire où l'on joue à ce jeu³²²⁴ :

Au rez-de-chaussée ou au sous-sol d'une espèce de musée qui comporte un gymnase dans lequel jouent des enfants est installée une attrape, rappelant l'attraction classique de fête foraine ou de parc connue sous le nom de « Train

³²¹⁷ Michel Leiris, « Thoughts around Alberto Giacometti » (traduit par Douglas Cooper, constitue le n° VIII de la série « contemporary sculptors »), *Horizon*, vol. 19, n° 114, London, juin 1949, pp. 411-417.

³²¹⁸ Voir chapitre III.

³²¹⁹ Michel Leiris, « Pierres pour un Alberto Giacometti », *op. cit.*, p. 9.

³²²⁰ *Ibid.*, p. 15.

³²²¹ *Ibid.*, p. 9.

³²²² *Idem.*

³²²³ Voir Ernst Scheidegger, *Traces d'une amitié*, *op. cit.*, pp. 114-115.

³²²⁴ Source : *Le Petit Robert*.

fantôme » ; elle est dite « Le Mariage » et peut-être s'agit-il d'une sorte de jeu de massacre ?³²²⁵

Dans le « petit théâtre » dans lequel il pénètre alors, le rêveur encourt la menace de « décharges électriques ou autres surprises encore plus désagréables »³²²⁶. Le deuxième rêve « prend la forme d'un rectangle couleur d'encre rouge se découpant, en une figure nettement délimitée, sur une feuille de papier ». Ce rectangle est associé à la « réflexion » d'un « personnage barbu, dans lequel, après coup », Leiris reconnaîtra « le consul d'Italie à Gondar », rencontré pendant son séjour en Abyssinie. Mais ce qui nous intéresse surtout dans la perspective de ce chapitre est le défaut de mémoire avec lequel la fin de ce passage met en rapport Leiris lorsqu'il entreprend de noter la « réflexion » du consul :

Cette réflexion dont l'énoncé intervenait comme une manière de commentaire ou de moralité à toute la rêverie, je l'oublierai brusquement à l'instant précis où, sorti de mon demi-sommeil, je serai pour la noter dans un carnet. Tout ce que, malgré bien des efforts, je parviendrai à en exhumer se réduit à ceci : une brève proposition marquant l'alternative et se terminant, selon toute vraisemblance, par « il faut ...er ou ...poser », phrase dont je sais seulement que le deuxième des infinitifs de verbes de la première conjugaison qui y figuraient est quelque chose comme « opposer », « disposer » ou imposer³²²⁷.

Beaucoup plus directement que par tous les éléments qui dans le texte évoquent la personne de Giacometti et son art³²²⁸ – la « canne »³²²⁹ sur laquelle il s'appuyait après son accident de 1938, évoquée dans un autre fragment³²³⁰, la nationalité italienne du consul qui rappelle l'« origine suisse italienne »³²³¹ du sculpteur ou encore les rapprochements entre ces deux arts de l'espace que sont le théâtre et la sculpture – Leiris retrouve donc le travail de Giacometti à partir d'une problématique qui est aussi celle de l'écrivain : qu'est-ce que noter un fragment de réalité déjà en grande partie oblitéré par l'oubli ? Ce qu'éprouve Leiris face à son rêve est en rapport direct avec ce qu'éprouve Giacometti face au modèle : l'impossibilité de saisir une réalité dans laquelle on était immergé – le rêve, le rapport avec le modèle – et qui s'enfuit subitement « à l'instant précis » où l'on s'en extrait pour la noter. Le verbe « ...poser » fait signe vers le travail « sur le vif », mais le travail « de mémoire », comme c'est le cas pour le rêve, pour lequel il n'est pas possible de retrouver la réalité dans laquelle on était plongé, ne pose pas, nous l'avons vu, des problèmes fondamentalement différents³²³².

Dans l'acte de noter le rêve et les paroles du rêve, le « résidu » qui pour Giacometti est la conjonction d'une image telle qu'elle s'imprime dans le cerveau et d'un trou de mémoire plus ou moins béant, devient pour Leiris la conjonction d'un récit s'articulant autour d'une

³²²⁵ Michel Leiris, *ibid.*, p. 10.

³²²⁶ *Idem.*

³²²⁷ *ibid.*, pp. 11-12.

³²²⁸ Pour un relevé plus complet, voir Jean-Yves Pouilloux, « Leiris et Giacometti », *Michel Leiris, le siècle à l'envers*, textes rassemblés par Francis Marmande, Tours, Farrago, 2004, pp. 199-200.

³²²⁹ Michel Leiris, *ibid.*, p. 12

³²³⁰ Voir *ibid.*, p. 20.

³²³¹ *ibid.*, p. 13.

³²³² Voir chapitre X.

forme plus ou moins informe – le « rectangle » est une « barbe » – et de quelques mots troués : « il faut ...er ou ...poser ». Le trou dans les mots qui « figur[ent] » dans le rêve – figuré lui-même par ces points de suspension qui défigurent – dit que le meilleur moyen de rendre cette discontinuité du trou et de la mémoire est le « fragmen[t] »³²³³ évoqué dans le rêve suivant, bloc de texte isolé par des vides. Le rêve suivant s'aventure en effet plus avant dans le rapport de la parole à l'oubli qui la ronge puisqu'il s'agit cette fois de retrouver une parole de rêve qui est elle-même un souvenir, le souvenir d'un poème su par cœur et faisant retour dans l'espace du songe :

– Dans le demi-sommeil j'essaye de me remémorer un distique qui faisait figure de formule condensant une révélation. Croyant l'avoir saisi assez distinctement pour qu'il ne puisse pas m'échapper, je m'assieds dans mon lit et prends un bloc où je veux le noter. Alors que je n'ai plus, pour l'inscrire, qu'à laisser courir la pointe du stylo ou du crayon sur le blanc du papier, je reste court et constate qu'il est impossible de m'en souvenir. Peut-être, dans le second vers, était-il question de « roses » et de « feu » ?³²³⁴

Le bloc que Leiris attrape pour noter sa formule comme Giacometti partait pendant la guerre d'un bloc de plâtre pour aboutir à un blanc – la figurine réduite en miettes – le laisse également sur un blanc d'où n'émergent, minuscules figurines, que ces mots incertains de « roses » et de « feu »³²³⁵. Ce qui l'arrête, c'est la paralysie de celui qui peut – et doit – perdre ce qu'il a à dire, figure, rêve, parole, à tout instant et se laisse dérouter par le sentiment de l'« impossible »³²³⁶, une question que reprendra André du Bouchet dans son dernier texte en rapport avec Giacometti, « Et (la nuit », à partir lui aussi d'une phrase de rêve dont le fil casse³²³⁷.

Le véritable texte de référence de ces « Pierres pour un Alberto Giacometti » est alors, bien davantage que celui que l'artiste a écrit sur Henri Laurens, son grand texte de 1946, « Le Rêve, le Sphinx et la mort de T. », où il est également question d'un rêve à noter :

Panneaux rectangulaires dressés verticalement et disposés en cercle : construction imaginée par Giacometti et réalisée sur le papier, pour rendre compte d'un ensemble de faits qui lui arrivèrent, pour la plupart au cours des récentes années et dont le fil directeur est un rêve qu'il désirait noter ; chaque panneau répond à l'un des faits décrits et le système entier exprime les connexions de temps et de lieux³²³⁸.

Leiris entreprend dans son texte de disposer un tel cercle autour de Giacometti dont les panneaux sont cette fois les « pierres » dressées ou fragments qui le composent, chaque

³²³³ *Ibid.*, p. 12. Ce choix de la fragmentation par Leiris pour son texte est noté par Jean-Yves Pouilloux, *ibid.*, pp. 198-199 comme par André Lamarre [*ibid.*] dans son chapitre « Leiris nécromancien ».

³²³⁴ Michel Leiris, *ibid.*, p. 13.

³²³⁵ *Ibid.*, p. 13. Comme l'indique le dernier fragment du texte de Leiris (p. 26), les mots qui lui reviennent dans son rêve sont ceux d'un poème des *Chimères*, « Artémis » : « Le rose qu'elle tient, c'est la *Rose trémière*. » Roses trémières qui deviennent en 1949 une métaphore des sculptures longilignes d'Alberto Giacometti. Voir Gérard de Nerval, « Artémis », *Les Chimères*, *Œuvres*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, pp. 5-6.

³²³⁶ Michel Leiris, *idem*.

³²³⁷ Voir ci-après.

³²³⁸ *Ibid.*, p. 15.

figure de Giacometti étant elle-même également comparée à une « pierre votive » : « dresser des pierres votives, matérialiser des expériences, donner une consistance durable à ce qu'il y a d'insaisissable dans n'importe quel fait »³²³⁹. Giacometti dans son texte se heurtait à la contradiction entre « la manière affective de rendre ce qui m'hallucinait et la suite des faits que je voulais raconter. Je me trouvais devant une masse confuse de temps, d'événements, de lieux et de sensations »³²⁴⁰. Nous avons vu que son attention se tourne alors, à travers l'élaboration de ce « disque-espace-temps » dont le dessin est reproduit dans *Labyrinthe* – c'est-à-dire de ces « panneaux rectangulaires »³²⁴¹ auxquels fait allusion Leiris – vers la « relation entre un événement donné et la pensée de cet événement – penser à cet événement et penser qu'on y pense ». Le texte de Giacometti « traite des niveaux de la conscience de soi dans les rêves et par rapport aux rêves »³²⁴². Les lignes, mots et dessins, de Giacometti s'acheminent donc avant tout, comme nous l'avons vu³²⁴³, vers la conclusion que

la forme d'un récit continu qui se déroule dans le temps ne correspond pas à la forme dans le temps du complexe d'événements qu'il s'agit de représenter. Elles désignent les faiblesses des conventions qui ont cours pour représenter la réalité dans un médium donné et admettent que le sens des responsabilités dans la représentation de la réalité implique le doute quant à la validité des moyens de communication³²⁴⁴.

Or, qu'est-ce que la destruction, dont nous avons souligné la portée métadiscursive – elle est, pour David Sylvester, « autocritique » et pour Jacques Dupin, « correction », « biffure » – sinon la pratique concrète d'un tel doute ? La matérialisation de ces « expériences [...] insaisissables »³²⁴⁵ passe donc par l'épreuve de la destruction autant que certains « caillots/cailloux » de mémoire ne peuvent surgir que sur fond d'immémorial, comme le dit une autre « pierre » dressée à la mort de Giacometti, où le caractère lustral de la destruction – « laver » – se dit par le magma chaotique d'humeurs dont ces « pierres » doivent faire l'épreuve pour naître :

Caillots d'instant, plus nouveaux – même au repos – que les cailloux lavés par des baves et des larmes immémoriales³²⁴⁶.

Giacometti ne « recommenc[e] perpétuellement »³²⁴⁷ l'« immémoriale invention qui restera toujours à faire »³²⁴⁸ qu'en intégrant ce retour destructeur sur sa création qui est le seul

3239 *Idem.*

3240 *Idem.*

3241 À relier bien sûr au « rectangle » rouge du rêve de Leiris, (p. 11).

3242 David Sylvester, *ibid.*, p. 111

3243 Voir chapitre X, conclusion.

3244 *Idem.*

3245 Michel Leiris, *idem.*

3246 « *Autres 'pierres...'* », PA, p. 51. Voir *ibid.*, p. 23, pour le lien de ce texte avec la comparaison des statues de Giacometti à des « momies » sorties d'un « terrain volcanique ».

3247 « Alberto Giacometti en timbre-poste ou en médaillon », PA, p. 37.

3248 *ibid.*, p. 38.

moyen de la rendre la moins incomplète possible. Ses peintures sont pour Leiris « une sorte de griffonnage » :

[...] traits largement sabrés (presque toujours multiples comme si un trait unique ne pouvait être qu'un compte-rendu partiel) ou bien des lignes se recourbant en une infinité de tours et de retours (comme si le trait était alors à la recherche de lui-même). Telles sont les traces [...] de la lutte à mort que, pour mieux le pénétrer, Giacometti mène avec le réel³²⁴⁹.

Traces d'une « lutte à mort » avec le réel, dans une œuvre défaite à mesure qu'elle est faite par une autocritique incessante, et dont le foyer central est la mémoire, les « résidus » ou « caillots » que celle-ci peut saisir dans l'emportement de l'oubli, telle paraît être également la tentative autobiographique dont Leiris pose les premières pierres à l'heure où il dresse celles pour Giacometti. Une étude détaillée serait ici nécessaire, qu'il n'est pas possible de mener dans le cadre de cette thèse. Pourtant un épisode dramatique de la « lutte à mort » en question relie indirectement Giacometti à *Fibrilles*, alors que Leiris, pour fuir son « cœur divisé »³²⁵⁰ décide de jouer la « carte grossièrement coloriée du suicide »³²⁵¹. L'étude de cet épisode va nous permettre de retrouver d'une certaine manière le rapport entre destruction et retour que nous ne pouvons analyser à l'échelle de l'ensemble de *La Règle du jeu*. Cette « zone névralgique »³²⁵² du rapport entre Leiris et Giacometti se présente en effet comme le lieu où un revenant à la gorge trouée qui ne supporte pas le retour indirect de cette mort affrontée directement refuse de se voir dessiné en gisant.

2) Les réticences de Michel Leiris au moment de la publication de *Vivantes cendres, innommées*

« Griffonner »³²⁵³, c'est encore ce que fait Michel Leiris sur le « gros cahier tout neuf » très vite demandé, « entre autres objets jugés de haute nécessité »³²⁵⁴ pendant le séjour à l'hôpital Claude-Bernard qui, fin mai-début juin 1957, suit sa tentative de suicide. Sur ce cahier figurent les « notes rapides et irrégulières dont se compose ce qui fut un fourre-tout plutôt que le journal de [son] temps de maladie », et, « presque aussi cursifs que les notes », de « brefs poèmes [...] jetés directement ou recopiés sur certaines pages »³²⁵⁵. *Fibrilles*, paru en septembre 1966, six mois après la mort de Giacometti, revient longuement sur cet épisode de la tentative de suicide. Les poèmes évoqués paraissent quant à eux chez Jean Hugues en 1961, illustrés par Giacometti. L'écriture de ces deux textes est donc intimement mêlée. Les gravures sont réalisées au moment où Leiris rentre de l'hôpital et retrouve, non sans appréhension, l'arène familière où il avait tenté de s'enfermer lui-même :

³²⁴⁹ *Ibid.*, pp. 35-36.

³²⁵⁰ « Imbriquée », *Vivantes cendres, innommées*, in *Haut Mal* suivi de *Autres lanciers* [1969], Paris, Gallimard/Poésie, 2005, p. 222.

³²⁵¹ « Fausse vaillance, *ibid.*, p. 223.

³²⁵² Expression de Jacques Dupin, TPA, p. 23.

³²⁵³ Michel Leiris, *Fibrilles*, Paris, Gallimard, 1966, p. 165.

³²⁵⁴ *Idem.* « *Fibrilles* est le premier volume pour lequel Leiris utilise son journal comme un terrain d'essai pour le livre en cours de rédaction », précise Denis Hollier, voir « Note sur le texte », in Michel Leiris, *La Règle du jeu*, sous la direction de Denis Hollier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade, 2003, p. 1497.

³²⁵⁵ Michel Leiris, *Fibrilles*, *op. cit.*, p. 168. Pour le contenu du « gros cahier », voir *Journal 1922-1989*, *op. cit.*, pp. 494-515. La fin de la rédaction de *Fibrilles* est datée par Louis Yvert [*ibid.*, p. 197] du printemps 1966.

Rendu chez moi, je montai d'une traite mes quatre étages d'escalier, bien que mon souffle fût court et que mes jambes n'eussent guère de vaillance. Craignant les retrouvailles avec ce qui avait été, symboliquement, le décor de mon dernier jour, je voulais m'attarder le moins possible sur le seuil et foncer comme on se jette à l'eau vers le tête-à-tête que je redoutais. Cette tactique, en vérité, ne me servit à rien et j'eus beau, d'un même élan, aller jusqu'au bureau où se trouvait la commode dans le tiroir de laquelle j'avais pris mes tubes de phénorbital pour me gaver de leur contenu, c'est un gros choc que je ressentis quand, allongé sur le divan et cherchant à reprendre haleine, je laissai mes regards se poser sur la commode, les autres meubles et les divers ornements d'un lieu qui avait été le théâtre d'une crise dont je n'avais jamais connu l'équivalent³²⁵⁶.

Il est assez étonnant de constater que le nom de celui qui aura été le témoin privilégié de cette crise majeure de la vie de Leiris³²⁵⁷, alors même que, nous allons le voir, certaines pages de *Fibrilles* peuvent apparaître comme un commentaire direct de la série de gravures et comme le contre-chant de *Vivantes cendres, innommées*, n'apparaît pas dans ce passage de *La Règle du jeu*. Pourquoi ce silence, alors même que revient dans ces pages à plusieurs reprises le nom de Picasso, à qui Michel Leiris offrira les gravures de Giacometti avec cette dédicace : « Voilà la série complète des planches que Giacometti avait exécutées pour le livre que nous avons fait ensemble, mais dont quelques-unes seulement ont été retenues. Cette série m'a été remise avant-hier en deux exemplaires, dont je suis bien heureux de pouvoir t'offrir l'un avec mes vœux de bon anniversaire »³²⁵⁸ ? Deux passages du *Journal* de Leiris, presque aussi muet que *Fibrilles* sur ce point, peuvent nous donner une indication.

³²⁵⁶ Michel Leiris, *Fibrilles*, op. cit., p. 174-175.

³²⁵⁷ Véronique Wiesinger [« Giacometti, Leiris, Iliasz : 'Qu'on vous regarde / ou qu'on vous pense / vous vivez, / vous existez' », *Giacometti, Leiris, Iliasz. Portraits gravés*, op. cit., p. 6] écarte l'idée que les gravures aient été faites en deux temps, comme le suggère Ursula Perucchi-Petri d'après les témoignages de Jean Hugues, repris par Aliette Armel, biographe de Michel Leiris : « Il semble bien que toutes les eaux-fortes de Giacometti qui illustrent *Vivantes cendres, innommées* aient été conçues pendant les quelques mois de la convalescence et du rétablissement de Leiris, à l'époque où celui-ci écrit les poèmes qui les accompagnent (datés 1957-1958 dans le recueil), même si toutes les estampes ne furent pas retenues pour l'ouvrage, publié seulement en 1961. Ursula Perucchi Petri, qui étudia la suite complète donnée à la fondation de Zürich, note, d'après les souvenirs qu'elle a recueillis auprès de Jean Hugues en 1989, que 'durant les préparatifs de l'impression, Giacometti, de temps à autre, apportait à l'éditeur une nouvelle plaque de cuivre qu'il avait gravée après-coup', ajoutant que 'cela concernait en particulier le plafond et la chambre'. Mais l'unité stylistique de l'ensemble des 52 plaques conduit à mettre en doute ces remarques faites vingt-huit ans après les faits, d'autant qu'Ursula Perucchi rapporte aussi d'autres propos de Jean Hugues selon lequel Giacometti s'allongeait sur le lit à côté de Leiris et demandait : 'Que vois-tu ?' Que Giacometti ait apporté ensuite des plaques à l'éditeur ne veut pas nécessairement dire qu'il venait de les faire : peut-être souhaitait-il, au moment de l'édition, ajouter à l'ouvrage des plaques anciennes qu'il avait reconsidérées. L'observation de l'ensemble, dans les collections de la Fondation Annette et Alberto Giacometti, permet d'autre part de confirmer que toutes les images de l'intérieur de l'appartement sont du même format que celles de Leiris gisant sur son lit (25 x 17 cm) et lui sont probablement contemporaines ; tandis qu'une deuxième série, de plus petit format (20 x 14 cm), ne montre que des portraits de Leiris guéri, qui ont été insérés dans le livre, les refusés et la suite complète, mélangés au reste. Il est peu vraisemblable que Giacometti ait souhaité, deux ou trois ans après les faits, retourner quai des Grands-Augustins pour se remettre dans la position alitée de Leiris, comme Ursula Perucchi le conclut, et il est bien plus probable que les cinquante-deux images sont le fruit de la proximité intense des deux hommes pendant ces mois de 1957-1958, de leurs échanges et de leurs conversations ». Voir également Thierry Dufrêne, *Le Journal de Giacometti*, op. cit., pp. 272-273.

³²⁵⁸ Lettre de Michel Leiris à Pablo Picasso du 12 octobre 1962, voir pour la reproduction Ursula Perucchi-Petri, *Alberto Giacometti. Vivantes cendres, innommées : eine unbekannte Graphikfolge*, catalogue de l'exposition à la Kunsthau de Zürich, 30 mai-23 juillet 1989, Berne, Benteli Verlag, 1989, p. 7.

Le premier précise : « parution de *Vivantes cendres*... (et léger conflit avec Alberto au sujet des illustrations) »³²⁵⁹. Ce « conflit », sur lequel Leiris ne donne aucune précision, éclaire néanmoins la dédicace à Picasso : seule « une partie » des gravures a été « retenue » pour la plupart des exemplaires alors que la « série complète » devait connaître une diffusion encore plus confidentielle que ce livre au tirage déjà très limité³²⁶⁰ : seulement six exemplaires d'un album séparé du texte pour cette édition *in fine* de l'ensemble des cinquante-deux gravures, deux pour le poète, deux pour l'artiste et deux pour l'éditeur³²⁶¹. Yves Peyré, qui dans *Peinture et poésie* reproduit une partie des gravures « refusées » donne cette indication : « ces six gravures refusées par Leiris mais maintenues ensuite montrent les étapes de la revie après la mort désirée, Giacometti soulignant non sans cruauté – du gisant au dandy convalescent – aussi bien la permanence du trouble que la poursuite du 'frêle' sang »³²⁶². Ce débat laisse donc observer cette situation inédite d'un Giacometti qui insiste donc pour publier l'ensemble de la série alors que Michel Leiris se voit conduit à assumer le rôle de censeur de ce type particulier de biographie ou de « journal » pour un autre auquel s'est livré l'artiste. Situation peu anodine alors que c'est justement l'impossibilité de pouvoir « tout dire »³²⁶³ qui a conduit Michel Leiris à tenter de se suicider. Il faut attendre 1989 pour que la série complète puisse être connue du grand public, lorsque l'exemplaire offert à Picasso reparaît dans une vente publique, permettant une exposition à la Kunsthaus de Zürich et la publication de la série complète dans le catalogue qui accompagne cette exposition. Yves Peyré note encore à propos de cette série :

[...] Giacometti a travaillé avec ardeur chez son ami, pour son ami, s'efforçant de restituer le génie du lieu, cette coquille de l'être blessé qu'il scrutait de toute son attention, de toute son affection. Il a touché juste en regard des rappels lancinants d'une nuit. Toutefois, au plus fort de l'accord, Leiris a cru bon d'intervenir pour éviter selon lui une possible dissonance (en l'occurrence il se fût plutôt agi d'un accord trop extrême) en refusant quelques-unes des eaux-fortes qui le représentaient (l'attitude de gisant et la rigidité cadavérique) d'une façon vraiment mortuaire. Cette touche macabre à laquelle Leiris ne s'est pas résolu, Giacometti l'avait-il mise par humour, par refus du simulacre, par besoin de blesser ou par exorcisme ? Difficile à dire, en tout cas Leiris ne supporta pas sa présence en vanité, on peut mesurer à ces gravures refusées l'impétuosité dont faisait preuve Giacometti au cœur des pensées les plus livides³²⁶⁴.

« Humour » n'est peut-être pas le mot approprié, mais il est vrai que ce faux suicide donne lieu à des dessins d'un cadavre³²⁶⁵ si criant de vérité³²⁶⁶ qu'on peut comprendre que Michel

³²⁵⁹ Michel Leiris, *Journal 1922-1989*, op. cit., p. 562.

³²⁶⁰ En tout 100 exemplaires, dont 30 complets. Voir bibliographie.

³²⁶¹ Voir Véronique Wiesinger, *ibid.*, p. 10.

³²⁶² Yves Peyré, *Peinture et poésie, le dialogue par le livre*, op. cit., p. 245 [contrepoints au numéro 78].

³²⁶³ Michel Leiris, *Fibrilles*, op. cit., p. 95.

³²⁶⁴ Yves Peyré, *ibid.*, pp. 168-169.

³²⁶⁵ Voir Ursula Perucchi-Petri, *ibid.* et Véronique Wiesinger, op. cit., pp. 8-9, qui écrit : « Jean Hugues [dans les souvenirs rapportés à Ursula Perucchi-Petri] ayant fait observer que Leiris semblait mort dans les images où Giacometti le représente alité, bouche ouverte, orbites creusées, l'artiste aurait dit : 'Oui, il était bien mort' – et Leiris protestant qu'il était vivant, Giacometti aurait insisté : 'Pour moi, tu étais comme mort.' »

³²⁶⁶ De cette « vérité criante » des tableaux de Francis Bacon. Voir « Francis Bacon ou la vérité criante », op. cit.

Leiris en ait refusé la publication *de son vivant* avant d'admettre que ce suicide redoublé, plus insupportable que le suicide réel, avait lieu d'être, et représentait même une expérience susceptible, bien davantage que la « fausse vaillance »³²⁶⁷ du geste lui-même, de *tenir tête* à « l'artiste qu'[il] admire entre tous depuis [son] âge adulte » : Pablo Picasso. Il lui envoie alors la « série complète » des gravures, avec les « refusés », c'est-à-dire ce qui de ce livre pourrait constituer quelque chose comme ce qu'on nomme pour les bibliothèques un « enfer ».

L'un des seuls souvenirs que Leiris croit avoir de son geste lorsqu'il revient à la conscience est de s'être, juste après avoir absorbé le contenu des flacons de barbiturique, « jeté dans un train en partance pour Cannes, voulant aller voir Picasso et son amie Jacqueline »³²⁶⁸. Mais au sein même de son rêve il a conscience que le geste qu'il vient d'accomplir est ce qu'il peut faire « de plus contraire à l'exemple que Picasso n'a pas cessé de donner, puisque se saborder ainsi [revient] à [se] priver radicalement d'un certain nombre d'années » qu'il eût été possible « d'employer à un travail créateur »³²⁶⁹. Ce mouvement dont, dit-il plus loin, il ne peut « qu'avoir honte au regard de l'indéfectible défricheur qui a nom Picasso »³²⁷⁰, est-il plus en accord avec l'exemple de Giacometti ? Celui-ci était « fasciné » par la question du suicide qui revenait souvent dans sa conversation avec ses modèles. À James Lord qui lui demande s'il a jamais pensé au suicide, il répond : « j'y pense tous les jours [...] mais ce n'est pas parce que je trouve la vie intolérable, c'est plutôt parce que j'ai idée que la mort doit être une expérience fascinante et que j'en suis curieux »³²⁷¹. Néanmoins toutes les manières de se suicider pour Giacometti ne se valent pas et il s'empresse de détailler à Leiris celles qui trouvent grâce à ses yeux :

La façon la plus courageuse, la plus décisive de se tuer serait de se couper la gorge avec un couteau de cuisine. Ça, ce serait véritablement prendre les choses en main. Mais je n'en aurais jamais le courage. Se couper aux poignets n'est rien. Quant à prendre un somnifère, on peut à peine appeler ça se tuer. C'est simplement s'endormir. Mais la chose par excellence, le suicide qui me fascine réellement, c'est se brûler vif. Ça, ce serait quelque chose. [...] pendant des mois j'ai parlé constamment de la possibilité de me brûler vif à quatre heures du matin, sur le trottoir, devant l'atelier. Finalement, Annette a été tellement exaspérée qu'elle m'a dit : « Fais-le ou tais-toi ! » J'ai donc dû cesser d'en parler [...]³²⁷².

Giacometti ne critique donc pas tant le geste de Leiris que la méthode choisie, la pire dans sa hiérarchie, qui n'est pas véritablement « prendre les choses en main ». Peut-être est-ce de ce fait que le seul moment où le nom de Giacometti apparaît dans le journal de Leiris à propos de l'épisode du suicide laisse transparaître indirectement un regard qui n'est rien moins que de commisération : « rencontres nombreuses : [...] le Castor (qui s'amuse bien de mon histoire telle que la lui a racontée Giacometti) [...] »³²⁷³. Mais si Giacometti semble avoir trouvé le moyen de se moquer de son ami en pareille circonstance, c'est peut-être

³²⁶⁷ Michel Leiris, *Vivantes cendres, innommées*, op. cit., p. 223.

³²⁶⁸ *Fibrilles*, op. cit., p. 110.

³²⁶⁹ *Idem*.

³²⁷⁰ *Ibid.*, p. 159.

³²⁷¹ James Lord, *Un portrait par Giacometti*, op. cit., p. 26.

³²⁷² *Ibid.*, p. 26-27.

³²⁷³ Michel Leiris, *Journal 1922-1989* [10 juillet 1957], op. cit., p. 513.

également qu'il est celui qui, dans sa « lutte à mort » avec le réel, a fait comme Picasso le choix de « torrérer debout »³²⁷⁴. Face à lui Michel Leiris doit donc éprouver la même honte que face à Picasso d'avoir ainsi cherché à abandonner la partie. Dans « Alberto Giacometti en timbre-poste ou en médaillon », Leiris notera en 1962 que l'artiste a « mené son jeu, sans jamais essayer de ruser » et qu'il s'est « obstinément dérobé aux simulacres de solution genre nœud gordien que l'on tranche alors qu'il s'agit de le dénouer »³²⁷⁵. Mais trancher le « nœud gordien » de sa vie en 1957, n'est-ce pas pour Leiris avoir recours à un « simulacre de solution » ? Sur son lit d'hôpital, Leiris note : « me suicider serait me reconnaître perdant, – c'est-à-dire tenant de ce pessimisme que j'ai eu en horreur »³²⁷⁶.

Tournant en dérision son geste, Giacometti exerce cet « instinct de cruauté » noté par Jacques Dupin, à l'œuvre d'une autre manière dans les gravures, et d'une manière difficilement supportable pour Leiris. Il nous semble pourtant que cette attitude inexorable a été sans doute la thérapie de choc nécessaire pour relever Leiris, non pas physiquement, mais artistiquement, de telle manière que de ce geste qui eût pu lui faire honte intrinsèquement face à Picasso a pu naître un livre dont il est fier et « heureux » de lui offrir la « série complète », celle qui s'aventure au plus près de la « corne de taureau ». Giacometti, rapporte Aliette Armel, est « l'un des premiers à rendre visite à son ami »³²⁷⁷ de retour de l'hôpital, et il doit être venu avant le 10 juillet, puisque c'est à cette date que le nom de Giacometti apparaît dans le *Journal* au sujet de la rencontre de Leiris avec le Castor. D'après Jean Hugues : « c'est comme un mort qu'il le voit couché sur son lit, avec le sang qui s'est absenté de son corps et les traits de son visage tirés jusqu'à l'os »³²⁷⁸. Cette expérience qui le lie à Giacometti, comme le silence de Michel Leiris dans son journal et dans son autobiographie à ce sujet le confirment, « restera toujours extrêmement sensible » pour lui. C'est Jean Hugues qui semble devoir prendre l'initiative pour faire exister le livre, comme Giacometti avait pris l'initiative de graver, d'après le témoignage de l'éditeur tel qu'Aliette Armel le rapporte : « Jean Hugues aura du mal à obtenir que Michel Leiris accepte de rendre public, sous forme de livre, cette traversée : le tirage de l'ouvrage sera limité à 100 exemplaires »³²⁷⁹. Une lettre de Michel Leiris à Charles Juliet confirme le « choc »³²⁸⁰ que représenta pour lui une telle parution : « comme [s'il avait] publié, de [son] vivant, un livre qui aurait dû être posthume »³²⁸¹. Le type d'exécution d'un autre auquel se livre Giacometti, lorsque cet autre est écrivain et que sur cette exécution doublement cet autre revient, par un livre illustré qui peu ou prou l'intègre et une autobiographie qui l'élude, est évidemment du plus haut intérêt pour nous, aussi nous faut-il revenir plus précisément sur ce chant que borde et déborde le « contre-chant de la mort »³²⁸².

3) Pile, face, profil

³²⁷⁴ « Fausse vaillance », *Vivantes cendres, innommées*, op. cit., p. 224.

³²⁷⁵ « Alberto Giacometti en timbre-poste ou en médaillon », op. cit., p. 32.

³²⁷⁶ *Journal, 1922-1989*, op. cit., p. 498.

³²⁷⁷ Aliette Armel, *ibid.*, p. 576.

³²⁷⁸ Entretien d'Aliette Armel avec Jean Hugues, cité dans Aliette Armel, *idem*.

³²⁷⁹ *ibid.*, p. 578.

³²⁸⁰ *Idem*.

³²⁸¹ Lettre de Michel Leiris à Charles Juliet, 25 mai 1961, citée par Aliette Armel, *idem*. Il faut attendre 1969 pour que le recueil *Vivantes cendres, innommées* paraisse en édition courante, dans *Haut mal*, suivi de *Autres lanciers*, Paris, Gallimard, 1969.

³²⁸² Jacques Dupin, *Éclats d'un portrait*, op. cit., p. 93.

La narration de *l'épisode* intervient dans *Fibrilles* après une première partie du livre consacrée aux voyages et à son désir d'évasion, comme pour suivre strophe après strophe le grand poème baudelairien par une échappée au « cœur des ténèbres »³²⁸³. Leiris confie la barre au « vieux Capitaine »³²⁸⁴ pour une traversée à la suite de laquelle il pourra se dire qu'il « [revenait] de loin quand, à la manière d'un mort que des opérations magiques arrachent à sa plongée, [il est] sorti de la ténèbre où [il s'était] risqué »³²⁸⁵. De cette opération Giacometti est l'Anubis³²⁸⁶, et il est tentant de voir dans la gravure³²⁸⁷ qui constitue une exception à la série, parce qu'elle est la seule à ne pas faire partie du décor que Leiris pouvait voir de son lit à son retour chez lui, un autoportrait à la manière de ceux que les maîtres anciens glissaient dans un coin de leur tableau. Michel Leiris prévient en effet d'emblée, alors qu'il aborde l'épisode de sa tentative de suicide : « que je dispose ou non du recul qui me permettrait d'en relever le *dessin* avec rigueur (au moins dans les grandes lignes) et sans trop m'y brûler, il s'avère en tout cas que je ne puis parler de rien sans que cela sonne faux depuis ce qui aura été pour moi – presque littéralement – une descente aux enfers »³²⁸⁸.

Le cœur de cet événement, un autre a eu le recul suffisant pour en relever avec sang-froid le « dessin » dans ses gravures, et le lecteur se reportera vers ces traits rigoureux pour connaître la vérité profonde d'un épisode qui fait le reste *sonner faux*. Car ce dessin ne propose pas de cet épisode une « abstraction » qui prétendrait le « saisir une fois pour toutes dans sa vérité » et porte la marque de cette « hésitation », de cet « inachèvement » que rencontre également le projet autobiographique. Il y a grand intérêt à aborder *Vivantes cendres, innommées* en confrontant le livre avec ce que Michel Leiris dira quatorze ans plus tard du dessin d'Alberto Giacometti dans le seul texte, non repris en volume, qu'il lui ait consacré, un texte chargé de toute l'expérience du livre en commun :

Ce qui m'émeut par dessus tout dans les dessins d'Alberto Giacometti, c'est la façon hautement sensible dont les traits – sortes de griffures accumulées – y apparaissent comme ce que sont les touches d'où naîtra peu à peu un tableau. Série d'approximations, de tâtonnements, comme si la saisie ne pouvait s'opérer qu'au prix d'une quête patiente qui ne saurait se résoudre en la limpidité de lignes tracées d'un jet, mais se traduit visiblement par des à-coups, des abandons, des reculs, des progrès, ensemble d'autant plus vivant qu'il paraît demeurer toujours en suspens. Jamais clos, un dessin de Giacometti offre l'image de ce que fut son art presque entier : une recherche visant à cerner quelques très simples réalités que, parviendrait-on à les prendre au piège, il est hors de question de fixer une fois pour toutes, car ces réalités – dans le compte rendu qu'un artiste peut en donner – doivent porter la marque d'une hésitation,

³²⁸³ Le titre de Conrad apparaît dans les pages de transition au hasard de quelques « réflexions sur l'esprit dans lequel [Leiris se préparait] à traverser l'Afrique ». Voir Michel Leiris, *Fibrilles*, *op. cit.*, p. 84.

³²⁸⁴ Charles Baudelaire, « Le Voyage », *op. cit.*

³²⁸⁵ Michel Leiris, *idem*.

³²⁸⁶ Voir pour la reproduction Ursula Perucchi-Petri, *ibid.*, pp. 58-63 et *Giacometti, Leiris, Iliaszd. Portraits gravés*, *op. cit.*, p. 56. Cette copie a été « gravée au Louvre, devant la sculpture qui [l'avait] inspirée », précise Aliette Armel [*ibid.*, p. 577], d'après Jean Hugues, mais Véronique Wiesinger [*ibid.*, n. 23, p. 11] pense qu'elle peut tout aussi bien provenir de la bibliothèque de Giacometti lui-même, en tout cas elle ne figure pas aux murs de la chambre.

³²⁸⁷ Elle fait face au poème intitulé « réanimé » [*Vivantes cendres, innommées*, *op. cit.*, p. 221].

³²⁸⁸ Michel Leiris, *Fibrilles*, *op. cit.*, p. 85. Nous soulignons.

d'un inachèvement, sous peine d'être des abstractions et non ces réalités à la fois proches et étrangères dont n'est pas séparable l'incertitude des rapports que nous entretenons avec elles ³²⁸⁹.

En « suspens », comme Michel Leiris un moment entre la vie et la mort, et qui reprend ce mot comme titre d'un poème du recueil où les cendres promettent renaissance et voient le poète sur l'instant « d'autant plus vivant » qu'il demeure dans ce « suspens » ³²⁹⁰. Le « faire-défaire-refaire » et la force qui s'y déploie plus intense pour s'être tant reployée est donc bien le point-clef de cette expérience partagée.

Si le « dessin » accompagne la remontée de Leiris hors du gouffre, une « statue » avait contribué à précipiter sa chute, celle de ses propres « Pierres pour un Michel Leiris » dont les coupures de presse à propos de *Fourbis* qui le consacraient comme écrivain lui renvoyaient l'image, et que l'écrivain accueillait comme autant de « notices nécrologiques » : « m'étant acharné comme je l'avais fait à ne parler que de moi, c'était de moi qu'on parlait quand on parlait du livre, et cette statue que j'avais pris tant de soin à sculpter je la voyais maintenant, avec horreur, se dresser comme une pierre funéraire dans la réalité extérieure qu'elle avait prise » ³²⁹¹. Une « horreur » analogue à celle éprouvée devant ces dessins qui lui renvoient l'image de son propre visage rongé par la mort, où l'effroi devant le périssable rejoindrait le sentiment d'écrasement par le durable ? Leiris qui remarque cette « obsession de la mort » ³²⁹² partagée avec Giacometti qui court comme un *leitmotiv* dans ses écrits a le sentiment d'être la Schéhérazade qui ne peut plus se taire sous peine de provoquer sa « mise à mort par le sultan » ³²⁹³. Suicide « littéraire » ³²⁹⁴ alors, puisque l'auteur a tant fait entrer sa vie dans son œuvre que son œuvre dévore sa vie, et qu'il ne peut sortir de l'une sans sortir de l'autre. Leiris revient également sur ce que son geste doit à la dramatique de l'aveu qui est la sienne, et à son rapport à la vérité : une liaison adultère qu'il ne pouvait révéler à sa femme sans trahir sa maîtresse que cette révélation aurait compromise.

Après la soirée mouvementée décrite dans *Fibrilles*, Leiris tente pour se sortir de l'impasse le « 'coup du sonéryl' » ³²⁹⁵. Un « coup de dé », alors, plutôt qu'une intention délibérée de renverser la table de jeu et de quitter brutalement la partie ? Le spectre de Mallarmé, nous allons le voir, hante ces pages, mais le « dé » est simplifié, il n'a que deux faces. Leiris « thésaurisai[t] » ³²⁹⁶ depuis quelques temps les lentérules de phénobarbital prescrits pour améliorer son système nerveux, et en avait un stock de six grammes la nuit en question, soit un peu moins que les « huit grammes de sonéryl » ³²⁹⁷, la dose mortelle qui revenait comme le refrain de sa correspondance avec son amante. Leiris sait donc que la dose n'est pas suffisante pour mourir, ce qui, peut-être, provoque l'ironie de Giacometti. Il

³²⁸⁹ Michel Leiris [Sans titre, septembre 1975], in Alberto Giacometti. *Dessins, Paris, Galerie Claude Bernard, 1975 [s. n.*

p.] Ouvrage édité à l'occasion de l'exposition Alberto Giacometti, dessins, 18 nov. 1975 – 31 janv. 1976.

³²⁹⁰ « Suspens », *Vivantes cendres, innommées, op. cit.*, p. 224.

³²⁹¹ *Fibrilles, op. cit.*, p. 87.

³²⁹² *Ibid.*, p. 89.

³²⁹³ *Ibid.*, p. 88.

³²⁹⁴ Voir *ibid.*, p. 106.

³²⁹⁵ *Ibid.*, p. 97.

³²⁹⁶ *Ibid.*, p. 105.

³²⁹⁷ *Ibid.*, p. 92.

absorbe donc sa « *provision suicidale* [...] non dans une intention délibérée de suicide »³²⁹⁸, mais comme la « dernière carte » qu'il aurait tenue en main, ou comme un « coup de pile ou face »³²⁹⁹.

Ce « pile ou face » fournit comme la structure du livre avec Giacometti, qui se dessine tout entier comme un trajet de face vers pile, à mesure que la tête de l'auteur pivote de sa face vers son profil. En regard du premier poème, « À qui l'on aime »³³⁰⁰, se trouve en effet reproduit un portrait de face de Michel Leiris³³⁰¹, alors que le dernier poème, « Innommé : »³³⁰² est escorté par un portrait de profil³³⁰³, assez rare chez Giacometti pour que ce choix ne soit pas significatif, et répondant à une volonté de Leiris. Une face semble se détourner de la mort pour de nouveau regarder, à l'écart l'ornière des mots, vers cette vie qui pourtant appelle les mots, étant réalité « innommée » où de *vivantes* cendres sont appelées à se « ramifier »³³⁰⁴. De profil, c'est ainsi qu'apparaît Anubis, le « génie psychopompe »³³⁰⁵. Mais ce profil n'est pas sans évoquer également ceux qu'un artiste peut réaliser, comme Giacometti avec Matisse, pour une médaille, dans un geste que Leiris retournera vers Giacometti en écrivant un an après la parution du livre chez Jean Hugues « Alberto Giacometti en timbre-poste ou en médaillon »³³⁰⁶. De cette médaille, la série de gravures montre l'avertissement comme le revers : avers *scintillant*, vivant, réversible en mort *atroce*, et suscitant l'aversion.

L'artiste qui vise une expression authentique, et capable de faire pièce à la réalité, ne masque pas ce tournoiement en l'air du « coup de pile ou face », avant l'arrêt du sort sur la paume ou le revers de la main, comme le montre Michel Leiris à propos d'un autre artiste qu'il ne peut envisager que « face et profil » : « Si le gain le plus solide obtenu par tel artiste à travers son propos direct de représentation, est de rendre sensible aux spectateurs immédiatement fascinés la bizarrerie, si ce n'est l'absurdité de leur existence même (contingence sans réponse et tout au plus questionnante), cet artiste ne peut [...] que leur en montrer le revers atroce conjoint à un avers scintillant »³³⁰⁷. Cette scission entre un côté pile et un côté face de l'existence rencontre en profondeur une autre dichotomie dont toute *Le Règle du jeu* n'est que la tentative de dépassement. Dans la dernière partie de *Fibrilles* Leiris reviendra en effet sur l'affrontement de deux « côtés » dans sa vie alors qu'il ne recherche pour sa part que la « vie plénière », totalisante : « unir les deux côtés entre lesquels je me sens partagé, formuler une règle d'or qui serait en même temps art poétique et savoir-vivre, découvrir un moyen de faire coïncider le *là-bas* et *l'ici même*, d'être dans le mythe sans tourner le dos au réel, de susciter des instants dont chacun serait éternité. »³³⁰⁸

3298 *Ibid.*, p. 149.

3299 *Ibid.*, p. 106.

3300 *Vivantes cendres, innommées, op. cit.*, p. 217.

3301 *Giacometti, Leiris, Iliad. Portraits gravés, op. cit.*, p. 39.

3302 Michel Leiris, *Vivantes cendres, innommées, op. cit.*, p. 230.

3303 *Giacometti, Leiris, Iliad. Portraits gravés, op. cit.*, p. 71.

3304 Michel Leiris, *Vivantes cendres, innommées, op. cit.*, p. 229.

3305 *Fibrilles, op. cit.*, p. 108.

3306 PA, pp. 29-38.

3307 « Francis Bacon, face et profil », *Francis Bacon ou la brutalité du fait, op. cit.*, pp. 128-129.

3308 *Fibrilles, op. cit.*, p. 234.

L'écrivain rencontre alors le problème majeur affronté par Giacometti dans son art, celui de l'opposition entre le tout et les parties, entre le divisé et l'indivisible.

S'il s'agit en effet par la voie de l'autobiographie de « trouver dans la poésie un système total », cette tentative confronte son auteur à une contradiction : « tenter d'exposer en clair la vérité poétique, c'est chercher à circonscrire la poésie par les moyens du discours, énumérer ses aspects sous prétexte de la mieux saisir et, en fait, la laisser échapper, puisqu'elle est par essence de l'ordre du tout ou rien et ne peut donc évidemment pas se débiter au détail »³³⁰⁹. Or, ce que Leiris désire, et ce qu'une sculpture de Giacometti donne à voir, c'est « la chose qui surgit, d'autant plus évidente qu'elle a l'air d'avoir poussé tout d'un coup, sans histoire ni racine »³³¹⁰. Mais ce « système total » qu'il est impossible de « circonscrire » par les « moyens du discours », il est possible de travailler négativement à son apparition en creux, et selon cette méthode de l'« athéologie négative » que nous avons déjà rencontrée avec Yves Bonnefoy³³¹¹. Il s'agira en effet au terme du parcours de *Fibrilles* non de définir la « démarche poétique » en tant que telle, mais plus modestement d'indiquer ce qu'elle « n'est pas » : « au lieu de l'enfermer dans une définition, l'assujettir à la moindre limite et, avec cette minime restriction qui la protège plutôt qu'elle ne l'entrave, lui donner pratiquement carte blanche »³³¹². N'est-ce pas alors une manière, une fois reconnue l'idée qu'un échec absolu, une « défaite »³³¹³ quant au Livre peut être convertie en progrès relatifs, de faire surgir la poésie à la manière d'une figure dessinée par Giacometti, c'est-à-dire par un trait interrogatif, qui « valorise tout ce qu'il ne dessine pas »³³¹⁴ ?

Sur son lit de mort-vivant, Leiris se fait en effet apporter comme minimum vital, outre le cahier sur lequel il jettera les poèmes de *Vivantes cendres* et *L'Afrique ambiguë* de l'ethnologue Georges Balandier, les « notes prodigieuses et saugrenues de Mallarmé relatives à son fameux 'Livre', finalement jamais écrit, mais dont il avait fait le but même de sa vie et qu'il paraît avoir conçue comme l'œuvre totale en laquelle l'univers se résume et se justifie »³³¹⁵. Œuvre totale, cette œuvre gorgée de vie à sembler pouvoir s'en refermer sur elle-même comme un tout autonome, absolu, et qui réconcilierait en un coup ultime toutes les faces du dé. Docile à la leçon de Mallarmé, le convalescent pense pouvoir se donner pour point de mire cette idée de « livre total » et décide de « tenter avec cet enchaînement de récits et de réflexions – déjà serpent qui se mord la queue puisque la recherche de sa propre justification en est, au fond, le principal moteur – d'aboutir à une œuvre existant comme un monde fermé, complet et irrécusable [...] »³³¹⁶. Face et profil : l'art et la vie. Le livre tient la balance entre ces deux absolus : celui de l'art, « livre total », et celui de la vie, ou *poésie*. Il nous faut replacer l'expérience en commun avec Giacometti dans ce trajet qui va du rêve de l'œuvre comme un tout refermé sur lui-même à la reconnaissance de son ouverture et de son incomplétude nécessaires. Il existe pourtant un moyen de suturer ces

³³⁰⁹ *Ibid.*, pp. 253-254.

³³¹⁰ « Pierres pour un Alberto Giacometti », *op. cit.*, p. 24.

³³¹¹ Voir chapitre XIII.

³³¹² *Fibrilles*, *op. cit.*, p. 254.

³³¹³ *Ibid.*, p. 256.

³³¹⁴ André du Bouchet, « ... qui n'est pas tourné vers nous », *op. cit.*, p. 40.

³³¹⁵ Michel Leiris, *Fibrilles*, *op. cit.*, p. 165.

³³¹⁶ *Ibid.*, p. 168.

deux bords, il suffit d'un peu de fil, celui que Giacometti fait courir comme « cendre »³³¹⁷ sur le « glacier » du papier. Mais plongeons dans le gouffre avant d'entrevoir par où il arrive que le réel à l'impossible cicatrise.

4) L'épisode de la tentative de suicide de Michel Leiris dans *Fibrilles*

La nuit du mercredi 29 au jeudi 30 mai 1957, débute pour Michel Leiris l'« éclipse », une « immersion de trois jours et demi dans l'absolue ténèbre »³³¹⁸ :

Ingestion, après boire, de 5 à 6 g de phénorbital, ce qui nécessite mon transfert à l'Hôtel-Dieu puis à l'hôpital Claude-Bernard. Je commencerai à reprendre un peu conscience le dimanche soir et c'est à l'hôpital même que je commencerai, d'abord de façon tout à fait informelle et décousue, la rédaction d'un nouveau journal, sur un cahier scolaire qui porte la mention « Lutèce » au-dessus d'une vignette en couleurs représentant le square du Vert-Galant³³¹⁹.

Par ce geste de se donner la mort, c'est pourtant un surcroît de vie que s'offre le poète, pour un « moment de crise » dont il arborera la marque visible sur son corps sous la forme mémoriale d'une cicatrice de chair et de sang, celle consécutive à la trachéotomie à laquelle il a fallu recourir lorsqu'il était dans le coma pour « faciliter [sa] respiration »³³²⁰ :

Tels ces anciens combattants qui ressassent leur guerre parce qu'ils n'ont connu aucune autre grande aventure et qui aiment éventuellement à exhiber les traces de leurs blessures, je me reporte à mon suicide manqué comme au grand et aventureux moment qui représente, dans le cours de mon existence à peu près sans cahots, le seul risque majeur que j'aurai osé prendre. Et il me semble aussi que c'est à ce moment-là que, mariant vie et mort, ivresse et acuité de vue, ferveur et négation, j'ai embrassé le plus étroitement cette chose fascinante, et toujours à poursuivre parce que jamais tout à fait saisie, que l'on croirait désignée à dessein par un nom féminin : la poésie³³²¹.

Il nous semble ainsi que le repli mallarméen vers l'absolu de l'œuvre ne peut s'appréhender que comme le contrecoup de ce surcroît de vie et dans un dialogue avec lui qui recoupe par bien des aspects le dialogue entre poésie et autobiographie. Il faut alors préciser que l'endroit où le poète se sera porté l'injure la plus sérieuse par son geste autodestructeur est sa voix qu'il trouve par la suite « vieillie » et « démusicalisée », « jusqu'à se montrer inapte à passer (fût-ce en quelques secondes) de la simple parole au chant ou à la déclamation ». Cette mutilation, c'est comme une forme d'amputation du sacré que la vit Michel Leiris :

Être atteint dans ma voix, c'était me trouver blessé au plus profond, attaqué dans ce qui est le véhicule vivant du langage, – de ce langage qui me paraît toujours représenter le lot proprement sacré des bipèdes, sans doute parce qu'il est l'instrument de communication – et donc de communion – par excellence.

Les poèmes de *Vivantes cendres, innommées* sont donc écrits dans ce moment de raucité où une perforation chirurgicale réduit l'amplitude de l'expression poétique à sa dimension

³³¹⁷ André du Bouchet, « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », *op. cit.*, p. 13.

³³¹⁸ Michel Leiris, *Fibrilles*, *op. cit.*, p. 109.

³³¹⁹ *Journal 1922-1989*, *op. cit.*, p. 494.

³³²⁰ *Fibrilles*, *op. cit.*, p. 111.

³³²¹ *Ibid.*, p. 292.

écrite comme pour la placer sur un pied d'égalité avec le dessin, amas de traits en regard d'autres traits. Le convalescent se sent fortement estropié dans tout ce qui touche à la vocalité : « impression de gel et d'engourdissement dans le bout de la langue », « inflammation des gencives » ou encore « mucosités » qui le contraignent à « racler obstinément [sa] trachée »³³²². Poèmes empêchés donc, dans leur profération, poèmes d'aphonie qui se soutiendront de la muette polyphonie du dessin, mais poèmes de *chair* et de *sang* qui se tiennent là où le langage analytique ne peut approcher. Plutôt que des « chants », ils sont des « fulgurations issues tantôt du cœur et tantôt du cerveau », et comme les œuvres d'Alberto Giacometti, des « caillots d'instant »³³²³ :

Comme ceux de quelques lignes qui jalonnaient depuis ses débuts le développement de mon aventure, ils tiraient leur chair et leur sang de cela même qu'ils vivifiaient à leur tour : cet état de tendresse et tristesse passionnées dont l'ambiguïté, avait eu mon enivrement presque mortel comme expression muette et abrupte. Sentiment rebelle à toute mise en lumière par les voies ordinaires du discours, mais que chacune de ces combinaisons lyriques de mots faisait briller devant moi comme un cristal arraché de vive force à ma nuit intérieure³³²⁴.

Les poèmes entrent comme l'autobiographie dans la liste des moyens personnels et médicaux envisagés alors par Michel Leiris pour se remettre « en selle » en se purifiant. Il s'agit de s'extraire « du ventre quelques vérités / comme de mauvais cailloux qui s'y seraient formés »³³²⁵. Ces poèmes qui sont autant de cailloux ou de fragments mélancoliques, le poète les compare tour à tour au « polyèdre » de Dürer – sujet peut-être de conversations avec Giacometti lors de ses visites quai des Grands-Augustins, et dont Leiris devait connaître l'importance pour l'artiste – et à des morceaux du « soleil noir »³³²⁶ de Nerval. C'est sa propre *kaaba* multipliée qu'il rapporte de son étrange pèlerinage dans une Mecque d'outre-tombe, dit le poème « de quel lointain ! » :

Égal au hadj comme aux autres faiseurs d'embarras et de pèlerinages, quand on a su plonger où j'ai plongé et qu'on est revenu d'où je suis revenu soustrait à l'encre grasse du fait divers, on a bien droit – qu'on porte ou non sur son chapeau le polyèdre ou la plus belle rose – à un petit morceau de soleil noir³³²⁷.

Le décalage entre ces petits caillots de ténèbres et cette autre écriture de soi qu'est *La Règle du jeu* semble à Michel Leiris avec le recul, au moment de la parution de *Vivantes cendres, innommées*, le même qu'entre présent et passé :

Noté il y a quelques jours : « Fibrilles, autobiographie in vitro ; Vivantes cendres..., autobiographie in vivo. » En somme, la différence entre la prose (toujours plus ou moins rétrospective) et la poésie (nécessairement au présent). Si corne de taureau il y a, c'est dans la poésie qu'on l'affronte³³²⁸.

³³²² *Ibid.*, p. 180-181.

³³²³ « Autres « Pierres... », *op. cit.*, p. 51.

³³²⁴ *Fibrilles, op. cit.*, p. 168.

³³²⁵ « Cœur ouvert », *Vivantes cendres, innommées, op. cit.*, p. 219.

³³²⁶ Voir Gérard de Nerval, « El desdichado », *Les Chimères, Œuvres*, t. I, Paris Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p.3.

³³²⁷ Michel Leiris, « De quel lointain ! », *Vivantes cendres, innommées, op. cit.*, p. 221.

³³²⁸ *Journal 1922-1989 [12 juin 1961], op. cit.*, p. 494.

La poésie pour Leiris est comme la déhiscence d'un « moment de crise », autobiographie instantanée, sur le vif, alors que l'autobiographie différée de la prose, travail « de mémoire », ne peut s'écrire qu'au passé, en course vers une vie refroidie, l'art gagne alors et la vie cède du terrain.

Le diptyque *Vivantes cendres-Fibrilles* constitue donc comme un ensemble autobiographique en deux temps, celui de l'*ouverture* pratiquée par un intense moment de vie dont seuls des poèmes qui sont des « notations pures »³³²⁹ peuvent rendre compte, et celui de la *cicatrisation* où ce qui était « décousu » est recousu dans la perspective d'une forme de *totalité* qui se révèle inaccessible. « [...] je découvris que j'avais au-dessous de la pomme d'Adam une ouverture dont il me faudrait attendre assez longtemps la cicatrisation [...]»³³³⁰ : ressaisir par la prose l'épisode du suicide ne peut se tenter que par-delà cette cicatrisation qui est le temps du poème. De mémoire et sur le vif, il s'agit pourtant, avons-nous vu, du même « oubli sur le champ validé »³³³¹, et il n'est pas davantage de notations « pures » que de cristaux poétiques, même noirs. C'est alors peut-être dans la résurgence de cette tentation bretonienne du cristal que les poèmes de *Vivantes cendres*, *innommées* trouvent leur limite et s'avèrent décevants au regard de l'expérience qui les suscite, puisqu'ils ne sont pas exposés à la même contestation que les œuvres « sur le vif » de Giacometti, à la durée de questionnement qui fait en revanche la valeur, nous semble-t-il, de la reprise autobiographique.

Le conflit entre l'art et la vie est à l'œuvre dans ce que l'écrivain croit pouvoir déceler du sens de l'ensemble de songes qui se partagèrent les nuits de son « retour à la vie »³³³². De retour du service de « réanimation », Leiris occupe une chambre où son attention est polarisée par un « malade privé de parole et presque de mouvement ». Ce malade, « plongé dans le coma », « menait près de moi une existence larvaire qu'on entretenait au moyen des artifices les plus variés »³³³³. La partie de la pièce que ne hante pas ce mort-vivant devient le lieu des rêveries du convalescent. Il y retrouve son cousin dont l'image se confond avec celle le père de ce dernier, époux de la cantatrice belge Claire Fiché, de même que cette cantatrice elle-même. On peut remarquer dans ces rêveries dont le théâtre est « un lieu que ses cadavres en instance de réanimation, ses modernes poumons d'acier et autres appareils de survie », l'apparition du motif de la boîterie – l'oncle apparaît comme un « béquillard affligé d'un pied bot » – que nous avons vu lié à Giacometti par la canne qui hante les rêves de 1933³³³⁴. Ce motif réapparaît dans la suite de « Pierres pour un Alberto Giacometti » avec une allusion à la période où, après l'accident de 1938 « l'on ne vit jamais Giacometti marcher que s'aidant d'une canne »³³³⁵. Leiris a-t-il inconsciemment pensé dans ce lazaret moderne à celui dont l'atelier aux statues emmaillottées de bandelettes pouvait sembler la réplique surannée de ce lieu, alors que ses pratiques se seraient davantage rapprochées des rituels d'embaumement égyptiens auxquels font allusion les poèmes ? Giacometti vient-il par sa pratique spécifique de la « réanimation » nourrir la ridicule figure de cet « aimable peinturlureur manqué » à la « jambe de Cour des Miracles » ? Il serait

³³²⁹ *Fibrilles*, *op. cit.*, p. 168.

³³³⁰ *Ibid.*, p. 111.

³³³¹ André du Bouchet, *D'un trait qui figure et qui défigure*, Montpellier, Fata Morgana, 1997, p. 11.

³³³² Michel Leiris, *ibid.*, p. 109.

³³³³ *Ibid.*, p. 119.

³³³⁴ Voir « Pierres pour un Alberto Giacometti », *op. cit.*, p. 12.

³³³⁵ *Ibid.*, p. 19.

hasardeux de l'affirmer. Attardons-nous plutôt sur les deux « masques » de cette « danse macabre » des songes du suicidé, les deux figures qui tour à tour les peuplent : « une actrice retirée, au talent comme à la beauté devenus purs ; un grotesque dépensant naïvement pour de vains buts de gloriole littéraire, le peu qu'il avait d'existence ». Ces deux figures apparaissent comme la matérialisation des deux désirs inconciliables entre lesquels l'auteur se trouve partagé : « lustre adamantin de l'art et nudité houleuse de la vie, fiction et réalité, *là-bas* et *ici même* dont la conjugaison – « pour de vrai » et non en allégorie ou le temps d'un éclair – est peut-être mon gros problème, la seule quadrature sur laquelle me fonder pour me réconcilier... »³³³⁶

Deux figures qui représentent donc *l'art* et *la vie*. La figure du cousin, même pitoyablement comique – c'est l'artiste « manqué et quémandeur »³³³⁷ – représente le sacrifice de l'ensemble d'une vie pour l'art. Dans les mêmes pages, Leiris revient à travers le récit de son voyage avec ses parents, à l'âge de huit ou neuf ans, pour voir *La Ronde de nuit*, sur la découverte de « l'espèce d'autre monde que l'œuvre d'art a pour fonction d'instaurer »³³³⁸. Quant à l'actrice, Leiris découvre dans un vieux numéro du magazine *Musica* qu'elle a été entre autres rôles la fille de marin *Vita*, de *L'Étranger*, un médiocre opéra de Vincent d'Indy. Trois photographies la représentent dans ce rôle, dont l'une, « la tête, de profil »³³³⁹ était restée en mémoire à Michel Leiris. *Vita* : l'autobiographe mord « à l'hameçon de ce prénom symbolique » qui lui indique en langage clair ce qu'il cherche à « retrouver derrière l'image de [sa] tante »³³⁴⁰. Il s'attarde surtout sur le « signe spécial » par lequel un tel « mot clef devrait être représenté », et ce signe serait « un petit triangle équilatéral noir reposant soit sur l'une de ses pointes (pour résumer le mot en rappelant son V initial) soit sur l'un de ses côtés (pour exprimer ce qu'il a de fondamental en lui donnant la ferme assise d'une pyramide) »³³⁴¹. Ce V qui revient dans un grand nombre des titres des poèmes recueillis dans *Vivantes cendres, innommées* doit donc être relié à cette *vie* qu'il dissémine dans tout le recueil à partir du prénom *Vita*, tout comme il faut y lire ce qu'il représente graphiquement pour le poète : une pyramide sur sa pointe, à relier alors avec la thématique des rituels funéraires égyptiens centrée dans le texte comme dans les dessins autour de la figure d'Anubis. Ce signe qui répond dans le texte à un autre signe, celui-là dessiné « sur [la] chair »³³⁴² du poète, sa cicatrice, en forme d'« insecte à six pattes », éclaire particulièrement, par l'insistance de l'allitération en [v] le premier panneau du diptyque éponyme qui clôt le recueil :

Vivantes cendres... ... que vainqueur du vertige ou vaincu par ses vagues je voue à un avenir de vif-argent, vu qu'en moi – fines épaves – je veux les voir se ramifier, fusées, givre vivace !³³⁴³

De la poésie mallarméenne qui imprègne quasiment chaque mot de ce texte, il semble alors que le poème s'écarte par ce [v] qui ne fait pas signe vers une abolition de tout dans l'espace

³³³⁶ *Fibrilles, op. cit.*, p. 148.

³³³⁷ *Ibid.*, p. 121.

³³³⁸ *Ibid.*, p. 131.

³³³⁹ *Ibid.*, p. 145. Nous soulignons.

³³⁴⁰ *Ibid.*, p. 146.

³³⁴¹ *Idem.*

³³⁴² *Ibid.*, p. 292.

³³⁴³ *Vivantes cendres, innommées, op. cit.*, p. 229.

refermé du Livre, mais vers une volonté de *vivre* qui fait que sur le « givre » l'ultime adjectif postposé l'emporte : « vivace »³³⁴⁴.

C'est encore la référence à celui qui victorieusement aura « fui le suicide beau »³³⁴⁵ qui éclaire le texte consacré, un an après le livre chez Jean Hugues, à Giacometti. Le « médaillon » repris par Leiris dans « Giacometti en timbre-poste ou en médaillon » est un genre mallarméen, celui des « Quelques médaillons et portraits en pied »³³⁴⁶. Quant au V, « infime signe noir »³³⁴⁷, s'il chiffre la vie, c'est encore par sa ressemblance, lorsqu'il pointe vers le bas, avec « l'origine du monde »³³⁴⁸ puisqu'il évoque une « femme au moment où rien n'existe en dehors de son triangle touffu »³³⁴⁹. Retourné de nouveau, pour être disposé pointe en haut, ce « monogramme » fait encore signe pour Leiris vers la vie, autant que vers le souvenir de sa maîtresse. Il évoque en effet à Leiris ce « motif oriental en forme de cœur renversé, l'arbre de vie' selon ce que [lui] avait dit, au temps de [leur] intimité, l'amie dont [il était] encore occupé bien après [sa] sortie de l'hôpital Claude Bernard et de qui [il avait] voulu savoir ce qu'était l'ornement [qu'il voyait], au niveau de son épaule, sur la blancheur damassée de l'étoffe dont, ce matin-là, elle était revêtue »³³⁵⁰.

Cette figure de la tante actrice symbolise donc « le grand art en chair et en os. Vita. L'arbre de vie ». L'actrice qui chaque soir joue son « coup de pile ou face » devant le public, pour des réactions immédiates, est bien la figure par laquelle l'art peut sembler coïncider avec la vie. Elle est « art et vie, voix et chair »³³⁵¹, comme le toréador en « *prise directe* sur une foule affrontée dans une sorte de champ clos » alors que les « autres professionnels de l'art » travaillent en silence dans leur chambre ou leur atelier³³⁵². Pourtant, s'il est un moment où Leiris – qui dans le même instant a manqué de perdre voix et vie – a pu penser s'approcher de cette *vie* tant convoitée, c'est bien dans cette aventure qu'il regarde *a posteriori* comme le « seul risque majeur » qu'il aura « osé prendre »³³⁵³. Pendant une brève période il a été non pas l'écrivain retranché du monde, mais l'acteur principal d'un « vivant duo d'amour »³³⁵⁴, qui a introduit dans sa vie un peu d'opéra italien.

Ainsi que le dit d'une autre manière le poème « De quel lointain ! », Leiris tire « une certaine fierté » de s'être jeté « à corps perdu dans des vicissitudes qui [le] mettaient hors du commun ». Comme une vivante incarnation du *desdichado*, il a « deux fois

3344 Voir Stéphane Mallarmé, *Poésies, œuvres complètes*, Paris, Gallimard coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, et en particulier *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui* (pp. 67-68).

3345 *Ibid.*, p. 68.

3346 *Ibid.*, p. 481.

3347 Michel Leiris, *Fibrilles*, *op. cit.*, p. 146.

3348 Et il faut alors se souvenir que la figure féminine Baoulé qui apparaît en surplomb dans l'une des gravures de Giacometti, étant au bord de la commode qui domine le lit de Leiris quai des Grands-Augustins, représente une épouse avant la naissance. Voir Véronique Wiesinger, *ibid.*, p. 9.

3349 Michel Leiris, *Fibrilles*, *op. cit.*, p. 146.

3350 *Idem.*

3351 *Ibid.*, p. 148.

3352 *Ibid.*, p. 152-153.

3353 *Ibid.*, p. 292.

3354 *Ibid.*, p. 148.

vainqueur traversé l'Achéron »³³⁵⁵. Comme sa tante actrice au terme d'une représentation de *la Traviata*, à laquelle fait allusion le poème « Qui me hante... »³³⁵⁶, il peut se dire dans son lit d'hôpital :

J'avais joué le grand jeu. J'étais le ténébreux, le veuf, l'inconsolé qui traite de pair à compagnon avec la mort et la folie. Toutefois, couché sur un lit de malade entre les quatre murs d'une chambre inconnue [...], je n'étais pas moins accablé que grisé par ce malheur tout spécial dont je m'enorgueillissais³³⁵⁷.

La passion et les trois jours passés dans le tombeau prennent alors explicitement le sens d'une épreuve initiatique, comme ceux qui marquent le passage à l'âge adulte ou l'acquisition du statut de prêtre par exemple chez certains peuples africains connus de l'ethnologue³³⁵⁸, et en mémoire duquel sa cicatrice lui serait restée comme une scarification rituelle.

Leiris insiste bien sur le chiffre symbolique des « trois jours »³³⁵⁹ de coma après lesquels le mot « *Maccheroni*... » lui reste comme le « vocable mystérieux qu'un génie psychopompe [lui] aurait enseigné de bouche à oreille à des fins de résurrection »³³⁶⁰. Écrivant qu'il « mime Lazare », le « ressuscité »³³⁶¹ trace cette ligne diaphane où théâtre et vie se rejoignent dans la superposition d'un événement réel et du cortège mythologique qu'il évoque. « Mimer », c'est s'éprouver dans la distance acteur, mais acteur du drame de sa propre vie. Face à ce poème, dans la version illustrée de *Vivantes cendres, innommées*, la lampe du « bureau » de Leiris³³⁶², sur la table de chevet, qui évoque celle de la maison de Stampa dont nous avons vu avec André du Bouchet le « foyer fragile » et le « suspens » que ce motif représente dans l'œuvre :

Je mime Lazare Pieds et poings ligotés aux quatre orientes du lit, l'œil fumeux, le verbe rocailleux et la gorge trouée, que suis-je : cheval de picador ou mannequin de Prométhée ?

À la fois joueur et joué, « cadavre en sursis » qui sert passivement de prétexte aux exploits de la science ou acteur pleinement actif du spectacle de corrida qui se serait porté au-devant de la corne de taureau et agonise bravement, Leiris a surtout le sentiment de manifester par son corps la « leçon d'anatomie » de Rembrandt telle que la lui avait explicitée son père : « un cadavre qu'on dissèque sembl[e] éclairer la pièce où le tableau [est] accroché »³³⁶³. Un cadavre épargné manifeste-t-il le même pouvoir ? Et, mangeur de ténèbres autant que lotophage, où aurait-il volé son feu ? Le texte là encore le précise, à un Anubis moderne et à sa suivante, la « jolie kinésithérapeute ». Dans l'autre face du « pavillon où s'effectuaient les réanimations », celle-ci lui enseignait la « précieuse technique » pour que sa voix « cessât

³³⁵⁵ Gérard de Nerval, *Les Chimères*, op. cit., p.3.

³³⁵⁶ Michel Leiris, *Vivantes cendres, innommées*, op. cit., p. 223.

³³⁵⁷ *Ibid.*, p. 111.

³³⁵⁸ Voir *Miroir de l'Afrique*, op. cit.

³³⁵⁹ *Ibid.*, p. 109.

³³⁶⁰ *Ibid.*, p. 108.

³³⁶¹ *Ibid.*, p. 113.

³³⁶² *Vivantes cendres, innommées*, Paris, Jean Hugues, 1961, p. 28. Voir également pour ce motif *Giacometti, Leiris, Iliadz*.

Portraits gravés, op. cit., pp. 64-65.

³³⁶³ Michel Leiris, *Ibid.*, p. 128.

d'être rauque et saccadée : presser de la main, quand [il parlait], le pansement [qu'il portait] à la gorge »³³⁶⁴. Ces deux figures paraissent s'ordonner dans la reconstruction au sein de la mémoire de son sauvetage sous forme de rituel :

C'est, toutefois, à la lumière du seul souvenir que m'est apparue cette analogie, très ultérieure contrepartie à une impression ressentie lors d'un examen de ma plaie – pas entièrement cicatrisée – chez les médecins oto-rhino qui m'avaient opéré : la suite de salles souterraines où ils officiaient, leur front bardé d'une grosse lampe électrique comme d'une visière en forme de museau de chien ne les changeaient-ils pas en jumeaux infernaux devant qui j'aurais comparu, dans une Égypte aux hypogées curieusement modernisés plutôt que dans un hôpital ? Sciemment, j'ai transformé en génie bienfaisant qui m'eût aidé à franchir certains caps d'un voyage outre-tombe la jeune femme à qui je devais une double initiation : mieux respirer quand je parlais, prendre l'air dans la cour-jardin³³⁶⁵.

Médecins psychopompes et infirmières médiatrices forment donc le cortège moderne de cette initiation vécue symboliquement en référence à une Égypte éclairée par Mallarmé, et dont *Vivantes cendres, innommées* présenterait quelque chose comme le *Livre des morts* : un ensemble de prières et de formules à proférer pour chaque station d'un périple ténébreux. *Livre des morts*, ou *Livre pour sortir le jour*, viatique de quelques mots pour calmer l'angoisse de la disparition du soleil et attendre avec fébrilité que, « le jour ayant gagné, déjà, l'autre côté de la montagne », la lumière reparaisse.

Mallarméenne autant qu'égyptienne, cette descente au tombeau, car c'est à un autre sonnet de Mallarmé qui hante le recueil autant que *Fibrilles* – qui consacre un long passage aux « bords du Styx »³³⁶⁶ – que Leiris emprunte l'adjectif qui transfigure le médecin oto-rhino en « moderne Anubis ». Le « sonnet en –ix » pose la question de la « cinéraire amphore », c'est-à-dire de l'enfermement ou pas dans une urne de ces cendres que le dernier poème tient à réaffirmer « innommées ». Se réappropriant l'adjectif « lampadophore »³³⁶⁷, Michel Leiris dans la perspective d'un *Livre des morts* se souvient peut-être que Mallarmé disait de son sonnet à Cazalis qu'en « se laissant aller à le murmurer plusieurs fois on éprouve une sensation assez cabalistique »³³⁶⁸. Quant aux gravures, on peut remarquer qu'elles dissocient le motif de la lampe de la gravure centrale d'Anubis, lampes qui deviennent dès lors comme la manifestation du dieu, la trace de son initiation dans le « logis abandonné du monde »³³⁶⁹ que devient le bureau de Leiris à son retour. Le poème « réanimé » qui trouve sa place face à la gravure d'Anubis, apparaît alors comme le foyer central du recueil, appelé à se réfracter dans l'ensemble des gravures où, pour les portraits, Giacometti « fore » dans l'ensemble de son visage avec des outils guère moins tranchants que ceux de la chirurgie :

Est-ce pour mesurer le juste poids de mon âme, me la voler ou simplement la restaurer cet huis qu'un moderne Anubis en blouse scintillante, au front

³³⁶⁴ *Ibid.*, pp. 162-163.

³³⁶⁵ *Ibid.*, p. 163.

³³⁶⁶ *Ibid.*, p. 157.

³³⁶⁷ Stéphane Mallarmé, *ibid.*, pp. 68-69.

³³⁶⁸ Lettre de juillet 1868 citée dans Stéphane Mallarmé, *ibid.*, p. 1489.

³³⁶⁹ Stéphane Mallarmé, lettre à Cazalis de juillet 1868, *ibid.*, p. 1490.

lampadophore, tint à forer verticalement dans mon cou de ses outils aussi précieux qu'une balance de changeur ?³³⁷⁰

Lumière portée vers le fond d'un trou (phore/fore) où la rejoint Giacometti qui par des incisions pratiquées dans quelques plaques de cuivre aspire le visage de Leiris vers la lumière, celle de la page blanche, fond sur lequel les traits seront reportés, après morsure du cuivre par l'acide.

5) Avec une acuité qui touche au malaise, le relief singulier de l'ellipse...

Cette initiation, traversée de la « mort suivie d'une nouvelle naissance »³³⁷¹, quelle sorte de savoir promet-elle, dès lors que Leiris aura monté « d'une traite » les escaliers familiers pour retrouver son appartement tel qu'il l'avait laissé en avalant sa « fameuse gorgée de poison » ? Il gagne directement le bureau où se trouve la commode dont le dernier tiroir contenait les tubes de phénorbital et dont il a l'intention de faire un véritable « bureau » où se consacrer à son tour au « Livre ». Allongé sur le divan de cette pièce, il retrouve en effet Mallarmé à qui lui font songer les moulures du plafond de cette pièce. :

Les moulures du plafond, et surtout ce que, dans leur exubérance figée, je pouvais voir des pâtisseries (tempêtes silencieuses et de vitesse nulle) qui masquaient les angles trièdres formés aux quatre coins de la pièce par la rencontre du plafond avec les murs,— ces stucs Napoléon III tels qu'il devait y en avoir rue de Rome chez l'ordonnateur des illustres mardis, c'était vers la poésie de Mallarmé qu'ils me guidaient et vers ce Livre qui, dès l'hôpital, m'avait été d'un grand secours en m'ouvrant, par son exemple, des perspectives de travail. Tout le luxe de l'érotisme y était également condensé : ces merveilles en chambre que crée le commerce amoureux et dont miroirs, consoles, flambeaux, crédences ou autres ingrédients des sonnets mallarméens sont, pour moi, la plus pure expression. La terrible fixité de la mort aussi, que dénonce la rhétorique pétrifiée de ces fioritures plus vieilles que nous (puisqu'elles datent de nos grands-parents) et à la fois plus jeunes (puisqu'elles nous survivront et seront peut-être les témoins de notre effondrement biologique)³³⁷².

C'est peut-être sur ce divan que le trouve Giacometti lorsqu'il vient rendre visite à son ami. L'allure cadavérique du « ressuscité » sur certains portraits non « retenus »³³⁷³ pour le livre incite à croire qu'il est effectivement venu très tôt après le retour de Leiris chez lui. Que ce soit lui qui ait pris l'initiative de dessiner Leiris dans un pareil état paraît également le plus vraisemblable. Il est difficile de penser que le premier geste de Leiris revenant chez lui ainsi diminué soit d'appeler Giacometti pour réaliser ces portraits qu'il ne pourra voir sans horreur.

Que Giacometti apprenant l'aventure de Leiris soit venu dans l'intention de le dessiner ou qu'il ait cédé à sa fascination de la lutte des visages avec la mort qui les hante et se soit précipité sur ses plaques de cuivre par réflexe, par curiosité ou comme une manière d'exorcisme, difficile de le dire. Mais on peut noter que ce recours au dessin comme un réflexe d'autodéfense face à la mort autant qu'un effort d'attaque, fer de lance d'une connaissance, n'est pas un cas particulier chez Giacometti. Nous avons pu voir sa hantise

³³⁷⁰ Michel Leiris, *Vivantes cendres, innommées*, op. cit., p. 222.

³³⁷¹ *Ibid.*, p. 120.

³³⁷² Michel Leiris, *Fibrilles*, op. cit., pp. 176-177.

³³⁷³ Voir lettre de Michel Leiris à Pablo Picasso du 12 octobre 1962, op. cit.

de la mort depuis celle de Van M. et nous avons vu que de façon plus générale toute son œuvre pouvait être lue comme la recherche du point où le vivant dépasse la mort qui œuvre en lui. D'où sa fascination pour les situations et les sujets-limite qui permettent d'approcher ce point au plus près, sur l'un ou l'autre de ses versants. En amont, l'agonisant, en aval, le cadavre encore frais. Passer tout un hiver à peindre un crâne, c'est se situer par-delà ce gué mortel. Toujours en aval, mais plus près du seuil, Giacometti dessine Georges Braque sur son lit de mort en 1963³³⁷⁴. En amont, nous avons vu qu'il interroge le visage de Matisse à quelques semaines de sa mort. Mais ce qui l'intéresse dans la situation de Leiris n'est pas différent non plus de ce qui l'exalte dans son cancer, ou œuvre de la mort en soi face à laquelle lutter. Leiris offre donc à Giacometti l'occasion une nouvelle fois de s'aventurer au plus près de la mort à travers un visage, pour lutter pied à pied avec elle et s'approcher un peu plus de ce qui le passionne, c'est-à-dire dans un visage ce qui le fait vivant, la « force qu'il y a dans une tête »³³⁷⁵ et qui se manifeste d'autant mieux que celle-ci s'avère menacée.

Il est difficile également de savoir comment l'idée du livre a germé³³⁷⁶, mais il est vraisemblable que Giacometti ait commencé par graver une série de portraits alors que le recueil n'était pas terminé et qu'à mesure que l'idée de ce recueil se précisait chez Leiris il en soit venu à songer à Giacometti pour l'illustrer. Dans ce but Giacometti a pu revenir quai des Grands-Augustins pour graver de nouveaux portraits qui montrent Leiris de plus en plus vivant. D'autres gravures montrent, non plus ce que Giacometti voit, le face-à-face avec le visage de Leiris, mais ce que voit Michel Leiris allongé sur le divan de son bureau. Il est difficile de savoir si cette idée vient de Leiris ou de Giacometti et à quel moment du projet elle est intervenue. L'artiste tente de voir la réalité par l'œil de celui qui revient à la vie, avec le souvenir en lui des événements récents. Il est peu vraisemblable que Giacometti ait dessiné couché, mais il restitue les sensations de celui qui, couché, se voit dominé par la commode dans laquelle il avait caché les tubes de phénorbital. Il tente alors d'en restituer le surplomb vertigineux et menaçant, surplomb double, puisqu'il s'accroît de cette mort qu'elle a enfermée dans l'un de ses tiroirs. Ursula Perucchi rapporte le témoignage de Jean Hugues selon lequel Giacometti s'allongeait sur le lit à côté de Leiris et demandait : « Que vois-tu ? »³³⁷⁷. Il restitue donc l'apparence du bureau tel qu'un vivant qui comme par inertie se tient encore dans la position du mort qu'il était dans un passé récent – c'est-à-dire non pas debout mais dans cette attitude de gisant fixée sur la plaque de cuivre par Giacometti – peut le voir. Dans ces gravures, on retrouve pourtant ce qui est une caractéristique générale de l'œuvre de Giacometti dont Jean Genet a noté qu'elle donne l'impression d'être juchée sur

³³⁷⁴ Voir la photographie de Mariette Lachaud, « Alberto Giacometti dessinant le visage de Braque mort », reproduite dans René Char, [catalogue de l'exposition « René Char », présentée à la Bibliothèque nationale de France sur le site François-Mitterrand du 4 mai au 29 juillet 2007], sous la direction d'Antoine Coron, Paris, Bibliothèque nationale de France / Gallimard, 2007, p. 134 [cat. 200]. Dans ce catalogue, Antoine Coron note : « Georges Braque mourut le 31 août 1963. Le dessin de Giacometti fut publié face à « Avec Braque peut-être on s'était dit... », dernier texte de René Char sur le peintre, dans *Hommage à Georges Braque* édité chez Maeght en mai 1964 ».

³³⁷⁵ Jean Genet, AAG, p. 66.

³³⁷⁶ Pour Véronique Wiesinger, *ibid.*, p. 7, « Le caractère délibéré de la documentation de la crise de Leiris de 1957 ne fait guère de doute, Giacometti accompagnant son ami dans son retour à la vie, dont l'évolution du titre du recueil rend compte : *De cendres (innommées)* devient *Vivantes cendres, innommées*. Il est impossible en revanche que Giacometti ait sorti à l'improviste devant son ami alité 'une des plaques de cuivre qu'il transporte en permanence dans ses poches' et se soit mis à graver, comme l'écrit Alette Armel. Le poids et la taille des plaques (25 x 17 cm pour les premières) ainsi que la présence de bords coupants (avant biseautage) rendent peu crédible l'hypothèse de la présence de plusieurs plaques en permanence dans les poches de Giacometti (pleines en revanche de carnets et de livres). Que l'artiste ait eu l'initiative de ce projet commun, est en revanche une hypothèse plausible ».

³³⁷⁷ Voir la préface d'Ursula Perucchi-Petri, *ibid.*

une « éminence » alors que le spectateur se trouve « en contrebas »³³⁷⁸. C'est qu'un tel surplomb des figures est lié au franchissement de la mort en elles de même que pour les éléments du décor qui domine Leiris c'est le souvenir de la mort qui leur insuffle ce vertige.

Pourtant il semble certain que si cette série de gravures où Giacometti se met à la place du rescapé pour voir par ses yeux a été réalisée après l'écriture, au moins pour le premier jet, de la plupart des poèmes, et en vue du livre avec Giacometti, contrairement aux premiers portraits spontanés, elle est en revanche antérieure aux pages de *Fibrilles* qui reviennent sur l'épisode du suicide manqué. Et il est alors assez étonnant de constater que si Giacometti s'efforce de rendre la réalité telle que la voit le convalescent alité, Leiris en retour lorsqu'il évoque la façon dont cette réalité lui apparaît à la suite de son épreuve initiatique, semble manifestement la voir par les yeux de Giacometti. Ces pages qui paraissent pour la première fois quelques mois après la mort de Giacometti – rien ne prouve même à notre connaissance qu'elles n'aient été écrites *après* cette mort, même si cela semble peu probable – semblent donc, bien davantage que l'écriture de souvenirs, la description de la série de gravures parue en 1961 avec les poèmes. Leiris s'est-il servi de cet « aide-mémoire » pour rédiger ce passage comme ailleurs il peut avoir recours aux coupures de presse et aux photographies ? Sans doute, mais il ne s'agit pas simplement de ça. Il nous semble en effet que par-delà cette explication pratique c'est le sens même de l'initiation reçue dans la « nuit du tombeau » qui se trouve ici engagé, pour une réponse alors à la question précédemment posée: sur quoi débouche ce rituel initiatique ?

Est-ce là affirmer qu'Anubis enseigne à voir le réel par les yeux de Giacometti ? Nous ne saurions l'affirmer, mais il est certain que celui qui dans son dessin prolonge le sauvetage du « génie psychopompe »³³⁷⁹ a tant frayé avec la mort que sûrement son initiation personnelle l'a conduit au même point. Leiris affirme au terme de ce troisième volume de son autobiographie : « s'il n'est de grande poésie que *totale* (conjuguant vie et mort), comment pourrait-on faire coïncider vraiment la vie et la poésie sans poser, pour le moins, le bout d'un de ses souliers sur le seuil de la mort ? »³³⁸⁰ Étant campé solidement sur ce seuil qu'il ne fait pas qu'effleurer, et passé par ce stade où « tous les vivants étaient morts », nul doute que Giacometti atteint pour Leiris à la « grande poésie ». C'est alors l'initiation de Giacometti que Leiris semble revivre de manière consécutive à son suicide. Giacometti, sans se faire le meurtrier de lui-même, a en effet au plus fort de son vertige destructeur dû côtoyer de près Anubis, puisqu'en 1945 sa façon de voir se trouve radicalement changée. Et il n'est pas interdit de penser que Giacometti et Leiris aient échangé leurs vues sur leurs expériences respectives au cours des séances de gravure, puisque cet épisode qui n'apparaissait pas en 1951 dans « Pierres pour un Alberto Giacometti »³³⁸¹ occupe un long passage d'« Alberto Giacometti en timbre-poste ou en médaillon », paru l'année d'après le livre chez Jean Hugues :

Toutefois, ce ne sont encore là que des tâtonnements, reconnaissances et escarmouches avant le corps à corps avec une vérité qui ne se dévoilera intégralement qu'en 1945, tout aussi atterrante qu'elle est éblouissante. De cet événement qu'il n'est pas excessif de qualifier d'illumination bien qu'il ne sorte pas du cadre de ce qu'il serait loisible à chacun de quotidiennement observer

³³⁷⁸ Jean Genet, *ibid.*, p. 64.

³³⁷⁹ Michel Leiris, *Fibrilles*, *op. cit.*, p. 108.

³³⁸⁰ *Ibid.*, p. 291.

³³⁸¹ Les entretiens dans lesquels Giacometti détaille cette expérience sont postérieurs.

(mais n'en fut-il pas de même avec le cogito du philosophe ?) Giacometti a donné le récit dans deux entretiens destinés l'un à la radio, l'autre à un hebdomadaire parisien. Dans un cinéma d'actualités, il lui advint de constater que les personnages projetés n'étaient que « de vagues taches noires qui bougeaient » et, regardant ses voisins, de découvrir qu'ils lui offraient un « spectacle totalement inconnu ». Au sortir de la salle, le boulevard lui apparut comme il ne l'avait jamais vu (« la beauté des Mille et une Nuits » dans « une espèce de silence incroyable » et à dater de ce jour il se prit à éprouver « une espèce d'émerveillement continu de n'importe quoi ». Peu à peu, il y eut « transformation de la vision de tout... comme si le mouvement était devenu une suite de points d'immobilité ». Isolement et inertie des choses figées dans leur pure identité le touchaient jusqu'à l'angoisse. Désormais, ce sera sur la réalité la plus banale qu'il fixera exclusivement son attention : ce qu'il y trouve, c'est un « inconnu merveilleux », qui ne peut être pour l'artiste qu'un tonneau des Danaïdes car, dès l'instant qu'on y accède en regardant sans qu'entre l'œil et ce qu'il voit s'interposent les écrans de la culture, vouloir combler par le moyen de l'œil le vide laissé par cette sensation fugace revient à essayer d'emplir quelque chose qui n'a pas de fond. Aujourd'hui, Giacometti estimerait avoir partie gagnée s'il parvenait seulement à faire convenablement un nez : ce modeste miracle une fois accompli, nul doute que le reste viendrait par surcroît³³⁸².

Nous avons déjà analysé ce moment où la vision propre de Giacometti se détache de la vision photographique du réel³³⁸³, mais il est intéressant que Michel Leiris s'y attache ainsi en 1962 alors que le désordre traversé en 1957 l'a touché précisément dans ses *perceptions visuelles*.

L'initiation promise par les « maîtres infernaux » tient précisément en une « transformation de la vision de tout ». C'est le regard de Leiris qu'elle a touché au moment où, dans ce lieu qui avait été le « théâtre »³³⁸⁴ de sa crise, Giacometti vient le visiter et trace le pourtour brisé de ce décor où leurs deux « illuminations » successives semblent fusionner. Michel Leiris évoque indirectement le sortilège d'Anubis par la réminiscence de conversations d'hôpital :

[...] de curieuses choses dont on m'avait parlé à l'hôpital me revenaient en mémoire : l'espèce de décalage ou de désorientation dans leurs perceptions visuelles qu'éprouvent les tétaniques qu'on a traités au curare et qui (telle cette convalescente anguleuse en même temps que bizarrement gracieuse rencontrée quelquefois lors de mes flâneries dans les couloirs) restent un certain temps des automates aux gestes déréglés ou des démoniaques que leurs maîtres infernaux auraient déviés de la symétrie, sans forcément les enlaidir puisque – je l'avais constaté de mes propres yeux – un charme un tantinet simiesque peut s'attacher à leur allure de guingois. Celle qui, me disant en substance : On croit regarder

³³⁸² « Alberto Giacometti en timbre-poste ou en médaillon », *op. cit.*, pp. 33-35.

³³⁸³ Voir chapitre X.

³³⁸⁴ *Fibrilles*, *op. cit.*, p. 175.

par ici et c'est par là qu'on voit, m'avait décrit ce trouble [...] était une sorte de miraculée de vingt-trois ans [...] ³³⁸⁵.

Un tel état reporte également Michel Leiris vers une expérience, personnelle cette fois, d'ingestion d'un philtre magique :

Au cours de la dernière guerre, j'eus une fois la chance de boire du vrai café et ce breuvage dont nous manquions depuis longtemps me fit presque le même effet, je pense, que si j'avais pris du haschisch ; dans le métro rempli de gens, tous (semblait-il) d'un pittoresque étonnant, j'admire le modelé d'un nez des plus vulgaires comme un peintre en extase devant une pauvre bicoque sur quoi jouent les rayons du soleil ; un antiquaire que je connais me crut ivre, tant je marquais de joie à regarder lignes et couleurs doter d'une profondeur vivante et constamment changée les velours africains de sa collection ; le soir, dans une salle de concert, il me parut que les sons issus des instruments traversaient tout mon corps et, pendant l'entière durée de l'audition, cette musique devenue ma propre résonance me causa de fantastiques transports. Sans l'appui d'aucun excitant, c'est une sensation de l'ordre de celles-là que la vue du motif elliptique me donna, tandis que je reposais sur le divan ³³⁸⁶.

La référence au « modelé d'un nez » ne semble pas anodine au regard du fragment d'Alberto Giacometti en timbre-poste ou en médaillon cité précédemment, qui relie justement l'« illumination » de Giacometti et sa volonté de réussir un nez d'après nature. Quant à la comparaison avec la peinture, elle rappelle que c'est justement dans ce domaine que Giacometti était le plus obsédé par la racine du nez, qu'il voulait faire saillir hors du visage tout en restant strictement en face du modèle. Mais dans *Pierres pour un Alberto Giacometti* Leiris évoquait déjà pour la sculpture *Le Nez* de 1946 en ces termes : « un nez pointant comme l'ingérence énormément indiscreète d'une face », et l'on sait ce que cette impression d'une insurrection de cet appendice doit chez Giacometti à la hantise de la mort à l'œuvre dans le visage de l'agonisant ³³⁸⁷. Quant à la « profondeur vivante » des velours africains, l'expression est celle-là même utilisée par Jacques Dupin ³³⁸⁸ pour différencier la vision de Giacometti de la vision photographique du monde. C'est que Michel Leiris se voit à son retour chez lui l'objet d'un « décapage » du regard qui semble le faire accéder de manière brutale et immédiate à ce à quoi Giacometti n'avait pu accéder lui-même que par palliers successifs après le long et patient travail de nettoyage critique du regard entrepris à partir de 1935.

Venons-en dès lors aux passages de *Fibrilles* qui sont directement en rapport avec les dessins de Giacometti, en précisant que Leiris replace cette expérience juste après sa montée des escaliers, alors qu'allongé sur le divan il cherche à reprendre haleine, et donc forcément avant la première visite de Giacometti :

Couché sur le dos, j'avais en face et au-dessus de moi le plafond avec les pâtisseries d'angle et les autres moulures de sa décoration surannée, dont le motif central est une ellipse à peine moins longue et moins large que le rectangle tracé par le haut des corniches qui surmontent les quatre murs. Comme à

³³⁸⁵ *Ibid.*, p. 177.

³³⁸⁶ *Ibid.*, p. 176. Nous soulignons.

³³⁸⁷ Voir Jean Clair, *Le Nez de Giacometti*, op. cit.

³³⁸⁸ Jacques Dupin, TPA, p. 53.

l'accoutumée, la vasque d'éclairage – une coupe en verre dépoli maintenue par un disque d'acier vissé à l'extrémité inférieure d'un axe vertical qu'on ne voit pas – englobait le point médian du plafond dans cette protubérance en forme de sein bien rond et discrètement bombé que je me plais parfois à comparer à une sorte d'omphalos ou de nombril du monde. Mais ce n'est pas cela qui força mon attention. À peine étendu je perçus, avec une acuité qui touchait au malaise, le relief singulier de l'ellipse pourtant banale et intégrée si parfaitement à mes entours quotidiens qu'en temps ordinaire elle a, pour moi, presque cessé d'exister. Ainsi décapé par la vision toute neuve que j'en avais, ce modeste produit du style bourgeois Second Empire se gonfla d'un pouvoir tellement précis de fascination qu'il n'eût été sans doute nul chef d'œuvre qui eût été de taille à le lui disputer, pendant le long moment houleux que je passai là tandis qu'on préparait la petite chambre que j'ai abandonnée seulement quand mon retour à des nuits de sommeil normal eut marqué la fin de ma convalescence³³⁸⁹.

Ce « relief » que donne à un objet banal l'acuité nouvelle d'une perception lavée des oripeaux de ses habitudes par la traversée lustrale de la destruction, et dont nul chef d'œuvre ne fournit l'égal, un coup d'œil vers l'édition illustrée de *Vivantes cendres, innommées* pourra sans doute le suggérer, tant il semble que ce passage soit un commentaire direct du dessin de Giacometti qui fait face au poème « insomnie »³³⁹⁰.

Ce « motif central » du plafond est en effet également le motif central du livre avec Giacometti, la clef de voûte autant que le point de fuite de son architecture. D'Anubis, nous avons vu qu'il est le prolongement comme la main à l'avant du visage, puisque c'est une « vasque d'éclairage » que représente ce dessin qu'il faut donc dire « lampadophore ». « Nombril » du monde comme du livre, il est comme la figuration de ce point d'origine auquel, nous l'avons vu, se ressource chaque figure dessinée par Alberto Giacometti. Ce point qui dans les autres dessins est le blanc, véhicule d'un vide « médian » autant que ce que Leiris désigne comme l'*omphalos* est le « point médian du plafond ». Plafond, ou ciel. Point mort du vide, œil du cyclone, point de la destruction dans laquelle son geste a plongé Leiris, motif de l'ellipse qui semble l'aspirer comme l'aspire la béance du tombeau. Mais point de pivot où cette destruction se retourne en naissance, point excessif qui ressurgit vers l'œil, s'enfle, se « gonfle », et « touche » par son « acuité » au malaise, pointe à l'œil. Naissance, car ce point d'origine est un lieu de germination, par sa rondeur qui évoque un « sein » et le fait nourricier comme par sa forme ombilicale. Rêverie régressive donc, mais où le rêveur se trouve par un retournement brutal, qui « touch[e] au malaise », projeté vers l'avant, où les « cendres » peuvent redevenir « vivantes », et à « nommer ». « Innommées », elles sont sans nom malgré tous les noms donnés, à jamais vierges et vivaces car en avance sur toute tentative de nomination, comme la mer pour Giacometti à la veille de sa mort : « [...] la mer envahit tout, elle est pour moi sans nom bien qu'on l'appelle aujourd'hui l'Atlantique. »³³⁹¹

Si Giacometti non plus n'est pas nommé ici, non seulement le thème du propos de Leiris, mais également la façon dont ce motif est donné à voir tissent des liens avec lui. Outre le caractère merveilleux et « fascinant » revêtu par « la réalité la plus banale »³³⁹², c'est

³³⁸⁹ Michel Leiris, *Fibrilles*, op. cit., p. 175.

³³⁹⁰ *Vivantes cendres, innommées*, Paris, Jean Hugues, 1961, p. 45.

³³⁹¹ Alberto Giacometti, « Notes sur les copies », *Écrits*, op. cit., p. 96.

³³⁹² Michel Leiris, « Alberto Giacometti en timbre-poste ou en médaillon », op. cit., p. 34.

surtout le « relief » pris par cette réalité qui caractérise la manière de dessiner de Giacometti. Le mot revient dans plusieurs textes à propos de Giacometti. Il apparaît notamment dans *L'Atelier d'Alberto Giacometti* de Jean Genet, paru pour la première fois l'année de la tentative de suicide de Leiris, et où on peut lire à propos de la peinture : « quand il n'a cherché le relief par les ombres ni les tons, [...] voici qu'il obtient le plus extraordinaire relief »³³⁹³. Mais le mot est si caractéristique également du dessin de Giacometti qu'André du Bouchet en fera le titre de la première version de « ... qui n'est pas tourné vers nous » parue dans le catalogue de l'exposition à galerie Claude Bernard en 1968 : « ... en relief »³³⁹⁴. Relief d'*existence* alors pour des objets qui dans le quotidien ont « presque cessé d'exister ». Ce relief est ce que Michel Leiris à propos de Giacometti nomme dès 1948 la « *présence réelle* »³³⁹⁵, et c'est bien vers cette notion de « présence » que s'achemine sa description du « théâtre » de sa « crise » :

Telle que je la voyais, la pièce où je me trouvais était d'une implacable objectivité qui, vers le fond, s'imposait lourdement avec l'avancée de la commode et, en haut, s'affirmait de manière plus abstraite dans les ombres et lumières des moulures dont l'ensemble paraissait dessiner la carte d'un univers simplifié et réduit à l'extrême³³⁹⁶.

« Simplifié » et « réduit à l'extrême », tel apparaît bien le réel « égoutté » par le dessin d'Alberto Giacometti, dont la minceur apparente n'est que l'indice d'une énorme compression. C'est le « resserrement démesuré »³³⁹⁷ noté par André du Bouchet, car « la profondeur qui se dérobe [...] est en avant – vers nous »³³⁹⁸. Vers nous, cibles de « l'avancée » de cette « commode » pesante comme peut peser dans son élan la bille de plomb d'une tête de Giacometti, pesante car grosse encore de son contenu englouti.

Ce contenu délétère de la « *provision suicidale* » annulée dans l'accomplissement du geste prémédité donne son « volume » à cette commode, et c'est ainsi, parallélépipède agressif, corne en avant, que la fait apparaître Giacometti³³⁹⁹ dans la « série complète » de gravures offerte par Michel Leiris à Picasso. C'est en effet dans une mort rentrée, nous l'avons vu, que Giacometti va chercher le volume de ses dessins³⁴⁰⁰ : « de tout son cubage menaçant la commode m'oppressait, et son volume était la traduction spatiale de la grosse bouffée de passion et de désespoir dont s'étaient enflés mes poumons la dernière fois que je l'avais considérée »³⁴⁰¹. « Cubage » auquel Leiris s'envisage selon la dialectique déjà évoquée du *cube* et du *visage*³⁴⁰², c'est-à-dire de l'avancée mortelle autant que vivace de l'informe au sein de la forme. Avancée comme *praes-ens*, être à l'avant de soi :

³³⁹³ Jean Genet, *ibid.*, p. 57.

³³⁹⁴ André du Bouchet, « ... en relief » – [Préface du catalogue :] *Alberto Giacometti – Dessins*. – Paris, Galerie Claude Bernard, 1968.

³³⁹⁵ Michel Leiris, « Pierres pour un Alberto Giacometti », *op. cit.*, p. 25.

³³⁹⁶ *Fibrilles, op. cit., p. 176. Nous soulignons*

³³⁹⁷ André du Bouchet, QPTVN, p. 14.

³³⁹⁸ *ibid.*, p. 12.

³³⁹⁹ Voir pour la reproduction Ursula Perucchi-Petri, *ibid.*, p. 120.

³⁴⁰⁰ Voir chapitre XIV.

³⁴⁰¹ Michel Leiris, *Fibrilles, op. cit.*, p. 176.

³⁴⁰² Voir chapitre XIV. Nous faisons allusion ici au titre de Georges Didi-Huberman : *Le Cube et le visage, op. cit.*

Alors que c'étaient de vastes surfaces (plaine s'étendant à l'infini ou haute et large paroi verticalement dressée) qui captaient mon regard dans ces rêves de plein air dont une falaise abrupte était l'élément commun, ce qui maintenant s'incrustait dans mes yeux et m'obligeait à une sorte de rêve éveillé, c'était le rectangle bien délimité d'un plafond dans une pièce, étroitement confinée, d'appartement bourgeois. Avec la dureté géométrique de son dessin et la cruelle précision de ses reliefs, l'ellipse m'apparaissait, non comme le signe lancinant d'une vérité qu'un peu d'ingéniosité et de patience m'aurait permis de découvrir, mais comme une présence si extraordinairement accusée que son intensité semblait hors de proportion tant avec le témoignage de ma vue qu'avec celui que mes mains auraient pu me fournir si ces minimes renflements de plâtre avaient été à leur portée. Plus que réelle, dans la mesure où elle tenait de l'hallucination, cette présence rien que présence était sentie jusqu'au vertige [...]»³⁴⁰³.

Nous avons vu le rapport qu'il pouvait y avoir dans l'œuvre de Giacometti entre le franchissement d'une haute « paroi »³⁴⁰⁴ et le « relief » que ce franchissement permet de gagner. Leiris semble retrouver d'une certaine manière ces deux temps de la quête de l'illimité, et le premier temps pour lui implique la Suisse, à laquelle fait référence le début de ce passage. Les « rêves de plein air » auxquels il fait allusion font en effet référence à ce voyage en Suisse où Leiris découvre « quel orgueilleux sentiment on éprouve en face des hautes cimes »³⁴⁰⁵. Il songe à ce voyage lors de son séjour à l'hôpital. Cette découverte est en effet vécue comme « un premier degré d'initiation avant celui qui, l'an suivant, consisterait à prendre un avant-goût des beautés que peuvent produire des mains humaines ». Découverte de la nature, avant la découverte des beautés de l'art. Mais le second degré d'initiation vécu ici par Leiris, dans le condensé de l'univers de ce « logis abandonné du monde »³⁴⁰⁶ où chaque élément du décor évoque si intensément Mallarmé, est-ce celui qui doit conduire à ce « Livre » où chaque élément de la réalité serait appelé à revêtir cette « présence rien que présence », absolue ? De l'art alors, comme pouvait en faire Giacometti qui d'après Annette constatait à la veille de sa mort que « son œuvre était réussie, à l'inverse de sa vie qui ne l'était pas »³⁴⁰⁷. Mais ce propos noté par Leiris dans son *Journal* nous paraît bien peu compréhensible en regard de l'art tel que le conçoit Giacometti, car peut-on sans réussir sa vie réussir un art qui n'est qu'un moyen de rejoindre la vie ? Et penser qu'un tant soit peu on a réussi son art dans cette perspective n'est-ce pas proclamer que d'une certaine manière on a réussi sa vie ? Car ce qui ici est nommé « art », n'est-ce pas l'*innommé* qui ailleurs dans le *Journal* de Leiris, apparaît sous le nom de « réalité nue » ? Qu'est-ce que le merveilleux, se demande en effet Leiris dans son journal sous la forme d'un questionnaire surréaliste. L'une des réponses est :

– l'ordinaire tout simplement goûté dans sa réalité nue (goûter sans penser à rien). { Cf. extase de Giacometti devant un torchon posé sur une chaise [...]}. Au terme de l'acheminement, il n'y a pas à parler de « merveilleux » ni même d'« émotion poétique ». Si cela vient à l'esprit, c'est une régression, car c'est

³⁴⁰³ Michel Leiris, *ibid.*, p. 177.

³⁴⁰⁴ Voir André du Bouchet, *ibid.*, p. 12.

³⁴⁰⁵ Michel Leiris, *ibid.*, p. 128.

³⁴⁰⁶ Stéphane Mallarmé, lettre à Cazalis de juillet 1868, *ibid.*, p. 1490.

³⁴⁰⁷ Michel Leiris, *Journal, 1922-1989, op. cit.*, p. 609.

ajouter quelque chose à la « réalité nue », se montrer incapable de l'accepter comme telle, diluer, au lieu de la préserver) la sensation dans la réflexion³⁴⁰⁸.

Cette « présence rien que présence », n'est-ce pas alors plutôt la « réalité nue » de la commode, des chandeliers, de la « vasque d'éclairage »... ? Nous touchons là au nœud de la question posée par *Vivantes cendres*, *innommées* autant que par *Fibrilles*, où les songeries qui hantent Leiris sur son lit d'hôpital ont bien trait à l'art, « mais illustré par ces divers fantômes en tant que mode de vie plutôt que pris en lui-même, comme si son insertion dans l'existence avait été le centre [des] préoccupations [de Leiris] »³⁴⁰⁹.

Sous l'*omphalos* vu tel que le dessine Giacometti, Leiris n'atteint-il pas en effet d'une certaine manière son but qui est de se « sentir planté en pleine poésie »³⁴¹⁰ ? Une telle « poésie » impose de résoudre le problème de la réconciliation entre objectivité et subjectivité qui apparaît à la fin de *Fibrilles* : « Dedans, dehors. Ma vie telle qu'en détails elle se déroule en moi et telle qu'en gros elle apparaît aux autres »³⁴¹¹. C'est là chercher le point de rencontre entre l'avant et le revers du langage, une quête qui porte le sens même de toute l'entreprise autobiographique : « montrant que par l'exercice de la poésie on pose autrui en égal, je retourne à la vérité que j'avais dégagée d'abord : apprendre qu'on ne dit pas ...reusement mais heureusement, c'était apprendre que le langage est à deux faces, l'une tournée vers le dedans, l'autre vers le dehors, et quand – découvrant l'altruisme au bout de deux ou trois volumes consacrés à ma propre personne – j'assure qu'un poète ne peut pas se désintéresser du sort de son prochain³⁴¹², c'est de cette nature double que je tire argument, comme si l'essentiel avait été déjà inclus dans ma trouvaille ancienne »³⁴¹³. Or, voici que l'un de ses livres a mis l'autobiographe sur le chemin de cette conjonction des deux faces du langage en donnant à voir la conjonction des deux faces du regard. D'un côté, des portraits du visage de Leiris tel qu'il peut apparaître à un autre, des regards dirigés vers l'intérieur de lui-même par le travers des traits de son visage, de l'autre, des dessins qui se coulent dans le moule du regard « halluciné » qui est le sien à la suite de son initiation pour se promener dans la pièce, dirigé vers les objets tels qu'ils se découvraient à lui à la suite de son expérience. Le retour dans *Fibrilles* sur une telle expérience fait approcher un peu plus la poésie à Michel Leiris, qui peut la définir alors comme cette volonté :

me projeter dans la zone off limits où le langage écrit sera ma pensée devenue chose et moi-même arraché aux vicissitudes de la vie par une mort qui m'en donnerait l'intelligence la plus haute, un pont lancé dans le vide qui m'enferme comme dans une île, le lieu aussi où mon temps s'abolit (toutes cloisons abattues entre le temps de l'écrit, celui où je l'écris et celui de qui me lit).

N'est-ce pas là, dans cette volonté de jeter un pont par-dessus le vide et la solitude pour atteindre une forme de « communication absolue »³⁴¹⁴, retrouver le projet de Giacometti tel

³⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 658 [13 août 1972].

³⁴⁰⁹ *Fibrilles*, op. cit., p. 150.

³⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 254.

³⁴¹¹ *Ibid.*, p. 290.

³⁴¹² Car le langage « legs d'hommes plus anciens qui me permetts d'être entendu d'hommes de maintenant et peut-être aussi de plus tard, est une opération dont je ne suis pas l'unique acteur, de sorte qu'elle m'oblige à tenir compte d'autrui », *ibid.*, p. 264. Là encore, on mesure l'apport de l'œuvre si tournée vers autrui de Giacometti sur ce point pour Leiris.

³⁴¹³ *Ibid.*, p. 266.

³⁴¹⁴ Jacques Dupin, TPA, p. 55.

que le définit en 1962 Jacques Dupin ? Un tel type d'abolition de toutes les cloisons est bien sûr, comme le dit encore Jacques Dupin, « impossible »³⁴¹⁵, mais le seul fait de relier à la lumière de son suicide l'ensemble de sa poétique à cet *autre*, son « semblable », dont Giacometti a montré qu'il était l'inconnu par excellence, repose la question de l'innommé et du lien avec Mallarmé. N'est-ce pas alors pour opérer un retournement similaire à celui d'André du Bouchet lorsqu'il se différencie de Mallarmé sur ce point : « Le livre est le signe de notre présence au monde puisque nous ne pouvons pas nous défaire de la parole. Mais le monde n'est pas fait pour aboutir à un livre. Le livre, au contraire, est fait pour donner accès au monde et lui être rendu »³⁴¹⁶.

Michel Leiris a donc reposé dans *Fibrilles*, à partir de l'expérience de *Vivantes cendres*, *innommées*, la question de la « fin » d'une œuvre, c'est-à-dire à la fois son « terme » et son « but »³⁴¹⁷. C'est alors pour aboutir à ce dilemme mis au jour par Michel Jarrety à propos de *Langage langage*, dilemme entre « le besoin d'affirmer et l'hésitation à avouer que son auteur sacrifierait jusqu'à son œuvre, s'il avait chance par là de se soustraire à l'accomplissement de sa propre existence. Question d'autant plus lourde que son œuvre est sa vie, que l'anéantissement volontaire de l'une serait la négation de l'autre, et qu'un surplus de vie, par ailleurs, vaut toujours pour celui qui écrit un surplus d'écriture »³⁴¹⁸. Alors que l'expérience fascinante de la mort vaut paradoxalement un « surplus » de vie, et de connaissance, *Fibrilles* montre le retournement de ce surplus vital en surplus d'écriture. Est-ce alors parce qu'au point de retournement auront « coïncid[é] vraiment la vie et la poésie » ?

Conclusion : la question du langage comme sujet de l'art (2)

Si Michel Leiris est au plus près d'Alberto Giacometti lorsqu'il affirme écrire « avant tout pour mieux vivre »³⁴¹⁹, jusqu'où le rapport à la réalité du processus créateur de chacun d'eux est-il comparable ? Il nous semble qu'Alberto Giacometti, n'accepterait pas le retournement de la précédente proposition, qui pourtant a sens pour Leiris dans *Fibrilles* : vivre pour mieux écrire. Et pourtant Giacometti est plus éloigné d'une certaine manière de la vie que Leiris puisque cette vie se confond entièrement avec son œuvre. Nous ne voulons pas dire qu'il n'a pas de vie à côté de son œuvre. Sortir chaque soir pour des rencontres, de longues heures d'errance la nuit, tout cela, bien sûr, c'est vivre. Mais Giacometti n'aurait pas pu regarder une cicatrice sur son corps et dire qu'elle est : « le seul risque majeur que j'aurai osé prendre »³⁴²⁰, tout simplement parce que le seul véritable risque pour lui est celui qu'il prend dans son œuvre, face au modèle, le risque de le perdre, que la tête de Yanaihara explose comme « une bombe »³⁴²¹. Le seul suicide concevable pour lui serait alors de se tuer à la tâche. Lorsque Giacometti dit que l'art est un moyen de vivre, il ne veut pas dire : vivre une vie en dehors de l'art, avec des amours passionnelles, des voyages, tout ce qui constitue la matière d'une autobiographie. Il ne pose pas une vie à côté de l'art, mais il veut dire que par l'art il progresse dans la profondeur d'une expérience du réel. Ce qui veut dire que pour lui les deux pôles de l'art et de la vie sont à la fois radicalement séparés – si le vivant peut se

³⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 11.

³⁴¹⁶ André du Bouchet, in Monique Pétilion, « Poète de l'abrupt (Entretien avec André du Bouchet) », *op. cit.*, p. 128.

³⁴¹⁷ Voir Michel Jarrety, « Michel Leiris ou La Métaphysique du langage », N.R.F., n° 394, novembre 1985, p. 68.

³⁴¹⁸ Michel Jarrety, *ibid.*, p. 69.

³⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 68.

³⁴²⁰ Michel Leiris, *Fibrilles*, *op. cit.*, p. 292.

³⁴²¹ Sachiko Natsume-Dubé, *idem*.

résorber tout-à-fait en art, alors l'art n'a plus aucun sens – et strictement confondus, puisque la vie, c'est justement cette poursuite dont l'art est le moyen. Giacometti ne songerait pas à abandonner son art pour vivre, puisque vivre pour lui c'est progresser dans la connaissance de la réalité par le moyen de l'art. La vie pour lui coïncide donc forcément avec l'art, même si toujours elle le déborde. Le terme de « vie » d'ailleurs fausse le problème, car Giacometti ne vit jamais plus intensément que lorsqu'il travaille. Pour lui le point de partage se situe entre art et réalité extérieure, cette altérité que finit par rencontrer Michel Leiris dans *Fibrilles*.

Giacometti est donc très éloigné de ce que Leiris nomme poésie – qui est très différent de ce que par exemple Jacques Dupin ou André du Bouchet peuvent entendre dans ce mot – si le risque ne réside pas dans l'écriture du poème mais dans un événement extérieur dont l'œuvre serait simplement le mémorial. Il peut en revanche rencontrer par endroits la tentative autobiographique si, dans la poursuite d'un fragment de réel disparu qui à l'occasion peut prendre le visage d'une tentative de suicide, il devient possible, non pas de restituer l'acuité avec laquelle un instant les choses auront été perçues, mais d'aiguiser le tranchant de ces choses sur la meule de la distance qui sépare d'elles, dans l'intensité d'un effort pour les atteindre qui doit inventer d'autres moyens que ceux des significations acquises. Que la traversée des dessins d'Alberto Giacometti ait pu avoir pour effet de décupler l'intensité de cet effort en ce point précis de l'œuvre est ce qui nous intéresse ici.

En retour il nous semble que cette expérience commune peut nous aider à préciser un point essentiel de notre sujet. Nous avons souligné que la question du langage comme sujet de l'art était centrale dans le rapport des écrivains à Giacometti. Elle l'est non parce que le langage est le but de Giacometti, mais parce qu'il fait que « ça rate », cette approche du réel³⁴²². On ne peut dès lors « rater mieux » qu'en approfondissant le pourquoi du ratage. Nous avons dit que l'œuvre de Giacometti pouvait être lue d'une certaine manière comme une « méditation sur le sens de la représentation de la réalité en art »³⁴²³. Il en est ainsi car elle échoue à rendre le noyau de violence qu'elle vise, la « force qu'il y a dans une tête »³⁴²⁴. Mais elle échouera d'autant moins qu'elle se donnera à lire comme l'accumulation d'une série d'échecs successifs et de l'énergie nécessaire pour persister dans l'assaut. Il apparaît alors que cette force s'affirmera d'autant plus violemment que l'œuvre aura laissé voir le chemin parcouru jusqu'à elle.

Si Giacometti donne à voir une peinture d'atelier, où le modèle a conscience de poser, c'est, nous a-t-il semblé, qu'il cherche à recréer *l'acte de voir*. Il cristallise « pour une seule chose, des sentiments très complexes, spécialement le fait de regarder fixement quelqu'un qui en retour vous regarde fixement »³⁴²⁵. Giacometti cherche donc avant tout à approfondir l'articulation entre ce que Leibniz nomme les « petites perceptions » et la conscience³⁴²⁶. Le

³⁴²² Tout comme il fait d'autre part que dans une certaine proportion ça réussit.

³⁴²³ David Sylvester, *ibid.*, p. 34.

³⁴²⁴ Jean Genet, AAG, p. 66.

³⁴²⁵ Entretiens de Francis Bacon avec David Sylvester, *Francis Bacon, l'art de l'impossible*, Genève, Éditions d'Art Albert Skira, Genève, 1976, p. 165.

³⁴²⁶ Nous sentons par exemple le bruit que fait chaque goutte d'eau de la vague (parce que si nous ne le sentions pas, nous n'entendrions pas la vague elle-même), mais nous n'en sommes pas conscients : ce que nous entendons, c'est la somme de toutes ces « petites perceptions » (*Monadologie*, § 21), dont chacune est insensible. Nous entendons la vague : « puisque réveillé de l'étourdissement on s'aperçoit de ses perceptions, il faut bien qu'on en ait eu immédiatement auparavant, quoiqu'on ne s'en soit point aperçu » [*Monadologie*, § 23] (merci à Clément Layet pour ses précisions sur ce point).

problème du rapport entre *diamètre réel* et *diamètre apparent*³⁴²⁷ n'intéresse pas l'homme engagé dans l'action, puisqu'il est le fruit d'une adaptation du cerveau à notre usage du monde. Le fait de prêter attention à ses perceptions, comme le fait la vision du peintre qui veut se « rendre compte de ce qu'il voit », n'est donc pas sans effet de retour sur cette « vision » dont il s'agit de prendre conscience. Plus le peintre prêtera attention à ses perceptions, plus il en viendra à modifier ses perceptions par cette attention même. Il ne s'agit donc pas pour Giacometti de donner à voir le regard ordinaire³⁴²⁸. Si Giacometti exige une présence si attentive de son modèle, c'est qu'il cherche à savoir ce qui se produit quand un être humain a conscience d'être « vu par un autre qui a l'intention de représenter ce qu'il voit »³⁴²⁹. C'est aussi parce que ce qui fait en dernier recours dans un visage que quelqu'un est vivant, que son visage se différencie du visage d'un mort, c'est pour Giacometti son *regard*, et peut-être encore davantage sa capacité à regarder l'autre, à renvoyer le regard. Dès lors, saisir l'acte de *voir* n'est pas un but en soi, mais le moyen de faire passer le maximum de vie dans le dessin, le tableau ou la sculpture. Regarder comme le souhaite Giacometti : avoir conscience de regarder et avoir conscience de cette tension en soi qu'Yves Bonnefoy a proposé de nommer le *numen*³⁴³⁰, ce noyau qui fait qu'il y a de la vie.

Dès lors, que se produit-il quand l'être vu par un autre qui a l'intention de représenter ce qu'il voit et s'attache à ce point qui différencie le mort du vivant a lui-même une longue expérience d'attention à soi et au réel ? Quand il sait la difficulté de toute entreprise de traduction, dans quelque médium que ce soit, et cherche à savoir lui-même à la fois ce qui le fait vivant et ce qui se produit quand il pose pour Giacometti. C'est le cas pour Genet ou pour Dupin, les seuls à avoir été peints, mais d'une manière générale pour tous les écrivains dessinés par Giacometti. Nombreux sont les modèles qui, comme Yanaihara³⁴³¹ et James Lord, prenaient des notes sur leurs séances de pose devant Giacometti, et il ne semble pas que cela l'ait dérangé, au contraire. Avec Michel Leiris se présente une situation encore plus particulière. C'est la rencontre de cet artiste attentif à ce qui se passe dans la relation avec le modèle et d'un écrivain qui non seulement a conscience de voir Giacometti le dessiner, tout comme il a l'habitude de faire retour sur l'acte par lequel le réel se transforme en art, mais qui par surcroît vient tout juste de traverser une expérience qui a aiguisé comme jamais son attention à ce point de soi qui unifie les traits de son visage et fait qu'en lui il y a de la vie. Il faut ouvrir le catalogue qui donne la série complète des gravures pour voir cet être qui paraît une espèce d'insecte hagard aux yeux globuleux³⁴³² mais dont les yeux paraissent vouloir s'éjecter hors du visage, justement car ils se cramponnent à la vie³⁴³³.

Lorsque Giacometti dessine Matisse à quelques semaines de sa mort ou Braque sur son lit de mort, il peint un artiste, c'est-à-dire une attention hors du commun à ce qui ce passe quand un homme tente de traduire la réalité en art, mais il dessine en plus un homme qui va mourir ou qui vient de mourir, c'est-à-dire chez qui ce « foyer fragile » autant que d'une force extrême est d'autant plus près de se montrer comme à nu qu'il se trouve violemment menacé, ou bien, pour Braque, sur la fraîcheur de sa disparition, ouvre

³⁴²⁷ Michel Leiris, « Pierres pour un Alberto Giacometti », *op. cit.*, p. 17.

³⁴²⁸ David Sylvester, *idem*.

³⁴²⁹ *Ibid.*, p. 34.

³⁴³⁰ Voir Yves Bonnefoy, BO, p. 376.

³⁴³¹ Voir Sachiko Natsume-Dubé, « Je travaille comme une mouche » : *Giacometti à Yanaihara*, Paris, l'Échoppe, 2007.

³⁴³² Pour les portraits les plus « informes », voir Ursula Petri-Perucchi, *ibid.*, pp. 21-35.

³⁴³³ Voir l'ensemble de la série de portraits [Ursula Petri-Perucchi, *ibid.*].

la voie à une approche négative. Une telle dénudation a pu sembler effrayante à Leiris. Mais cette intensité de part et d'autre fait la valeur de *Vivantes cendres, innommées*. Surtout lorsqu'elle se trouve ressaisie dans un second temps de l'écriture (*Fibrilles*) qui, tout en laissant Giacometti « innommé », restitue son attention aux deux visages du problème – ce qui se passe quand Giacometti voit et ce qui se passe quand le modèle regarde, ce qu'exemplairement *Vivantes cendres* donne à voir par l'alternance entre les portraits et le bureau dessiné en cherchant par la vue en contre-plongée qui assigne au spectateur la place de l'auteur étendu sur son lit, à recréer le point de vue de Leiris – en les superposant dans un passage où Leiris se montre percevant comme Giacometti perçoit. C'est alors que se découvre l'aspect « psychopompe » que Leiris dans son journal attribue à *La Règle du jeu* : « comment déjouer les embûches tendues par les 'dieux infernaux' »³⁴³⁴. Au nombre des « embûches » en question, doit-on compter la tentation du repli de l'œuvre sur elle-même ?

Le 24 janvier 1966, deux semaines après la mort d'Alberto, Michel Leiris peut enfin écrire – comme si la pièce elle-même, « maintenant devenue », transformée par cette disparition, retombait côté face, Leiris survivant – dans son journal :

La pièce qui, 53 bis, quai des Grands-Augustins, est en principe considérée comme mon « bureau ». J'ai dit, dans Fibrilles, de quoi elle fut le décor au cours de l'épisode qui constitue la partie centrale de ce livre : décision d'absorber ma provision de phénorbital, puis pièce où j'allai me reposer sitôt rentré de l'hôpital Claude-Bernard. J'ajoute qu'elle est maintenant devenue celle où Alberto grava (à une exception près, la figure d'Anubis) les eaux-fortes qui illustrent Vivantes cendres innommées : divers détails de cette pièce (notamment le plafond dont, me reposant lors de mon retour, je regardai les moulures et le luminaire central), mes portraits assis et couché³⁴³⁵.

III) Jean Genet ou l'œuvre d'art envisagée comme un « jeu de massacre dont elle serait l'une des têtes »

C'est à une telle réverbération que nous confronte la relation entre Alberto Giacometti et Jean Genet. Nous avons déjà parcouru une grande partie de *L'Atelier d'Alberto Giacometti*, et un complément peut être fourni par André Lamarre et Thierry Dufrêne³⁴³⁶. Nous souhaiterions simplement ici présenter une vue synthétique de leur relation en cherchant à approfondir ce que nous venons de conclure à propos de *Vivantes cendres, innommées* sur l'intérêt particulier pour Giacometti de peindre et dessiner des écrivains. Nous allons ensuite replacer cette relation dans la perspective générale de cette partie en cherchant le retentissement dans l'œuvre de Genet du rapport particulier de Giacometti à la destruction. Ce rapport à la destruction n'est pas né chez Genet au contact de Giacometti, il faudrait plutôt parler d'affinités sur ce point, mais il semble que d'être un des écrivains de notre corpus qui a vu Giacometti le plus longuement œuvrer, tour à tour faisant et défaisant, ait

³⁴³⁴ Michel Leiris, *Journal 1922-1989*, op. cit., p. 502.

³⁴³⁵ *Ibid*, p. 610 [24 janvier 1966]. Nous soulignons.

³⁴³⁶ André Lamarre, *Giacometti est un texte*, op. cit., pp. 317-347 (« Écrire l'atelier ») ; Thierry Dufrêne, *Giacometti-Genet : Masques et portraits modernes*, Paris, Éditions l'insolite, 2006 [réédition augmentée de *Giacometti. Portrait de Jean Genet ou le scribe captif*].

incité Genet à un retour réflexif sur la « dialectique négative »³⁴³⁷ à l'œuvre dans sa propre création. Il peut alors assumer de manière plus consciente cet « instinct de cruauté » qu'il partage avec Giacometti pour en faire l'axe d'une poétique au moment où il renoue avec l'écriture en se tournant vers le théâtre. Convaincu qu'il existe « une recherche commune aux grands écrivains et aux grands artistes d'une époque »³⁴³⁸, c'est alors Giacometti qu'il choisit en 1956 pour illustrer la couverture du *Balcon* dont la publication consacre son retour à l'écriture après la traversée d'une « désespérante contrée ».

1) Genet et Giacometti

En 1957, Genet écrit en effet dans *Le Funambule* : « Après une période brillante, tout artiste aura traversé une désespérante contrée, risquant de perdre sa raison et sa maîtrise »³⁴³⁹. Cette remarque vaut d'abord pour lui-même, qui après l'intense période de créativité du cycle romanesque traverse une crise qui se trouve coïncider, mais ne lui est pas uniquement liée, avec la publication par Sartre de *Saint Genet, comédien et martyr* (1952)³⁴⁴⁰. Entre *Journal du voleur* (1949) et *Le Balcon* (1956), Jean Genet ne publie que *Fragments...*, dans *Les Temps modernes* en 1954. C'est le « seul vestige des tentatives littéraires des cinq dernières années »³⁴⁴¹, quelque chose comme le contenu de la boîte d'allumettes rapportée par Giacometti de Genève en 1945. Il est en effet vraisemblable que Genet dans cette phrase, élargissant son expérience personnelle à celle de « tout artiste », pense d'abord à Giacometti pour qui il pose encore en 1957, à la « période brillante » du surréalisme et à la perte de toute « maîtrise » par laquelle seule il a pu aboutir à l'œuvre d'après-guerre. C'est encore en termes très giacomettiens qu'il évoque cette période dans un entretien de 1964 : « J'ai vécu dans un état épouvantable pendant six ans (de 1950 à 1956), dans cette imbécillité qui fait le fond de la vie, ouvrir une porte, allumer une cigarette, il n'y a que quelques lueurs dans la vie d'un homme. Tout le reste est grisaille. »³⁴⁴² « Lueurs » donc, comme ce feu qui pour Jacques Dupin couve sous la cendre dans la tête que Giacometti noie de gris. C'est alors déjà un mort-vivant dont Giacometti fait le portrait, trois ans avant Leiris, et qui a été comme lui tenté d'abandonner la partie³⁴⁴³. En 1953, Genet s'abîme dans un vaste projet qu'il intitule *La Mort*, une « synthèse de tous les genres littéraires » où « chaque

³⁴³⁷ Expression de Patrick Née à propos d'Yves Bonnefoy : Yves Bonnefoy penseur de l'image ou les travaux de Zeuxis, op. cit., p. 201.

³⁴³⁸ Thierry Dufrêne, « 'Je ne peux dire la vérité qu'en art' : Jean Genet ou écrire pour voir », contenu dans *Genet*, [catalogue de l'exposition présentée du 8 avril au 3 juillet 2006 au Musée des Beaux-Arts de Tours], Tours, Éditions Farrago / Musée des Beaux-Arts de Tours, 2006, p. 93.

³⁴³⁹ Jean Genet, *Le Funambule, Œuvres complètes*, t. V, op. cit., p. 26.

³⁴⁴⁰ Jean-Paul Sartre, *Saint Genet, comédien et martyr, Œuvres complètes* de Jean Genet, t. 1, Paris, Gallimard, 1952.

³⁴⁴¹ Albert Dichy, « Chronologie », in Jean Genet, *Théâtre complet*, édition présentée, établie et annotée par Michel Corvin et Albert Dichy, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. LXXXVI.

³⁴⁴² Ces « six ans » font bien sûr partie de la « légende », comme le note Jean-Bernard Moraly [*Jean Genet, la vie écrite*, Paris, La Différence, 1988, pp. 109-110] : « lorsque le livre [de Sartre] paraît, Genet, déjà engagé dans un voyage esthétique vers le rien, vit l'impossibilité d'écrire. Le livre de Sartre lui a fourni un prétexte facile pour expliquer une période de stérilité aux causes plus complexes. Mais, lorsqu'il aura lu le manuscrit, il tentera de se libérer de Sartre. [...] Cette libération est relative, puisqu'elle s'effectue dans les termes mêmes du projet sartrien et souvent [...] dans son langage même. Si *Fragments* n'a pas été repris dans les *Œuvres Complètes*, c'est que le ton sartrien y est trop évident. Genet a médité l'ouvrage de Sartre et le théâtre qu'il va écrire prolonge, vérifie, ce que Sartre a écrit de son œuvre et des rapports qu'il entretient avec celle-ci ».

³⁴⁴³ Genet tentera de se suicider en 1964.

chapitre ou strophe doit être ramassé dans la minute, réunir ce qui précède »³⁴⁴⁴. Le rapport à la mort, une frénésie de destruction retournée contre soi-même et contre son œuvre sont donc autant d'affinités qui peuvent pousser Genet à vouloir poser pour Giacometti en 1954. Giacometti joue-t-il là encore quelque chose comme un rôle de psychopompe pour rendre Genet à la vie et à la créativité ? Toujours est-il que dès janvier 1955, après six ans de silence, celui-ci se lance dans la rédaction simultanée du *Balcon* et des *Nègres*³⁴⁴⁵. La fréquentation du sculpteur a également pour effet de faire disparaître « les aspects dandy de son caractère »³⁴⁴⁶.

Thierry Dufrêne situe en 1954 la rencontre de Genet avec Giacometti³⁴⁴⁷ par l'entremise de Sartre³⁴⁴⁸ qui reconnaîtra plus tard que c'est avec eux qu'il avait eu les relations les plus étroites après la guerre. Il les place surtout sur un pied d'égalité sur le terrain de la création : « En tout cas, il y a une chose commune aux deux ; ils étaient excellents, l'un dans la sculpture, la peinture, l'autre dans la littérature ; certainement c'était parmi les gens les plus importants de ce point de vue que j'ai connus »³⁴⁴⁹. Si Genet n'a peut-être pas franchi la porte de l'atelier avant cette date, il est peu probable que les deux hommes ne se soient pas croisés plus tôt autour de Sartre et du Castor. Sartre a publié son article sur les peintures de Giacometti dans *Les Temps modernes* en juin 1954. Genet y publie *Fragments* en août. A-t-il déjà vu Giacometti au travail et échangé avec lui ? Toujours est-il que dans ce texte que Giacometti a lu³⁴⁵⁰, il formule déjà le projet d'une œuvre « se défaisant à mesure qu'elle se poursuivrait »³⁴⁵¹. À l'automne³⁴⁵², il commence à poser régulièrement pour Alberto Giacometti.

Trois portraits et six dessins³⁴⁵³ seront réalisés entre 1954 et 1957. Genet est donc celui qui aura mené le plus loin cette double expérience : poser pour Giacometti et chercher à

³⁴⁴⁴ Cité par Albert Dichy, *ibid.*, p. LXXXVI.

³⁴⁴⁵ *Ibid.*, pp. LXXXVI-LXXXVII.

³⁴⁴⁶ Edmund White, *Jean Genet*, Paris, Gallimard 1993, p. 278. Edmund White note également (p. 404) que « Genet imitera aussi la tenue négligée, l'humour désabusé et l'indifférence au confort de Giacometti ».

³⁴⁴⁷ Thierry Dufrêne, *ibid.*, p. 7.

³⁴⁴⁸ Sur l'influence du texte de Sartre sur Genet, voir Thierry Dufrêne, *ibid.*, ainsi que « 'Je ne peux dire la vérité qu'en art' : Jean Genet ou écrire pour voir », contenu dans *Genet*, [catalogue de l'exposition présentée du 8 avril au 3 juillet 2006 au Musée des Beaux-Arts de Tours], Tours, Éditions Farrago / Musée des Beaux-Arts de Tours, 2006, p. 92.

³⁴⁴⁹ Simone de Beauvoir, *La Cérémonie des adieux* et *Entretiens avec Jean-paul Sartre*, *op. cit.*, p. 346.

³⁴⁵⁰ Voir Thierry Dufrêne, *ibid.*, p. 7 (qui rapporte le témoignage de Mme Annette Giacometti et Mme Palmer).

³⁴⁵¹ Jean Genet, *Fragments... et autres textes*, Paris, Gallimard, 1990.

³⁴⁵² D'après Albert Dichy, *ibid.*, p. LXXXVI.

³⁴⁵³ Nous reprenons ici les précisions transmises à la fois par Albert Dichy (*idem*) et Thierry Dufrêne, mais elles nous semblent contradictoires avec un passage du livre de Genet. Dans ce passage que nous avons déjà cité, Giacometti demande à Genet de choisir une œuvre, et celui-ci se décide pour une « petite tête » de lui : « seule dans la toile elle ne mesure pas plus de sept centimètres de haut sur trois et demi ou quatre de large ». Cette description d'une tête ainsi isolée correspond aux dessins de 1954, mais à aucun des trois tableaux décrits et reproduits par Thierry Dufrêne. Or, Genet emploie bien les mots « toile » et « tableau », et non pas « dessin ». Et dans les propos qu'il rapporte Giacometti dit : « il faut que je rajoute un morceau de *toile* au-dessus » [Jean Genet, AAG, p. 71. Nous soulignons]. De plus, le texte indique également que Giacometti voulait au départ faire un buste : « le buste en terre n'est pas encore fait » [Jean Genet, AAG, p. 65]. De toute évidence il n'a pas été achevé, mais a-t-il été commencé ? Pour la reproduction des deux premiers portraits et des six dessins, voir Thierry Dufrêne, *ibid.*, p. 8, p. 12, p. 16 et p. 28. Quant au tableau donné par Giacometti à Genet, il fut vendu en 1962 par celui-ci qui donna l'argent à Abdallah pour faire un tour du monde. Voir Edmund White, *ibid.*, p. 463.

traduire cette expérience à mesure qu'elle se donne à vivre. André Lamarre insiste dans le chapitre de sa thèse consacré à Genet sur le fait que celui-ci écrit l'atelier *au présent*³⁴⁵⁴ : « cette après-midi nous sommes dans l'atelier »³⁴⁵⁵ ; « je pose. Il dessine [...] »³⁴⁵⁶. Les deux dessins de 1957 sont particulièrement intéressants car ils sont les seuls où Giacometti aura représenté un écrivain qui non seulement est occupé à écrire, mais surtout écrit *sur lui*. Genet non seulement ne cache pas qu'il prend des notes pendant les séances de pose, mais il lui arrive même de lire des extraits de son texte à Giacometti, de sorte que le texte publié livre par endroits les méandres d'une réflexion élaborée en commun : « *Giacometti, à qui je lis ce texte, me demande pourquoi, à mon avis, cette différence d'intensité entre les statues de femmes et les bustes de Diego [...]* » ; « *Ce soir, que j'écris cette note, je suis moins convaincu par ce qu'il m'a dit [...]* »³⁴⁵⁷. Le texte se donne donc à lire comme un dessin de Giacometti où un trait se trouve contredit par le suivant pour une « contestation incessante »³⁴⁵⁸ qui en fait non pas l'espace d'une affirmation, mais celui d'une vivante question. Genet intègre la leçon de l'artiste en refusant d'arrêter les contours de son Giacometti. Par sa valorisation des blancs entre chaque fragment et son recours aux ressources de la typographie – italiques, tirets – et de la syntaxe – phrases nominales – Genet oriente sa recherche d'une écriture *au présent* dans une direction à laquelle sera attentif André du Bouchet : « Joie très connue et sans cesse nouvelle de mes doigts quand je les promène – mes yeux fermés – sur une statue. »³⁴⁵⁹

2) Dessins de Genet écrivant L'Atelier d'Alberto Giacometti

Dans les dessins de 1957, Genet apparaît en train d'écrire *L'Atelier d'Alberto Giacometti*. Il ne prend pas des notes à la sauvette comme James Lord mais, privilège réservé à lui seul, il travaille sous l'œil bienveillant de Giacometti et dans l'espace même de l'atelier, devenu l'atelier du poète autant que de l'artiste : on voit derrière lui l'escalier, une grande figure féminine. Les quatre premiers dessins quant à eux sont tous datés du 1^{er} septembre 1954, en guise de première approche au moment où Giacometti et Genet se lancent dans le premier portrait. Les dessins de 1957 ont eux quelque chose d'un épilogue. Dans ceux de 1954 la tête de Genet apparaît inclinée, alors qu'il insiste sur la rigidité de sa pose, il semble donc que Giacometti ait « volontairement tourné sa feuille à dessin »³⁴⁶⁰. Giacometti a recours à ce décalage dans d'autres dessins pour une raison qu'analyse Thierry Dufrière :

Cette inclinaison crée dans le visage pourtant vu de face une aspiration diagonale. Le visage s'en va [...]. Il est migrant. Ce qui frappe d'entrée dans ces dessins, c'est l'extraordinaire unité qu'ils présentent : il ne s'agit pas d'une énumération de traits juxtaposés, le nez de Genet plus son arcade sourcilière plus une forme de tête assez ronde mais bien la vision concordante et simultanée d'un arc presque continu qui se déploie d'une seule ligne au-dessus du point de fixation du regard, le haut du nez et rejoint l'ovale du visage. Seul le dessin

³⁴⁵⁴ André Lamarre (*ibid.*, p. 331) évoque une « saveur de travail incessant, en commun, tendant tout le texte ».

³⁴⁵⁵ Jean Genet, AAG, p. 46.

³⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 62.

³⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 49.

³⁴⁵⁸ Jacques Dupin, TPA, p. 37.

³⁴⁵⁹ Jean Genet, *ibid.*, p. 67.

³⁴⁶⁰ Thierry Dufrière, *ibid.*, p. 13.

I présente le buste. Dans le dessin III, une forme elliptique marquant le cou et l'échancrure de la chemise recoupe l'ovale du visage au niveau de la bouche par ce moyen suggérée [...]. Recoupant les trois ou quatre ovales emboîtés (qui sont eux-mêmes faits de traits concordants) – celui de la forme extérieure de la tête, celui dédoublé du front et de l'arcade sourcilière et le plus petit qui relie la courbe du nez et le menton –, un axe vertical favorise la mise en avant du regard de Genet, regard très présent alors même que les yeux ne sont pas dessinés³⁴⁶¹.

Ce regard mis en avant dans les dessins de 1954 n'apparaît que dans le premier dessin de 1957, où Genet lève les yeux de ses notes, alors que dans le deuxième il regarde sa page. De telle sorte que si l'on superpose les dessins de 1954 où Genet regarde *directement* l'artiste et ce deuxième dessin de 1957 où il le regarde *indirectement*, le parallélisme entre les deux séries montre une stricte équivalence entre ces deux formes de regard. La succession des deux dessins de 1957 évoque même l'attitude du peintre qui regarde son modèle avant de se reporter vers sa toile. Deux actes créateurs simultanés se *valorisent* ainsi l'un par l'autre. Giacometti valorise par son dessin un travail d'écriture qui valorise son dessin. C'est suggérer qu'il ne voit bien qu'en travaillant un poète qui lui-même ne peut démêler un peu le trop-plein de sensations véhiculé par l'espace de l'atelier qu'en travaillant. C'est confirmer également le surcroît d'attention qu'il est possible d'attendre d'un écrivain, pour aller le plus loin possible avec lui dans une expérience qui ne se nourrit que de cet acte de voir qu'elle cherche à recréer.

Dessiner Genet écrivant dans la chaise même sur laquelle il vient de poser pour lui, c'est pour Giacometti montrer que l'intensité du regard du poète s'augmente de ce que par ailleurs il écrit. Non que le premier venu puisse regarder tout aussi bien, et Giacometti a toujours insisté sur le fait que cette « force » qu'il cherche à saisir et à rendre est présente dans n'importe quelle tête, mais, Genet le note, il « s'éprend de ses modèles »³⁴⁶². C'est-à-dire, comme le confirme Jacques Dupin, qu'il sollicite une participation active qui peut être harassante, car Giacometti exige également une immobilité absolue. Le mouvement par lequel un être fait l'effort de surgir hors de l'oubli pour advenir à lui-même ne doit pas être pollué par d'autres formes d'agitation. Lorsque Giacometti lance « montre », « fais voir »³⁴⁶³, il attend un dépassement de soi auquel des écrivains, tendus dans leur œuvre vers ce dépassement de soi qui leur permettra avec leurs moyens propres de « faire voir », apparaissent particulièrement à même de pouvoir répondre. Giacometti le confirme lorsqu'il dit au professeur Yanaihara qu'il a accompli un progrès décisif grâce à son implication particulière dans ce voyage commun³⁴⁶⁴. Cette attention qu'un être est capable de porter vers le point de soi qui le fait vivant en allant le chercher à l'intérieur de l'œil de l'autre qui le scrute, ce libre dévoilement de soi sous le regard de l'autre qu'est par excellence l'acte d'écriture pour se donner à voir comme un « noyau de violence » dont l'autre est la cible apparaît primordial dans la relation d'Alberto Giacometti avec les écrivains. L'artiste peut alors lire un texte sur lui de la même manière qu'il dessine ou peint son atelier : pour évaluer la force qu'à ce stade il a pu faire passer dans ses œuvres, situer sa progression et retourner dans la partie pour tout reperdre à nouveau. Il peut également, comme dans

³⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 13-14.

³⁴⁶² Jean Genet, *idem*.

³⁴⁶³ James Lord, *Un portrait par Giacometti*, op. cit., p. 113.

³⁴⁶⁴ Voir Sachiko Natsume-Dubé, *Giacometti et Yanaihara, la catastrophe de novembre 1956*, op. cit., p. 10.

le deuxième dessin de 1957 où Genet replonge son regard vers ses notes³⁴⁶⁵ donner à voir cette oscillation perpétuelle où le regard que Giacometti lancé vers Genet se trouve redirigé par l'œil baissé du poète vers des notes tournées pour leur part vers la sculpture en arrière de Genet, sculpture qui finit par renvoyer comme une balle de ping-pong ce réel qui « fulgure » vers l'œil de l'artiste ou du spectateur.

3) Les portraits de Jean Genet

Mais poser pour un dessin est une expérience très différente de celle de se lancer dans un portrait. Genet peut écrire : « quand on a su que Giacometti faisait mon portrait [...] »³⁴⁶⁶. L'emploi de l'imparfait souligne qu'il est engagé pour une *durée* dans un acte qui recouvre toute une période de sa vie, celle où Giacometti « faisait son portrait ». Un dessin peut prendre quelques minutes ou quelques heures. Cette expérience peut être plus poussée dans le cas d'une série de dessins ou de gravures. Nous l'avons vu pour *Vivantes cendres, innommées*, qui a nécessité que Giacometti retourne plusieurs fois quai des Grands-Augustins. Giacometti a effectué d'autres séries de portraits gravés, comme ceux de Georges Bataille ou d'André du Bouchet. Mais poser pour un portrait peint, c'est s'engager dans une expérience de plusieurs semaines au moins – pour le deuxième portrait, le plus travaillé, Genet posa plus de quarante jours³⁴⁶⁷ – vivre de l'intérieur les aléas de sa propre transfiguration dans le cadre de l'atelier. Les dessins sont souvent réalisés ailleurs, les portraits sont *toujours* réalisés dans l'atelier de la rue Hippolyte-Maindron ou parfois à Stampa. Poser implique de vivre de longues heures dans l'intimité de Giacometti une relation qu'il ne tolérerait pas que des visites importunes viennent troubler. C'est s'enfermer avec lui à l'écart du monde, dialoguer longuement – « [...] une conversation de sa part tellement belle ! », se souvient Genet³⁴⁶⁸ – et montrer à nu cette « blessure » par laquelle un être peut se déclarer vivant. Cela, seul Jean Genet l'a fait, puisque les portraits de Jacques Dupin ont été réalisés sur une durée assez brève – Giacometti n'a pas pu les soumettre autant que peut-être il l'aurait voulu au feu de la destruction – et surtout sous l'œil indiscret d'une caméra, ce qui change tout³⁴⁶⁹. Patrick Waldberg écrit à propos de *L'Atelier d'Alberto Giacometti* que c'est « un portrait de l'artiste tel qu'il apparaît dans son humaine simplicité, tel aussi que l'animent les ressorts les plus complexes, comme si s'était produit entre l'esprit du modèle et celui du peintre un curieux phénomène d'osmose, par quoi l'un aurait eu le don de percevoir l'autre *de l'intérieur* »³⁴⁷⁰. Cette intimité et cette acuité résultent de la longue fréquentation de l'artiste travaillant d'après modèle, permise seulement à celui qui s'est engagé dans l'aventure d'un portrait. Seul Jacques Dupin, du

³⁴⁶⁵ Voir Thierry Dufrêne, *Giacometti-Genet : Masques et portraits modernes*, op. cit., p. 28, dessin de droite.

³⁴⁶⁶ Jean Genet, *ibid.*, p. 65.

³⁴⁶⁷ Jean Genet, « Entretien avec Antoine Bourseiller », *L'Ennemi déclaré*, édition établie et annotée par Albert Dichy, Paris, Gallimard, 1991, p. 219.

³⁴⁶⁸ *Idem.*

³⁴⁶⁹ Voir Jacques Dupin, *Éclats d'un portrait*, op. cit., pp. 14-15 : « Il faut un temps assez long aux cinéastes pour se préparer, disposer les projecteurs, les câbles, la perche de prise de son, régler la caméra, échanger à voix basse, les ultimes consignes. Nous feignons, Alberto et moi, de ne rien voir, en devisant comme à l'ordinaire de choses et d'autres, de tout et de rien. Mais nous ne pouvions pas ne pas être troublés par l'intrusion de la technique dans un atelier de sculpteur. Elle provoque malgré les précautions des cinéastes une sorte de bousculade, une rivalité dans l'occupation de l'espace qui perturbe la mise en route mais finit par favoriser le déroulement du tournage. Après les préparatifs, l'atelier redevient silencieux. Il faut entrer en scène et jouer le jeu. [...] Et l'on entend la caméra ronronner... »

³⁴⁷⁰ Patrick Waldberg, *ibid.*, p. 66.

fait de son activité professionnelle, a pu acquérir au fil des années une telle familiarité avec le travail de Giacometti. Genet note :

Je suis assis, bien droit, immobile, rigide (que je bouge, il me ramènera vite à l'ordre, au silence et au repos) sur une très inconfortable chaise de cuisine. LUI. – (me regardant avec un air émerveillé) : « Comme vous êtes beau ! ». – Il donne deux ou trois coups de pinceaux à la toile sans, semble-t-il, cesser de me percer du regard. Il murmure encore comme pour lui-même : « Comme vous êtes beau. » Puis il ajoute cette constatation qui l'émerveille encore plus : « Comme tout le monde, hein ? Ni plus, ni moins. »³⁴⁷¹

Ce passage installe le lecteur dans une durée, il montre la tension éprouvante pour le modèle, une conversation « merveilleuse » de la part de Giacometti, qui ne se dissocie pas de son effort pour saisir le visage de l'autre. Il donne à sentir le poids sur le modèle du regard de Giacometti – « percer » – et ménage le temps d'une respiration. Giacometti avance quelques coups de pinceaux, puis le déroulement de ce passage nous fait éprouver un second mouvement où Giacometti se reconcentre, rentre en lui-même avec la répétition sur le mode mineur de sa phrase, avant d'essayer un nouveau coup qui, nous le comprenons, est à la fois une avancée dans sa pensée et dans le tableau où la partie se joue avec le modèle : « comme tout le monde, hein ? »

La toile peu à peu boit le visage de Genet qui se montre conscient de la manière dont son visage se trouve ainsi « aspiré »³⁴⁷². Les portraits qui en résultent, c'est l'intense effort de Giacometti pour saisir l'insaisissable, mais également l'offrande du modèle, ce que de sa propre énergie il aura pu livrer en sacrifice à Giacometti pour nourrir l'aigle du tableau. « Nourrir, fortifier ce qui est derrière, caché », écrit Genet à propos de la manière dont les lignes de Giacometti semblent « tirer en arrière [...] la signification du visage ». Mais pour le modèle, ce qui est « caché », c'est le côté peint de la toile, qu'il doit « nourrir » en projetant ses ressources cachées en avant de lui-même. Genet peut alors écrire : « quand je sors le tableau de l'atelier pour regarder [la petite tête de moi], je suis gêné car je me sais autant dans la toile, qu'en face d'elle, la regardant [...] »³⁴⁷³. Dans une lettre retrouvée récemment, Genet écrit à Giacometti : « plus je pense à mon portrait et à ses merveilleuses transformations quotidiennes, plus je suis bouleversé. Vous faites un travail magnifique »³⁴⁷⁴.

Le premier portrait de 1954 fait apparaître comme les dessins la forme ovoïde du crâne de Genet qui, nous l'avons dit, a séduit Giacometti chez lui et lui a donné l'envie de le peindre. Les cheveux gênaient Giacometti qui essayait de convaincre Annette de se raser la tête³⁴⁷⁵. Ce premier portrait est un buste, Giacometti y utilise la technique du double cadre que nous avons déjà évoquée³⁴⁷⁶. Le corps est « coupé au-dessous de la poitrine, à la pliure du bras » :

³⁴⁷¹ Jean Genet, *AAG*, p. 71.

³⁴⁷² *Ibid.*, p. 62.

³⁴⁷³ *Ibid.*, p. 70.

³⁴⁷⁴ Lettre de Jean Genet à Giacometti, vers 1954, Paris, Fondation Alberto et Annette Giacometti. Reproduite dans *Genet*, [catalogue de l'exposition présentée du 8 avril au 3 juillet 2006 au Musée des Beaux-Arts de Tours], Tours, Éditions Farrago / Musée des Beaux-Arts de Tours, 2006, p. 110.

³⁴⁷⁵ Voir Edmund White, *ibid.*, p. 404.

³⁴⁷⁶ Voir chapitre XIV.

Les avant-bras, les mains et les jambes de Genet sont hors champ. Ce dernier, qui fait face à Giacometti également assis, est surmonté par l'espace indistinct de l'atelier. Entièrement passé sous la médiane horizontale du tableau, Genet paraît tassé dans une étrange solitude au milieu de l'atelier. Le couvercle du poêle à gauche fait déjà écho à la tête de l'écrivain, comme sur le tableau de 1955, et il ne disparaîtra pas complètement comme élément de mise en profondeur ou de « mise à distance » dans le dernier portrait de 1957. Alors que le fond de ce premier portrait est bipartite (de part et d'autre d'une médiane verticale passant à gauche de la tête de Genet, les coups du grand pinceau ou de la brosse sont soit verticaux, soit obliques, comme s'ils esquissaient la présence de l'escalier), la figure a une structure triangulaire très marquée. Si l'on tient compte de la pénétrante qui va vers le poêle, on doit même parler de pyramide et de troisième dimension. Enfin, si l'on ajoute que ce sont de multiples visions au cours des longues séances de pose qui fusionnent, se détruisent en laissant une trace du travail, c'est le temps même de l'ajustement de la vision, jamais achevé, qui se matérialise sous nos yeux³⁴⁷⁷.

Le deuxième portrait, et d'après Thierry Dufrêne « le plus achevé des trois »³⁴⁷⁸, est commencé par Giacometti en 1954 et il y travaille jusqu'en 1955. Dans ce portrait Jean Genet est installé « dans le coin de l'atelier où se trouve le poêle qu'on aperçoit derrière lui sur la gauche du tableau, vu de face, assis, mains jointes, les bras posés sur les cuisses et les jambes écartées »³⁴⁷⁹. Il est assez étonnant de voir Thierry Dufrêne écrire que « rien, jamais, dans les trois tableaux, ne nous montre que Genet est un écrivain »³⁴⁸⁰, alors qu'il a noté lui-même que dans ce deuxième portrait, la pose prise par Genet est celle du *Scribe accroupi*, la fameuse sculpture égyptienne du musée du Louvre, pour laquelle Giacometti, qui la dessine en 1935³⁴⁸¹ a dit son « admiration »³⁴⁸² à Georges Charbonnier, et qui était une de ses grandes références. Il n'est pas possible de savoir si Genet a naturellement adopté cette pose ou si elle a donné lieu à une concertation entre les deux hommes. Giacometti demandait une immobilité absolue et un regard droit, mais il semble qu'il ait toujours laissé le modèle à peu près libre de la position du reste du corps qui lui permettrait le mieux de supporter les longues heures d'immobilité³⁴⁸³. Néanmoins le dessin de 1957 qui montre Genet en train d'écrire mais les yeux face au spectateur comme la statue du Louvre semble traduire une connivence entre les deux hommes à propos de cette référence. La remarque de Thierry Dufrêne apparaît donc justifiée si l'on considère que Genet dans les portraits à l'huile ne possède aucun des attributs visibles de l'écrivain, comme le stylo, le livre ou la bibliothèque en arrière-plan, mais on peut aussi penser que Genet apparaît peut-être d'autant plus comme un écrivain qu'il se voit débarassé des oripeaux de cette profession pour, par le jeu de citation d'une autre œuvre d'art, dévoiler la profondeur de son rapport avec l'acte d'écriture. La tension profonde de Genet vers l'écriture se révèle d'autant mieux

³⁴⁷⁷ *Thierry Dufrêne, ibid., p. 14-15.*

³⁴⁷⁸ *Ibid., p. 5.*

³⁴⁷⁹ *Idem.*

³⁴⁸⁰ *Ibid., p. 40.*

³⁴⁸¹ *Étude d'après le scribe accroupi, 1935, encre. Voir Alberto Giacometti – Retour à la figuration, 1933-1947, op. cit., p. 49.*

³⁴⁸² Alberto Giacometti, « Entretien avec Georges Charbonnier », *op. cit.*, p. 247.

³⁴⁸³ Voir par exemple le témoignage de James Lord, *ibid.*, p. 17.

qu'elle n'est pas affirmée aussi grossièrement, mais suggérée par ce simple appel venu des profondeurs du temps, et tellement résorbée qu'elle peut se confondre avec la double nudité de l'acte d'être : regarder, saisir.

Par ces mains jointes à l'avant du corps, que Giacometti attaché à rendre la juste distance de chaque élément par rapport à lui peint « comme il les voit », c'est-à-dire plus près de nous que le buste en retrait, par ce regard projeté vers nous, et qui entraîne à sa suite la « balle de plomb »³⁴⁸⁴ de la tête, par le vivant foyer du poêle, c'est un écrivain qui se donne à voir à ce point d'invisibilité de l'écriture où l'écrivain rejoint tout homme, n'importe lequel d'entre eux, dans sa réalité absolue, et beau, « comme tout le monde » : ni plus ni moins ! Giacometti réalise en 1955 un « portrait intense où le hiératisme d'icône imposé par la frontalité s'efface devant la 'réalité vivante' du regard et de la tête, devant le réalisme discret de l'évocation de l'atelier »³⁴⁸⁵. Le visage de Genet y a « une forme aiguë parce que toute l'attention de l'artiste s'y concentre. C'est un regard avide qui s'enfonce dans la profondeur du regard de Genet. Ce dernier est presque un regard sans yeux [...] : les yeux sont là dans l'unité du regard, liés à l'ensemble du visage, de la tête même, l'exprimant dans son indestructible unité »³⁴⁸⁶. C'est tout l'espace de l'atelier, enfin, que rend ce tableau de 1955, justifiant le titre de Genet :

Les éléments de l'atelier et l'entrée de la lumière par la fenêtre déterminent un cloisonnement subtil de l'espace. Dans la partie gauche, l'ocre laisse deviner la clarté extérieure qui vient baigner furtivement l'intérieur de la pièce. En sombre s'inscrivent le poêle et son tuyau, des lignes du revêtement mural. Un rappel de la teinte ocre s'individualise sur la chemise de Genet. Au contraire, la partie droite est plus sombre. Les coups de pinceau gris ou noirs y sont tracés en diagonale et non plus selon l'axe vertical, ce qui contribue à créer un angle, une triangulation même à l'arrière de la tête qui la détache encore. Ces diagonales, suggestives peut-être de l'escalier, sont reprises par l'inclinaison des jambes de Genet et celle, à droite, d'un élément incomplet et donc difficile à identifier (tableau posé de biais ou pieds de la sellette du sculpteur ?). De ces deux parties dans un tableau plus haut que large et où dominent les verticales, celle de droite, la sombre, empiète sur l'autre plus claire car le mur est éclairé par la verrière de l'atelier. C'est en elle que se creuse l'aura foncée en forme de mandorle qu'incisent les marques faites par Giacometti dans l'épaisseur du tissu pictural pour retailler et dégager la tête de Genet³⁴⁸⁷.

En 1956, Genet ne pose pas pour Giacometti, mais c'est l'année où Giacometti réalise des dessins pour la couverture du *Balcon*. Giacometti propose plusieurs projets, et c'est ensemble qu'ils choisissent le meilleur : « une grande et digne madame Irma (la tenancière du bordel), l'évêque mitré (qui ressemble à Genet) et le général (brandissant son fouet) »³⁴⁸⁸. C'est en 1957 que Genet reviendra de nouveau dans l'atelier pour un dernier portrait où il est peint

³⁴⁸⁴ Jean Genet, AAG, p. 70.

³⁴⁸⁵ Thierry Dufrêne, *ibid.*, p. 5.

³⁴⁸⁶ *ibid.*, p. 25.

³⁴⁸⁷ *ibid.*, pp. 32-33.

³⁴⁸⁸ Edmund White, *ibid.*, p. 405. Genet exigea que « sur la couverture le nom de Giacometti fût imprimé en aussi gros caractères que le sien, mais sans succès ».

de face encore, à mi-corps, la chemise largement ouverte. L'ouverture en éventail du col blanc aux reflets jaunes et de la veste marron aux revers marqués atténue en la contredisant l'impression générale de monolithe surmonté par la tête lointaine. Les épaules bien marquées sont cependant estompées par une sorte de nimbe qui nappe la consistance. La chute d'épaule est réalisée par une fluxion de la couleur³⁴⁸⁹.

Nous avons vu que de 1956 on pouvait dater la crise à la suite de laquelle Giacometti abandonne le souci de faire une œuvre d'art équilibrée pour se concentrer de plus en plus violemment sur la tête et se livrer tout entier à son obsession de saisir le regard³⁴⁹⁰. Il laisse alors de plus en plus souvent une partie de la toile complètement vide alors que la tête est peinte et repeinte. L'espace de l'atelier qui fait une grande partie du charme du portrait de 1955 disparaît donc peu à peu, alors que Giacometti se rapproche de son modèle. Par rapport à ce portrait, Genet en 1957 « perd sur deux aspects presque opposés et qui – c'est la force du tableau – voisinaient : en monumentalité et en rayonnement avec l'évocation poétique de l'environnement de l'atelier »³⁴⁹¹. Mais en 1957 Genet acquiert une

présence immédiate, une manière de surgissement qu'il n'avait pas dans le premier où il était davantage tassé, si l'on peut dire, dans le bas du tableau. Ce surgissement, Giacometti l'obtient en travaillant la perspective raccourcie qu'offrait le motif du poêle en arrière-plan. Par le rapprochement opéré, le poêle est hors champ. En fait il est là, indistinct à gauche, qui sert de base de départ pour un bloc diagramme resté presque uniquement virtuel et qui inscrirait Genet dans une perspective dont le poêle constitue le point de fuite³⁴⁹².

Après ce dernier portrait, Genet et Giacometti se verront moins souvent³⁴⁹³, mais l'admiration de Genet pour l'artiste ne faiblira pas³⁴⁹⁴. Giacometti est, déclare-t-il en 1981, « le seul » homme qu'il ait « admiré »³⁴⁹⁵. Face au corps mort d'Abdallah qui vient de se suicider en 1964, c'est encore, d'après un témoignage tardif, aux sculptures de Giacometti qu'il songe : « [...] en regardant ce visage d'Abdallah mort, je reconnus le très proche et l'incalculablement, scandaleusement lointain des sculptures de Giacometti. »³⁴⁹⁶

4) La dynamique des contraires dans les romans de Genet

³⁴⁸⁹ *Thierry Dufrêne, ibid., pp. 29-30.*

³⁴⁹⁰ Voir Sachiko Natsume-Dubé, *Giacometti et Yanaihara, la catastrophe de novembre 1956, op. cit.*

³⁴⁹¹ Thierry Dufrêne, *ibid.*, p. 30.

³⁴⁹² *Idem.*

³⁴⁹³ Giacometti figure – avec Breton – parmi les personnes « à inviter » pour la première des *Nègres*, dans la mise en scène de Roger Blin, le 28 octobre 1959. Voir Edmund White, *ibid.*, p. 430.

³⁴⁹⁴ Un second texte sur Giacometti était annoncé dans *Partisan review*, 31, n°1, mars 1964, 7. Il ne parut jamais. Voir Richard C. Webb, *Jean Genet and his critics*, The Scarecrow Press, Inc. / Metuchen, N. J., and London, 1982, p. 567 (référence n° 1766). Sur l'influence de Giacometti sur la manière de Genet de percevoir les œuvres d'art, voir également Thierry Dufrêne, « 'Je ne peux dire la vérité qu'en art' : Jean Genet ou écrire pour voir », *op. cit.*, pp. 91-95.

³⁴⁹⁵ Jean Genet, « Entretien avec Antoine Bourseiller », *op. cit.*, pp. 219-220.

³⁴⁹⁶ Texte inédit de Jean Genet, collection de Pierre Constant. Cité par Edmund White, *ibid.*, p. 467.

[La dynamique des contraires dans les romans de Genet³⁴⁹⁷]

C'est par un soir d'été que les enfants, qui sont les messagers habituels des nouvelles bouleversantes, enseignèrent au village qu'Alberto pêchait des serpents. « Pêcheur de serpents, ça lui va bien », pensèrent les vieilles. C'était une raison de plus pour le vouer aux orties. Des savants offraient une prime intéressante de chaque vipère que l'on capturait vivante. Par erreur, en jouant, Alberto en prit une, la livra vivante, et reçut la prime promise. Ainsi naquit son nouvel état qui lui plaisait, et le mettait en rage contre lui-même. [...] La nuit, Alberto avait eu un instant l'idée de venir rôder autour de la maison d'ardoises, les mains dans les poches en sifflant (il sifflait admirablement, avec des stridences de métal [...] Peut-être eût-il charmé les serpents), mais il ne vint pas, car le bourg lui était hostile, surtout si, mauvais ange, il y montait la nuit. [...] Ils continuèrent leurs amours au milieu des vipères. Divine s'en souvient. Elle pense que ce fut la plus belle époque de sa vie. Notre-Dame-des-Fleurs³⁴⁹⁸

L'intensité du rapport entre les deux hommes naît d'affinités profondes qu'il nous paraît intéressant de développer maintenant, puisque le rapport de chacun d'eux à la destruction nous paraît en être le point-clef. Nous aimerions donc dans un second temps revenir sur la manière dont Genet, dès ses premiers romans, défait son œuvre à mesure qu'il la fait. Il nous semble que cette pratique commune a pu être décisive dans le mouvement qui a porté les deux hommes l'un vers l'autre. Mais il nous semble également que d'avoir vécu de l'intérieur le rapport du modèle au peintre, d'avoir senti son visage aspiré par la toile disparaître et réapparaître par intermittence, d'avoir éprouvé la nécessité profonde de ce passage par la destruction pour un autre, la force de l'œuvre qui a pu survivre à un tel traitement, a rendu Genet plus conscient des perspectives ouvertes par cette pratique intuitive. Avoir vu Giacometti au travail, avoir participé activement à cette construction-destruction-reconstruction de l'œuvre dont son visage était la cible nous semble avoir fait franchir un cap décisif à Jean Genet sans lequel peut-être son théâtre n'aurait pas eu cette force. Cette force naît en effet d'une conscience accrue des moyens pour y atteindre et nous semble reposer avant tout sur une « violence contenue ». Dans le théâtre, la violence des romans se trouve davantage mise à distance, mais le resserrement duquel elle est l'objet ne fait qu'accroître sa force d'impact, pour un déploiement à la suite duquel elle se retire au plus loin, chez « les morts ».

« Les œuvres les plus importantes, dit Pasternak, si divers que soient leurs sujets, décrivent en vérité leur propre naissance »³⁴⁹⁹... Genet ajouterait qu'elles précipitent aussi et par ce geste même leur propre mort. Du désir où elle prend sa source, son écriture connaît les flux et les reflux. Le texte chaotique de ses romans, soulevé par des moments d'euphorie, se creuse soudain de brutales dépressions. Amour et rejet de ses amants, du lecteur, de la littérature, ne sont que des moments transitoires de ce texte instable. Dans *Journal du voleur*, la pulsion désirante peut à l'occasion recevoir le nom gidien de « ferveur », comme c'est le cas dans la réécriture minimale d'un fragment de journal égaré, où Genet précise : « Je n'éprouve en moi nulle ferveur qui me permette de le récrire »³⁵⁰⁰. Les moments

³⁴⁹⁷ Cette étude a fait l'objet d'une présentation à la journée d'études « Jean Genet et son lecteur » organisée par Agnès Fontvieille et Dominique Carlat dans le cadre des activités du LERTEC-Passages XX-XXI à l'Université Lumière-Lyon2 le 13 octobre 2006.

³⁴⁹⁸ **Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, op. cit., pp. 160-171.**

³⁴⁹⁹ André du Bouchet, *L'Incohérence*, Hachette, 1979, non paginé.

³⁵⁰⁰ Jean Genet, *Journal du voleur* [1949], Paris, Gallimard, collection « Folio », 1982, p. 173.

dysphoriques peuvent se voir quant à eux désignés par le nom de « lassitude » : « Quelques livres et quelques poèmes sont-ils capables de vous prouver l'utilisation que je fis de tous mes malheurs, que ceux-ci étaient nécessaires à ma beauté ? J'ai trop écrit, je suis las. J'eus tant de mal à réussir si mal ce que font si vite mes héros »³⁵⁰¹; « Je viens de mal décrire cette opération qui consiste à prendre sur soi la peine des autres mais, outre que j'en distingue assez confusément le mécanisme, c'est trop tard, je suis trop las pour que j'entreprenne de vous le montrer mieux »³⁵⁰². L'oscillation entre ferveur et lassitude elle aussi porte un nom : le « jeu *nombreux* des attitudes »³⁵⁰³.

Le mépris affiché par Genet pour le travail et la gloire littéraire n'a malgré tout d'égal que sa capacité à se lancer dans des projets toujours plus exigeants, tels *Le Bagne* ou *La Mort*, qui seront conclus par des crises graves : deux tentatives de suicide et de longues périodes de silence. Dans *Journal du voleur*, qui précède de peu la parution de ses œuvres complètes chez Gallimard, Genet parvient au terme d'une période de création très féconde qui le vit signer des contrats pour de multiples œuvres avec plusieurs éditeurs. Pourtant lui qui en est au stade de la réflexion sur sa poétique et qui dès *Notre-Dame des Fleurs* parlait au pluriel de « [s]es livres »³⁵⁰⁴ peut affirmer :

Parler de mon travail d'écrivain serait un pléonasme. L'ennui de mes journées de prison me fit me réfugier dans ma vie d'autrefois, vagabonde, austère ou misérable. Plus tard, et libre, j'écrivis encore, pour gagner de l'argent. L'idée d'une œuvre littéraire me ferait hausser les épaules³⁵⁰⁵.

Le dégoût de Genet pour le livre en cours et l'urgence de s'en débarrasser est une constante de son œuvre romanesque, apparue dès *Notre-Dame des Fleurs* dans ce rejet brutal de Divine : « Voici donc les derniers Divinarianes. J'ai hâte de me débarrasser de Divine. Je jette en vrac, en désordre ces notes où vous essaieriez de retrouver, en les démêlant, la forme essentielle de la Sainte »³⁵⁰⁶. Dans *Miracle de la rose*, le narrateur s'interrompt pour observer la perte de pouvoir des charmes de son enfance et de la poésie : « Ce livre m'a coûté beaucoup. J'écris sans plaisir. Avec moins de goût je plonge, la tête la première, dans les aventures d'une enfance exceptionnelle »³⁵⁰⁷. Enfin dans *Querelle de Brest*, le lecteur ne saura pas si Gil croit à la vertu de l'amour : « Il suffirait pour le savoir d'habiter un instant dans la continuité de Gil et nous n'avons plus le temps de le faire. Ni la foi. Ce livre dure depuis trop de pages et nous ennue »³⁵⁰⁸. Dès que le désir de Genet s'épuise, le livre est écourté, comme la vie du vieillard assassiné par *Notre-Dame des Fleurs* : « L'vieux était foutu. Y pouvait seulement pu bander »³⁵⁰⁹.

³⁵⁰¹ *Ibid.*, pp. 124-5.

³⁵⁰² *Ibid.*, p. 188.

³⁵⁰³ *Ibid.*, p. 253.

³⁵⁰⁴ *Notre-Dame-des-Fleurs*, *op. cit.*, p. 24.

³⁵⁰⁵ *Journal du voleur*, *op. cit.*, pp. 121-122.

³⁵⁰⁶ *Notre-Dame-des-Fleurs*, *op. cit.*, p. 356.

³⁵⁰⁷ *Miracle de la rose*, Paris, Gallimard, Collection « Folio », 1977, p. 203.

³⁵⁰⁸ *Querelle de Brest*, Paris, Gallimard, collection « L'Imaginaire », 1981, p. 228.

³⁵⁰⁹ *Notre-Dame des Fleurs*, *op. cit.*, p. 349.

Pourtant dans *Journal du voleur*, Genet compense la vision cynique de son activité littéraire par des assertions telles que « créer n'est pas un jeu quelque peu frivole »³⁵¹⁰. Dans ce même *Journal*, il annonce son intention d'abandonner l'écriture : « [...] ce livre est le dernier. [...] Depuis cinq ans j'écris des livres : je peux dire que je l'ai fait avec plaisir mais j'ai fini. [...] Les chapitres qui suivront (j'ai dit qu'un grand nombre est perdu) je les livre en vrac »³⁵¹¹. Mais parvenu au terme de ces quelques chapitres rescapés, voici qu'il ne peut s'empêcher d'annoncer une suite³⁵¹². Dans cette double postulation du narrateur génétien, il y a ce qu'avec Jean Cocteau on ne peut s'empêcher de désigner comme une contradiction. Celui-ci rapporte en effet dans son *Journal* avoir rencontré Genet décidé à « écrire encore un ou deux livres et ensuite à soigner les lépreux »³⁵¹³. Plus tard, devant les provocations de celui-ci qui lui annonce avoir brûlé le travail de cinq années, Cocteau note : « Tout cela est plein de contradictions. S'il se foutait de la littérature, pourquoi brûler ses textes ? Il fallait les vendre très cher et les appeler posthumes »³⁵¹⁴. De même si Divine, Querelle ou les aventures du voleur lassent Genet, il est compréhensible qu'il veuille hâter la fin de ces livres, mais Genet va plus loin, il se montre s'ennuyant et la bâclant, il ressent le besoin d'inscrire sa lassitude au cœur du texte. Il prend délibérément cette posture désinvolte au péril de sa création. Ainsi dans *Journal du voleur*, lorsque Genet prétend avoir égaré une partie de son journal, c'est dans une parenthèse en italiques qu'il reprend l'histoire d'Albert et de D., concluant ainsi : « Selon la forme que d'abord je donnai à ce récit, je l'eusse fait servir à j'ignore quelle conclusion morale »³⁵¹⁵. Ici la perte de la « ferveur » nécessaire à l'écriture se double donc d'une caricature de ses propres procédés. S'il est possible d'accorder du crédit aux scrupules du traître, à son respect pour le « ton tragique » des amours d'Albert et de D., ce qui malgré tout paraît le plus visible dans ce passage c'est la discontinuité formelle introduite dans le texte par l'usage de la parenthèse et de l'italique. Ce qui nous paraît visé ici, c'est alors moins une « citation » – puisque Genet nomme ainsi ce récit réduit à sa plus simple expression – que le geste de se montrer perdant la ferveur nécessaire à l'acte d'écrire, une posture de l'écrivain en perte de pouvoirs minant son texte par la discontinuité et la négligence. Si Genet par l'œuvre d'art consent à se couler dans une forme, il semble alors que ce soit pour mieux miner cette forme qui le contient, attenter à lui-même en s'attaquant à son propre texte.

Nous ne pouvons donc, avec Cocteau, que relever les contradictions de Genet, mais aussi, et surtout, la volonté d'inscrire ces contradictions au cœur de son texte, de leur donner une existence visible, ou *lisible*. Le texte doit être entaillé, incisé, marqué des stigmates de la contradiction, ce que montre nettement la typographie du *Journal du voleur*, qui dans sa structure fragmentaire compliquée de notes, de parenthèses, d'italiques, dessine quelque chose de l'ordre d'une esthétique de la « découpure »³⁵¹⁶, rivant la forme aux irrégularités d'une blessure : « Limité par le monde, auquel je m'oppose, je serai d'autant plus beau,

³⁵¹⁰ *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 235.

³⁵¹¹ *Ibid.*, pp. 232-233.

³⁵¹² *Ibid.*, p. 306.

³⁵¹³ Jean Cocteau, *Journal 1942-1945*, Paris, Gallimard, 1989, p. 297.

³⁵¹⁴ Jean Cocteau, *Le Passé défini*, Paris, Gallimard, 1983, p. 318.

³⁵¹⁵ Jean Genet, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 173.

³⁵¹⁶ C'est-à-dire d'un découpage lié à une coupure, comme dans le livre la dentelle est l'activité des « mâles blessés ». Voir *Journal du Voleur*, *op. cit.*, p. 294.

étincelant, que les angles qui me blessent et me donnent forme, sont plus aigus, cruelles mes découpures »³⁵¹⁷.

Ce que nous rencontrons ici au niveau de la pulsion d'une écriture en diastole et systole se répercute à l'infini dans la substance même de cette écriture. Les thèmes privilégiés des romans de Genet dessinent en effet des pôles opposés qu'il se plaît à miner l'un par l'autre. Ainsi du masculin et du féminin. Dans l'univers presque entièrement masculin de ses romans, Genet rétablit la distinction des sexes entre les « tantes-gars » et les « tantes-filles », la « colonne » et la « glycine »³⁵¹⁸, mais c'est pour mieux contaminer ces deux pôles l'un par l'autre, virilisant le féminin, féminisant le masculin jusqu'à une forme de contiguïté, la coexistence chatoyante des marques du féminin et du masculin au sein d'une même phrase. C'est le cas par exemple dans cette exclamation d'une Caroline de Barcelone : « Comme elles sont mauvaises...les hommes »³⁵¹⁹ ! Les deux pôles, fleurs ou bagnards, doivent être maintenus, puisque « mon émoi c'est l'oscillation des unes aux autres »³⁵²⁰. C'est pourquoi le narrateur de *Journal du voleur* ne semble avoir de plus intense satisfaction que d'obliger les deux piliers virils de son roman, Armand et Stilitano, à « faire dans la dentelle »³⁵²¹.

De même Genet se plaît à revisiter l'opposition stéréotypée entre les policiers et les voyous. La « donneuse » qui travaille en sous-main pour la police rejoint le flic corrompu dans ses efforts pour faire coïncider les forces de l'ordre et celles du désordre. Dans *Journal du voleur*, les passages consacrés à Bernardini travaillent à cet entrelacement des contraires : « En exigeant (avec quelle ferveur !) que chacun de mes amis possédât son double dans la police, à quel obscur désir obéissais-je »³⁵²²? Cet « obscur désir », Genet avait eu l'occasion d'en préciser la teneur à propos de Mario, l'inspecteur de *Querelle de Brest* :

Mario n'était plus qu'un policier, mais l'étant sans son contraire (c'est-à-dire sans ce contre quoi la police luttait) il l'était moins... Il ne pouvait obtenir cette consistance, cette profonde unité qui est la lutte en soi-même des désirs opposés³⁵²³.

Ce désir de coïncidence des opposés guide également chez Genet les rapports de la victime et du criminel, assimilés dans *Journal du Voleur* à la double postulation d'un moi clivé : « Mon trouble semble naître de ce qu'en moi j'assume à la fois le rôle de victime et de criminel. En fait même j'é mets, je projette la nuit la victime et le criminel issus de moi, je les fais se rejoindre quelque part [...] »³⁵²⁴. Assassin et assassiné, profane et sacré : il n'est pas possible de développer ici les nombreux couples d'opposés se contaminant l'un l'autre qui se dégagent des romans de Genet. D'autant plus que ce trait caractéristique de son écriture ne concerne pas seulement le contenu de ses romans, mais également les moyens d'expression utilisés. Citons ainsi la transgression de la langue littéraire par l'argot

³⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 243.

³⁵¹⁸ *Journal du voleur, op. cit.*, p. 206.

³⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 113.

³⁵²⁰ *Ibid.*, p. 9.

³⁵²¹ Voir *Journal du voleur, op. cit.*, p. 293.

³⁵²² *Ibid.*, p. 219.

³⁵²³ *Querelle de Brest, op. cit.*, p. 223.

³⁵²⁴ *Journal du voleur, op. cit.*, p. 16.

que prolonge et contrarie un détournement littéraire des mots d'argot³⁵²⁵. Citons encore la transgression des codes narratifs à laquelle se livre Genet, qui déconstruit l'intrigue à mesure qu'il la construit et brouille les niveaux diégétiques qu'il aura pu établir au sein de ses romans : dans *Notre-Dame-des-Fleurs* par exemple, un personnage fictif peut émerger du récit enchâssé pour venir perturber la partie donnée comme autobiographique³⁵²⁶. Genet lance un défi aux classifications génériques³⁵²⁷, et dans son œuvre romanesque, la voix narrative qui construit l'intrigue et donne corps à des personnages semble inséparable d'une autre voix qui réaffirme la suprématie du narrateur en sabotant capricieusement sa création, si bien que ces livres semblent avoir été écrits « d'un trait qui figure et qui défigure »³⁵²⁸. On pourrait dire encore, comme nous avons vu que Leiris l'affirmait de la sculpture pour Giacometti, que l'écriture semble avoir été pour Genet « un moyen de se fabriquer des choses à démolir »³⁵²⁹. Un passage de *Journal du voleur* souligne la forme d'accomplissement que représente pour lui cette destruction : « Je désire un instant porter une attention aiguë sur la réalité suprême du bonheur dans le désespoir : quand on est seul, soudain, en face de sa perte soudaine, lorsqu'on assiste à l'irréparable destruction de son œuvre et de soi-même »³⁵³⁰.

Les exemples le plus fameux de cette tendance profonde de l'écrivain sont ces cercles logiques que Sartre a décrits sous le nom de « tourniquets ». Genet s'est construit une « logique du faux », une « technique de l'unification non synthétique des contradictoires » dont le mouvement « ne peut être une progression, car il serait alors une synthèse des contraires (Hegel) ». Genet se plaît à mettre en place ces cercles vicieux où l'esprit tourne de plus en plus vite sur lui-même. Sartre cite l'exemple du criminel et du traître : soit le Mac est le destin, le Mal pur dans sa prestigieuse apparence, Genet n'est alors qu'une crapule bonne à être esclave. Mais Genet est aussi la conscience froide et lucide qui enchaîne le criminel par ses paroles, le mène à sa perte en le trahissant. Chaque système implique l'autre : si le criminel ne conserve pas toute sa supériorité sur « la Sainte » elle n'a pas de mérite en le dupant, mais, foulée aux pieds, elle doit savoir qu'elle vaut plus que ce qui l'écrase, « chacun figure dans le système de l'autre et Genet maintient les deux systèmes à la fois ». Le principe général dégagé par Sartre est : « si vous affirmez l'être, vous vous trouvez en train d'affirmer le néant mais dans ce néant d'affirmation vous dépassez le néant et vous vous retrouvez en train d'affirmer l'être, etc. »³⁵³¹.

Ces « tourniquets » s'inscrivent dans ce projet décrit par Sartre qui aura entraîné le voleur à vouloir être glorifié par la société dans la mesure exacte où elle le condamnerait. C'est à cette « gloire infâme » dont son livre – *Journal du voleur* – est le « grand maître »³⁵³² que

³⁵²⁵ Par exemple les « pages » peuvent désigner les lits des prisonniers, les pages du palais et celles du livre, avec une fluctuation de genre qui flatte le goût de Genet pour l'équivoque. Voir *Notre-Dame des Fleurs*, *op. cit.*, p. 66.

³⁵²⁶ Voir Florence Leca, *Le sexe des anges : les genres en question dans les récits de Jean Genet de Notre-Dame-des-Fleurs à Journal du voleur*, thèse de doctorat sous la direction de Monsieur le Professeur Cahné, Université de Paris IV-Sorbonne.

³⁵²⁷ Voir Pierre-Marie Héron, « “ Il faut mentir pour être vrai. Et même aller au-delà”. La part du faux et de la fiction », *Europe*, n° 808-809, août-septembre 1996, p. 34.

³⁵²⁸ André du Bouchet, *D'un trait qui figure et qui défigure*, *op. cit.*

³⁵²⁹ Michel Leiris, *Journal 1922-1989*, *op. cit.*, p. 436.

³⁵³⁰ Jean Genet, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 236.

³⁵³¹ Voir Jean-Paul Sartre, *Saint Genet, comédien et martyr*, *op. cit.*, pp. 375-377.

³⁵³² Jean Genet, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 306.

Genet aspire. Et certes ce livre est un livre de combat que Genet retourne contre la société qui l'a condamné, contre ses principes mêmes, et d'abord celui de non-contradiction. Il y a un moment nécessaire au rétablissement de la dignité de l'humilié, qui est le moment de l'insulte, après lequel seulement on peut en venir à s'expliquer. Ce moment de l'insulte, qui se confond pour Genet avec celui d'une fête où périt l'ordre ancien, c'est lui que représente l'ensemble de l'œuvre romanesque de *Notre-Dame-des-Fleurs* à *Journal du voleur*, c'est du moins ce qu'il est possible de lire en creux dans ce passage du *Captif amoureux* qui donne la parole à des membres des Black Panthers :

À vos raisons, nous n'opposons d'abord des raisons contraires, mais des ricanements et des insultes. Vous êtes d'assez féroces querelleurs, vos théologiens en métal ont brisé des corps et des esprits. Les nôtres. Nous allons vous outrager, c'est seulement ensuite que nous vous parlerons. Quand vous serez abattus, cassés, nous vous dirons calmement nos raisons. [...] Ce n'est pas qu'une théorie nouvelle soit « plus vraie » que les précédentes, mais en les effaçant, ou seulement en les déplaçant, la nouvelle permet la gaieté qu'on éprouve quand meurt quelqu'un qui a longtemps vécu. Quand tout chancelle, cela fait rire : donc on va rire³⁵³³ !

Il s'agit bien pour Genet d'« insulter les insulteurs »³⁵³⁴, de leur faire valider ses sophismes dans une logique de combat qui est celle du traître et en applique les méthodes : « Je choisisais la ruse, la lenteur sournoise à la manière virile »³⁵³⁵. S'il est important de garder en mémoire cette cible de la logique spécieuse de Genet, il est dans l'ordre de cette logique de n'être pas exclusive d'autres impératifs. Dans *L'Enfant criminel*, Genet pose d'emblée la double origine de sa parole : « Souffrez qu'un poète, qui est un ennemi, vous parle en poète, et en ennemi »³⁵³⁶. Si Sartre a entendu la voix de l'ennemi, peut-être ne pouvait-il prendre toute la mesure de la voix du poète. Il est en effet possible de percevoir dans la façon de Genet de miner le texte de son œuvre romanesque les prémices d'un parti pris esthétique qu'il lui appartiendra de dégager a posteriori, par-delà la rencontre avec Giacometti et l'expérience du théâtre.

5) Vers une poétique du jeu de massacre

Cette esthétique dans la voie de laquelle les séances de pose dans l'atelier d'Alberto Giacometti nous paraissent l'avoir confirmé, c'est au détour d'un article consacré aux *Frères Karamazov* qu'il faut aller en chercher la formulation : « Il me semble, après cette lecture, que tout roman, poème, tableau, musique, qui ne se détruit pas, je veux dire qui ne se construit pas comme un jeu de massacre dont il serait l'une des têtes, est une imposture »³⁵³⁷. Genet, remarque Albert Dichy dans ses annotations des textes de *L'Ennemi déclaré*, ébauche ici une « véritable théorie du roman »³⁵³⁸. Mais cette théorie dépasse le cadre du roman, elle est art poétique au sens large. Qu'une telle théorisation intervienne après la période d'épanouissement de l'esthétique qu'elle dégage n'a rien pour surprendre, elle en prépare

³⁵³³ *Un Captif amoureux, Paris, Gallimard, Collection « Folio », 1995, p. 360.*

³⁵³⁴ *L'Enfant criminel, Œuvres complètes, t. 5, Paris, Gallimard, 1979, p. 393.*

³⁵³⁵ *Miracle de la rose, op. cit., p. 147.*

³⁵³⁶ *L'Enfant criminel, op. cit., p. 388.*

³⁵³⁷ « Les Frères Karamazov », *L'Ennemi déclaré*, Paris, Gallimard, 1991, p. 215.

³⁵³⁸ *L'Ennemi Déclaré, op. cit., p. 395.*

aussi les derniers développements. Dès lors si la pulsion destructrice qui anime les œuvres de Genet est justiciable de toutes les catégories à la lumière desquelles Sartre a pu les lire, il nous semble qu'à partir du moment où la violence se retourne contre son auteur et contre l'œuvre elle-même, on touche à la conception même que Genet se fait de l'œuvre d'art et de la forme de rigueur qu'elle réclame. De cette rigueur, l'artiste est pour lui l'incarnation, et, outre la référence dans cette phrase à la « peinture », c'est plus profondément une œuvre de Giacometti qu'elle semble décrire, par l'expression « jeu de massacre » employée, nous l'avons vu, dès 1951 par Leiris³⁵³⁹ à propos de Giacometti, et bien sûr par la référence à la « tête » qui s'est trouvée un moment, sous la menace du « grand pinceau », être celle de Jean Genet.

Dans *Journal du voleur*, livre de l'élaboration d'une poétique au moment où retombe l'élan romanesque, la thématique du meurtre s'estompe au profit d'une omniprésence de la trahison. Pas d'Harcamone ni de Notre-Dame³⁵⁴⁰ dans ce livre dont les deux piliers virils se voient métamorphosés en dentellières. Non seulement tous les personnages du roman sont marqués par le sceau de la trahison qu'ils accomplissent ou dont ils sont victimes – souvent les deux à la fois – mais Genet la théorise plus longuement que dans aucun autre de ses livres. Or voici la formule de la trahison abjecte, la seule que Genet veuille revendiquer : « Il suffit pour cela que le traître ait conscience de sa trahison, qu'il la veuille et qu'il sache briser ces liens d'amour qui l'unissaient aux hommes. Indispensable pour obtenir la beauté : l'amour. Et la cruauté le brisant »³⁵⁴¹. De même le créateur ne pourra prétendre à une beauté profonde de son œuvre s'il n'a su rompre les liens d'amour qui pouvaient l'attacher à elle, ayant inclus dans cette œuvre les ferments de sa destruction. Genet refuse le nom de poésie à une beauté qui ne puisse assumer son envers de fausseté, le laisser transparaître : « De la beauté même de cet endroit du monde je n'osais m'apercevoir. À moins que ce ne fût pour rechercher le secret de cette beauté, derrière elle l'imposture dont on sera victime si l'on s'y fie. En la refusant je découvrais la poésie »³⁵⁴². Assumer jusqu'au bout cette violence dont son œuvre est porteuse, c'est donc, selon la morale du traître, la retourner contre soi, puisque les traîtres se caractérisent par le « retournement d'eux-mêmes contre eux-mêmes »³⁵⁴³. Le seul sacré que Genet puisse concevoir en art est un sacré inséparable de sa profanation répétée. De la Grèce il admirera avant tout qu'elle ait pu être « le seul pays au monde où le peuple a pu vénérer, honorer ses dieux et se foutre d'eux »³⁵⁴⁴. Genet lui aussi pouvait écrire dès *Pompes funèbres* : « ce livre est sincère et c'est une blague »³⁵⁴⁵. Une blague, comme encore les *Frères Karamazov* : « ai-je mal lu les *Frères Karamazov* ? Je l'ai lu comme une blague. Dostoïevski détruit ce que jusque là il considérait l'œuvre d'art avec affirmation, dignement »³⁵⁴⁶. Genet n'hésite pas à saper la dignité de son récit, sachant

³⁵³⁹ Michel Leiris, « Pierres pour un Alberto Giacometti », *op. cit.*, p. 10.

³⁵⁴⁰ Les assassins de *Notre-Dame-des-Fleurs* et *Miracle de la rose*.

³⁵⁴¹ *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 276. Nous avons vu que Genet avait peut-être été tenté dans une telle perspective de trahir Giacometti en lui dérobant un dessin de Matisse.

³⁵⁴² *Ibid.*, p. 84.

³⁵⁴³ *Ibid.*, p. 169.

³⁵⁴⁴ « Entretien de Jean Genet avec Antoine Bourseiller », *L'Ennemi déclaré*, *op. cit.*, p. 218.

³⁵⁴⁵ *Pompes funèbres*, *op. cit.*, p. 194.

³⁵⁴⁶ « Les Frères Karamazov », *op. cit.*, p. 215.

que s'il en réchappe, s'il passe outre cette violence retournée contre soi-même, tel le corps du manchot³⁵⁴⁷ il resplendira de la vigueur des membres sacrifiés.

Les réflexions sur les *Frères Karamazov* n'engagent donc pas seulement une lecture du *Captif amoureux* – il fut un moment question que les deux textes parussent simultanément – mais vaut comme art poétique de l'œuvre entier, comme le prouve l'élargissement à tout « poème, tableau, musique »... Une telle esthétique nous paraît atteindre la conscience d'elle-même nécessaire pour écrire ce texte et parvenir à la « violence contenue » d'un théâtre que Genet exige « plus hiératique »³⁵⁴⁸ – Genet parle d'un « délire jugulé et qui se cabre »³⁵⁴⁹ : le délire ne serait pas susceptible de se cabrer si violemment sans la force qui le jugule, une force équivalente à celle qui dans la tête tient les traits ensemble – au contact d'Alberto Giacometti et dans l'assentiment donné à sa technique du « faire-défaire-refaire ». Mais on peut avancer que c'est du fait de cette pulsion profonde qui leur était commune que Genet fut si troublé par le travail de l'artiste. C'est alors à la lumière de ce trouble qu'il a pu prendre conscience de la forme de rigueur artistique que représentait ce retournement de la violence contre son œuvre propre, et de la force particulière d'une œuvre capable de supporter un tel traitement.

Jamais Genet n'entreprend de nous masquer la mauvaise odeur des cadavres de saints, et c'est à partir de sa propre intuition de la forme romanesque qu'il peut être si touché par ce qu'il pense pouvoir lire dans les *Frères Karamazov* où « au lieu, comme dans ses autres romans, de donner une explication sérieuse des mobiles, [Dostoïevski] donnera encore l'explication inverse : résultat, à la lecture, personnages, événements, tout était ceci et son contraire, il ne reste que de la charpie. L'allégresse commence ».

Cette allégresse qui est aussi celle des romans de Genet, peut-être tient-elle dans le fait que ces contraires jamais ne se neutralisent. La force de ses livres tient dans ce mouvement vertigineux où chacun de ses éléments se projette dans son contraire au point où lui-même se retourne. Les romans de Genet peuvent alors revêtir le visage scintillant du Dieu de *Notre-Dame-des-Fleurs*, apparu comme « seulement un trou avec n'importe quoi autour »³⁵⁵⁰. Encore faut-il consentir à accorder autant d'importance qu'au trou, à ce « n'importe quoi » qui par intermittence l'aura voilé, car tout tient dans le dynamisme de sa déchirure. Il faut que se reforme à chaque instant l'écran du « n'importe quoi » – personnages, intrigues, jugements esthétiques et moraux – pour que cette force qui violemment le troue et qui sans lui dormirait inemployée puisse s'exercer. Que le contenu des romans de Genet un instant se dissipe et il ne restera qu'un rythme à nu, temps faible et temps fort. Cette pulsation, c'est le mouvement effréné d'une création qui sans cesse ressurgit à même son envers de destruction.

S'il y a une technique de romancier ou de dramaturge propre à Genet, c'est d'emplir son texte comme une tête peinte et repeinte de suffisamment de forces antagonistes pour que leur dynamisme puisse être sans fin relancé. Un déséquilibre empêche que ces forces s'abolissent ou se neutralisent, et peut-être est-ce dans l'élan initial du « cri d'un homme

³⁵⁴⁷ Stilitano dans *Journal du voleur*.

³⁵⁴⁸ *Lettres à Roger Blin, Théâtre complet, op. cit.*, p. 860.

³⁵⁴⁹ Lettre 91 à Bernard Frechtman (Archives IMEC). Citée par Edmund White, *ibid.*, p. 419.

³⁵⁵⁰ *Notre-Dame des Fleurs, op. cit.*, p. 184 : « [Lou-Culafoy] laissa échapper le ciboire, qui, tombant sur la laine, donna un son creux. Et le miracle eut lieu. Il n'y eut pas de miracle. Dieu s'était dégonflé. Dieu était creux. Seulement un trou avec n'importe quoi autour. »

monstrueusement enlisé en lui-même »³⁵⁵¹ que ce clinamen est à chercher. La répercussion de ce cri dans le jeu sans fin des miroirs est vol, « fête », « allégresse ». Il y a jeu, mais ce jeu engage au plus loin, il est jeu sacré, jeu rituel avec sa propre douleur.

Le rapport au lecteur de Genet ne peut être compris qu'au travers de cette instabilité scintillante, entre désir et dégoût, toujours déjà au-delà de la position qu'un instant il aura semblé assumer. Il nous impose ce qu'à son tour il reconnaîtra dans les sculptures de Giacometti, un « va-et-vient de la plus grande distance à la plus proche familiarité », puisque son émoi, c'est l'oscillation de l'une à l'autre, comme des fleurs aux bagnards³⁵⁵².

Mais si Genet refuse toute synthèse des contraires, il peut paraître étonnant qu'il travaille tant à les rapprocher, presque jusqu'à les confondre, à tel point que parfois on pourrait le croire attardé à la recherche de ce « point de l'esprit » qui fascina les Surréalistes, « d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement »³⁵⁵³. Pourtant la recherche de ce point idéal qui désamorcerait les conflits comme conflits ne peut intéresser le réaliste impénitent qu'est Genet, peu enclin à se vouer à l'inconscient et au hasard. Là encore il s'agit d'une question de force, d'énergie, de ferveur peut-être. Genet rapproche les contraires comme on rapproche les pôles identiques, se repoussant l'un l'autre, de deux aimants, pour que le geste qui viendra les séparer puisse atteindre au paroxysme de violence d'une tête peinte par Giacometti. Une violence résultant, comme le remarque Jacques Dupin, d'un « conflit résolu qui se maintient conflit »³⁵⁵⁴.

Genet propose donc à son lecteur une rencontre, mais il exige qu'elle adienne au « point de rupture » entre d'inattaquables singularités. Car la poésie, pouvait-il affirmer dès *Notre-Dame-des-Fleurs*, se définit comme la « rupture », ou plutôt, précise-t-il, la « rencontre au point de rupture [...] entre le visible et l'invisible »³⁵⁵⁵. C'est sur l'affirmation d'un tel rapport à celui qui l'envisage que Genet referme son évocation d'une œuvre qui a elle-même cherché avec obstination à se tenir en équilibre sur ce « point de rupture [...] entre le visible et l'invisible ». Dans le dernier paragraphe de *L'Atelier d'Alberto Giacometti*, Genet conclut en effet :

L'art de Giacometti n'est donc pas un art social parce qu'il établirait entre les objets un lien social – l'homme et ses sécrétions – il serait plutôt un art de clochards supérieurs, à ce point purs que ce qui pourrait les unir serait une reconnaissance de la solitude de tout être et de tout objet. « Je suis seul, semble dire l'objet, donc pris dans une nécessité contre laquelle vous ne pouvez rien. Si je ne suis que ce que je suis, je suis indestructible, ma solitude connaît la vôtre. »³⁵⁵⁶

Quant à la violence du théâtre, elle est atteinte par une façon de mettre en cause le spectateur qui est là encore très proche de Giacometti, pour qui dès l'époque de *Documents*, nous l'avons vu, la seule pièce de théâtre envisageable « serait celle-ci : le rideau se lève, un pompier entre en scène et crie : Au feu ! Le rideau tombe, c'est la panique, et

³⁵⁵¹ *Journal du voleur, op. cit., p. 235.*

³⁵⁵² Voir *Journal du voleur, op. cit., p. 9.*

³⁵⁵³ André Breton, « Second Manifeste du Surréalisme », OC II, p. 781.

³⁵⁵⁴ Jacques Dupin, TPA, p. 19.

³⁵⁵⁵ Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs, op. cit., p. 342.*

³⁵⁵⁶ *L'Atelier d'Alberto Giacometti, op. cit., p. 73.*

toute la salle se vide dans un féroce désordre³⁵⁵⁷. » Cette vision du théâtre rencontre de manière étonnante celle de Genet qui, en 1942-43, rêve quant à lui d'une pièce « où les spectateurs entendraient en s'asseyant que l'on tire derrière eux les verrous : incarcérés avec les personnages »³⁵⁵⁸. Deux situations s'opposent : celle de l'évacuation et celle de la réclusion, mais dans les deux cas s'affirme la nécessité de faire peser une menace réelle sur le spectateur. Un même sentiment d'enfermement préside au rapport des deux hommes à la communication, et leurs deux œuvres peuvent se lire comme la volonté d'« ouvrir une brèche dans un mur » qui provoque la nécessité d'ériger « la destruction en méthode »³⁵⁵⁹.

6) « Une apparence qui montre le vide » : Giacometti et le théâtre de Genet

Nous ne pouvons malheureusement pas développer ici comme il le faudrait l'influence de Giacometti sur l'œuvre théâtrale, mais, outre le rapport à la destruction déjà évoqué, nous voudrions insister pour terminer sur la conception de l'écriture de Genet qui nous semble évoluer à partir de sa rencontre avec Giacometti dans le sens de l'œuvre *incessante*³⁵⁶⁰. Une exigence accrue porte de plus en plus Genet à vouloir une « sorte d'absolu de l'écriture dramatique ». Chaque pièce écrite ou en cours d'écriture devient alors « moins un pallier pour accéder à un niveau supérieur qu'un écran qui gêne le dramaturge dans une quête ontologique plus encore qu'artistique », ce qui, comme le note Michel Corvin

expliquerait aussi que Genet compose en même temps ses trois pièces essentielles (Le Balcon, Les Nègres et Les Paravents) comme devant, chacune, rester en suspens et provoquer, pour ainsi dire, la suivante à sa naissance. Suivante qui sera la « Vraie ». Au point que Genet refuse d'assister à la représentation de ses pièces [...] : « C'est en moi que je dois découvrir le lieu théâtral³⁵⁶¹ »³⁵⁶²

Si l'expérience ontologique prime sur les intentions artistiques, on comprend dès lors que par un étrange retournement c'est une œuvre de Giacometti qui devienne la référence de cette nouvelle « recherche de l'absolu ». Dans cette perspective Genet défait et refait ses pièces, les retravaille avec le même acharnement que le sculpteur, ce qui marque une évolution dans son écriture par rapport au cycle romanesque. « Je vais récrire cette pièce »³⁵⁶³ devient son leitmotiv. Des *Paravents*, il écrit en 1957 à Bernard Frechtman : « Je crois que ce sera ma première vraie pièce. [...] J'ai compris hier soir quelle sorte de profondeur je dois lui donner. [...] Mon rêve serait d'écrire un jour une pièce – ou un livre – aussi beau, à la fois familier et solennel, avec cette élégante emphase – qu'une statue de Giacometti »³⁵⁶⁴. Le regard de Giacometti, non seulement sur lui, mais sur son travail, semble avoir joué un rôle dans cette évolution. Ce sont en effet non seulement les notes préparatoires de *L'Atelier d'Alberto Giacometti* que Genet lit au sculpteur, mais également ses pièces en cours d'écriture. L'illustration du *Balcon* par Giacometti est l'aboutissement

³⁵⁵⁷ Michel Leiris, « Civilisation », *op. cit.*, p. 221.

³⁵⁵⁸ François Sentein, *Nouvelles minutes d'un libertin (1942-1943)*, Le Promeneur, 2000, p. 262.

³⁵⁵⁹ Jacques Dupin, TPA, p. 23.

³⁵⁶⁰ Expression de Jacques Dupin, *ibid.*, p. 18.

³⁵⁶¹ **Jean Genet, *Lettres à Roger Blin*, *op. cit.*, p. 898.**

³⁵⁶² **Michel Corvin, *ibid.*, p. XVII.**

³⁵⁶³ Jean Genet, Lettre 91 à Bernard Frechtman (Archives IMEC). Citée par Edmund White, *ibid.*, p. 419.

³⁵⁶⁴ Lettre IV à Bernard Frechtman [été 1957 ?], *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 908.

de ces séances de lecture, et Genet tient en haute estime le jugement du sculpteur sur ce plan-là également. C'est au nom de cette exigence qui l'effraie qu'il se montre insatisfait de la pièce telle qu'elle est : « En plus, ma pièce est trop imparfaite pour que je vous la lise. Votre jugement me fait peur. J'y vais travailler encore un mois. Alors j'irai vous la porter. Et je serai si heureux si vous voulez faire la couverture »³⁵⁶⁵.

Les « morts »³⁵⁶⁶ qui apparaissent dans *L'Atelier d'Alberto Giacometti* comme les seuls destinataires possibles d'une œuvre qui possède l'exigence de celle de Giacometti peuvent alors envahir le discours de Genet sur son propre théâtre. Giacometti « ne travaille pas pour ses contemporains, ni pour les générations à venir : il fait des statues qui ravissent enfin les morts »³⁵⁶⁷. De même Genet après sa rencontre avec le sculpteur peut écrire : « Je le sais bien que le ton de voix le plus vrai, je l'aurai quand je parlerai, quand j'écrirai pour les morts »³⁵⁶⁸.

Il faut repartir du travail d'écriture et du travail de peinture et voir se déployer le rythme de ces œuvres pour comprendre que le rapport de l'une à l'autre engage leur totalité vivante. Beaucoup plus que dans tel ou tel aspect de chaque œuvre, c'est alors dans le rapport même des deux hommes à la création – où ces œuvres doivent s'affirmer comme un tout et un « noyau de violence » – qu'il faut chercher le lien entre Jean Genet et Alberto Giacometti. Michel Corvin touche juste lorsqu'il écrit que

la fascination qu'exercent Giacometti et Rembrandt sur Genet se manifeste dans son désir paradoxal de composer une pièce de lecture non plus linéaire mais tabulaire, où tout soit donné d'un coup dans une sorte de révélation et d'éblouissement dont les ondes de choc se répercuteraient longuement dans l'esprit du spectateur, désormais indifférent à tout ce qu'une pièce ordinaire propose en éléments d'intrigue et de séduction [...]»³⁵⁶⁹.

De même qu'une sculpture de Giacometti s'obtient « toute au premier regard »³⁵⁷⁰ et vise l'instantanéité, de même Genet veut « réussir un événement sans début ni fin : global »³⁵⁷¹. Il écrit : « Dès la première scène, il faudrait que toute la pièce soit déjà absolument totalement déroulée dans l'esprit du spectateur. Que le spectateur aille à la rencontre de lui-même et non de péripéties extérieures »³⁵⁷². Atteindre « d'un coup à l'évidence absolue »³⁵⁷³, note Michel Corvin. Giacometti a joué un rôle dans la reprise à partir de 1956 du grand projet de 1953, *La Mort*³⁵⁷⁴ :

³⁵⁶⁵ Lettre de Jean Genet à Alberto Giacometti, [vraisemblablement de 1956, et non « vers 1954 » comme il est écrit dans le catalogue], Paris, Fondation Alberto et Annette Giacometti. Reproduite dans *Genet*, [catalogue de l'exposition présentée du 8 avril au 3 juillet 2006 au Musée des Beaux-Arts de Tours], *op. cit.*, p. 109.

³⁵⁶⁶ Nous avons dit le sens qu'avait pour nous cette expression. Voir ci-avant

³⁵⁶⁷ Jean Genet, *L'Atelier d'Alberto Giacometti*, *op. cit.*, p. 72.

³⁵⁶⁸ Lettre XXV à Bernard Frechtman [novembre 1959], *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 930.

³⁵⁶⁹ Michel Corvin, *ibid.*, p. XVIII.

³⁵⁷⁰ Jacques Dupin, *ibid.*, p. 19.

³⁵⁷¹ Jean Genet, *Lettres à Roger Blin*, *op. cit.*, p. 852.

³⁵⁷² Lettre XXII à Bernard Frechtman [octobre 1959], *Théâtre complet*, *op. cit.*, pp. 927-928.

³⁵⁷³ Michel Corvin, *ibid.*, p. XVIII.

³⁵⁷⁴ Voir Jean-Bernard Moraly, *ibid.*, p. 117.

Ce sera un livre tout à fait inattendu, imprimé sur de grandes pages, au centre desquelles il y en aura de petites, le commentaire du récit, qu'il faudra lire en même temps que le récit. Au bout, il y aura une explosion lyrique, qui s'intitulera aussi *La Mort*. Quelque chose d'absolument inédit, fond et forme...³⁵⁷⁵

Le projet serait donc un roman (*La Mort I*) suivi, sous le titre collectif de *La Mort II*, d'un « cycle de sept pièces, dont *Les Paravents* (intitulé un moment *La Mère*) formerait le premier volet, *Le Baigneur* (pièce fondée sur le scénario du même nom) le deuxième, et *La Fée* le troisième »³⁵⁷⁶.

Il nous semble que la nature de ce projet impossible, mais également la manière dont Genet le conçoit doivent beaucoup à sa rencontre avec Giacometti. Ce « cycle » dont rêve Genet, doit peut-être quelque chose à la vision d'une exposition de Giacometti, où toute une œuvre rassemblée se donne comme simultanément ? Mais surtout, il nous semble que Genet a pu avoir l'intuition d'un tel projet à partir de la lecture d'un texte de Giacometti avec lequel il présente des analogies troublantes. Dans *Le Rêve, le Sphinx et la mort de T.* que nous avons déjà évoqué et que Genet a forcément lu, Giacometti fait une première tentative pour rendre le complexe de temps, d'événements, de lieux et de sensations auquel il se trouve confronté :

J'essayai de désigner d'abord chaque fait par deux mots que je situai en colonne verticale sur la page, cela n'aboutissait à rien. Je cherchai à dessiner des petits casiers verticalement aussi et que j'aurais rempli peu à peu, tâchant par là de situer tous les faits simultanément sur la page³⁵⁷⁷.

Il faut se reporter au croquis dont Giacometti accompagne son texte – au centre duquel figurent ces mots : « la mort » – pour percevoir le lien avec *La Mort I*, le roman envisagé par Genet. Quant à *La Mort II*, ce grand « cycle » de sept « volets » annoncé au terme du roman comme une « explosion lyrique », n'est-ce pas quelque chose comme le « disque-temps-espace » imaginé par Giacometti pour échapper à la « forme-tuyau »³⁵⁷⁸ du récit linéaire ? Voici la description par Giacometti de la seule forme valable à ses yeux que puisse prendre la projection de lui-même qu'il tente alors :

Un disque d'à peu près deux mètres de rayon et divisé en quartiers par des lignes. Sur chaque quartier était tracé le nom, la date et le lieu de l'événement auquel il correspondait et au bord du cercle devant chaque quartier se dressait un panneau. Ces panneaux de largeur différente étaient séparés entre eux par des vides. Sur les panneaux était développée l'histoire correspondant aux quartiers. Avec un étrange plaisir, je me voyais me promenant sur ce disque-temps-espace, et lisant l'histoire dressée devant moi. La liberté de commencer par où je voulais, partir par exemple du rêve d'octobre 1946 pour aboutir après tout le tour quelques mois plus tôt devant les objets, devant ma serviette. Je tenais beaucoup à l'orientation de chaque fait sur le disque³⁵⁷⁹.

³⁵⁷⁵ Genet, propos rapportés dans Robert Poulet, *Aveux spontanés : conversation avec...*, Paris, Plon, 1963, p. 113.

³⁵⁷⁶ Edmund White, *ibid.*, p. 442.

³⁵⁷⁷ Alberto Giacometti, *Le Rêve, le Sphinx et la mort de T.*, op. cit., p. 32.

³⁵⁷⁸ *Idem.*

³⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 35. Il faut se reporter au dessin qui accompagne ce passage dans les *Écrits* pour mieux percevoir le sens du rapprochement que nous effectuons.

N'est-ce pas d'un tel « disque-temps-espace » dont rêve Genet, avec ce « cycle » dont chacune des pièces, de même que les « panneaux » de Giacometti, seraient « *absolument totalement déroulée[s]* » dans l'esprit du spectateur dès la première scène ? Quand bien même notre intuition serait fautive, il faut noter que le caractère cyclique et répétitif du théâtre de Genet, en rupture avec la construction d'une intrigue linéaire, rejoint la *répétition* qu'est fondamentalement pour Giacometti l'acte créateur, lui dont l'œuvre est en rupture elle aussi nous l'avons vu avec la progression linéaire qui oriente traditionnellement l'œuvre d'art de son point de départ vers son achèvement.

Entre le théâtre de Genet et les séances de pose pour Alberto Giacometti, le point commun est bien sûr un rapport intense à la mort, c'est sur une fascination commune pour elle que s'établit le rapprochement entre les deux hommes. Pourtant c'est ne pas dire grand-chose si l'on considère la mort comme une simple thématique, ou comme une pensée constante. Le lien établi par Genet entre le théâtre et le cimetière dans *L'Étrange mot d'...* s'opère comme le note Michel Corvin à partir d'un « trait commun : l'activité »³⁵⁸⁰. Le cimetière est chez Genet le lieu où l'on enterre les morts bien davantage que le lieu où ils reposent, il est le lieu d'activités et de rituels liés à la mort, c'est pourquoi il focalise dans ce texte sur le crématoire, comme foyer de « la mort [...] en travail ». De même, nous avons vu que ce qui intéresse Giacometti, c'est la mort à l'œuvre dans le vivant, pour découvrir le point où il renoue avec lui-même par-delà le franchissement de « l'obstacle pariétal »³⁵⁸¹. La scène n'est pas située *dans la mort*, mais aux portes de la mort, dans un « lieu voisin de la mort »³⁵⁸², c'est-à-dire dans ce lieu où s'affrontent les forces contradictoires de la mort et de la vie. L'Évêque, comme le Juge et le Général, dans la pièce lue à Giacometti et illustrée par lui, « ne s'intéressent guère à leurs partenaires : ils viennent au bordel pour mener à son terme une méditation sur l'image, sur *l'imgo*³⁵⁸³ de la mort »³⁵⁸⁴.

Le théâtre de Genet repose sur un « dynamisme autodestructeur », une débauche de gestes et de mots, un gaspillage semblable à la dilapidation d'énergie de l'artiste devant son tableau ou sa sculpture. Mais la dépense de Giacometti est tournée vers la recherche d'une « présence », alors que ce qui se dessine à l'horizon du théâtre de Genet est l'absence :

***Le théâtre disparaîtra peut-être dans sa forme mondaine actuelle – déjà semble-t-il menacée – la théâtralité est constante si elle est ce besoin de proposer non des signes mais des images complètes, compactes, dissimulant une réalité qui est peut-être une absence d'être. Le vide. Afin de réaliser l'image définitive qu'il veut projeter dans un futur absent, chaque homme est capable d'actes définitifs qui le feront basculer dans le néant*³⁵⁸⁵.**

Dans *Un captif amoureux*, Genet dit également un dernier mot sur Giacometti : « C'est vers minuit que Giacometti peignait le mieux. Pendant le jour il avait regardé avec une intense fixité – et je ne veux pas dire que les traits du modèle étaient en lui, c'est autre chose

³⁵⁸⁰ Michel Corvin, « Introduction », in Jean Genet, *Théâtre complet, op. cit.*, p. LXII.

³⁵⁸¹ André du Bouchet, brouillons de *Qui n'est pas tourné vers nous*.

³⁵⁸² Jean Genet, *Lettres à Roger Blin, Théâtre complet, ibid.*, p. 846.

³⁵⁸³ « Pourquoi *imgo* ? Parce que cette référence à une sorte de superstructure imaginaire relève non d'une thématique artistique, mais de l'élucidation théorique d'un schéma existentiel secrètement lié à l'enfance et à l'homosexualité » (Michel Corvin, *ibid.*, p. XLI).

³⁵⁸⁴ Michel Corvin, *idem*.

³⁵⁸⁵ Jean Genet, *Un captif amoureux, op. cit.*, p. 430.

– chaque jour Alberto regardait pour la dernière fois, il enregistrait la dernière image du monde »³⁵⁸⁶. Seul Genet perçoit de cette manière l'œuvre de Giacometti, alors que la plupart des autres écrivains décrivent le regard neuf de Giacometti comme sa capacité à « voir surgir » le monde « pour la première fois – à tout instant pour la première fois »³⁵⁸⁷. Cette première fois peut sous un certain angle apparaître aussi comme la dernière, mais l'accent alors est déplacé.

Dans ses trois premiers romans Genet remarque qu'il a mis en scène trois enterrements³⁵⁸⁸. *Les Nègres* est un rituel autour d'un catafalque. La place centrale dans les rituels de Giacometti est au contraire occupée par un vivant dont son obsession est justement de préciser le point où il se différencie d'un mort. Au terme des *Paravents*, « la scène est vide »³⁵⁸⁹ et Michel Corvin peut définir le théâtre de Genet comme un « thanatocentrisme sans transcendance »³⁵⁹⁰. Le drame consiste pour Genet, comme il l'écrit dans *L'Étrange mot d'...*, à « organiser, à partir de l'illumination qui montre le vide, une architecture verbale – c'est-à-dire grammaticale et cérémoniale – indiquant sournoisement que de ce vide s'arrache une apparence qui montre le vide »³⁵⁹¹. Dans un portrait de Giacometti au contraire, au moment où il cesse d'y travailler, une « masse de vie [...] qui pourrait sans efforts nourrir cent autres portraits » se donne à voir. « Pensée de la mort », donc, de laquelle se nourrit le théâtre de Genet, alors que Giacometti s'oriente bien plutôt vers une « pensée de la vie »³⁵⁹², et l'on songe aux « Commentaires du sixième tableau » des *Paravents* : « Je crois que la tragédie peut être décrite comme ceci : un rire énorme que brise un sanglot qui renvoie au rire originel, c'est-à-dire à la pensée de la mort. »³⁵⁹³ Mais qu'est-ce qui, en définitive, compte le plus : la « pensée » de la mort dont nous avons vu qu'elle était d'abord chez Genet une activité, ou ce « rire » qu'elle suscite, c'est-à-dire la violence d'un éclat.

Quel que soit le côté vers lequel elles se tournent, les œuvres de Genet n'éclatent pas moins de vie, ne s'imposent pas moins que celles de Giacometti comme des « noyaux de violence ». Un « extraordinaire vide » n'a-t-il pas en effet « plus de présence que le plein le plus dense »³⁵⁹⁴, comme Genet en a pris conscience en regardant les dessins de Giacometti où les traits « ne sont là que pour donner forme et solidité aux blancs »³⁵⁹⁵ ? Le théâtre de Genet est « épiphanie », mais « épiphanie du rien ». Giacometti place davantage l'accent sur l'apparition des êtres, Genet sur leur disparition. Pourtant, soulignons-le, rien de moins « mort » chez Genet que ce vide d'une densité extrême, et dont il faut reconnaître derrière

3586 *Ibid.*, p. 37.

3587 Jacques Dupin, TPA, p. 27.

3588 Jean Genet, *Pompes funèbres*, *op. cit.*, p. 9.

3589 *Les Paravents*, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 737.

3590 Michel Corvin, *ibid.*, p. XLII.

3591 Jean Genet, *L'Étrange Mot d'...*, *op. cit.*, p. 883.

3592 Il y a bien sûr une « pensée de la mort » chez lui, nous l'avons souligné, le rapport à la mort est fondamental pour Giacometti comme pour Genet. Il s'agit simplement ici de pointer une différence d'orientation.

3593 *Les Paravents*, *op. cit.*, pp. 609-610.

3594 *Lettres à Roger Blin*, *op. cit.*, p. 847.

3595 *L'Atelier d'Alberto Giacometti*, *op. cit.*, p. 63.

l'omniprésence du mot « mort » la « valeur d'orient », c'est-à-dire de renaissance³⁵⁹⁶. Dans *Un captif amoureux*, c'est encore sur cette densité du vide que Jean Genet insiste : « la translucidité et le blanc ont peut-être une réalité plus forte que les signes qui les défigurent »³⁵⁹⁷. La « transparence » que vise Genet à l'horizon de son théâtre, est-ce alors mourir ? Mourir à soi-même, s'effacer, s'absenter. Mais s'effacer pour un vide tel, un blanc si solide, qu'il pourrait sans efforts nourrir cent autres pièces de théâtre... Mourir de cette façon, où cela se distingue-t-il de vivre ? Mais c'est vivre dans l'espace de l'œuvre d'art, que la vie merveilleuse, la vie à côté de soi et de l'œuvre n'aura servi qu'à nourrir, et c'est peut-être là où Genet se sépare de Giacometti, pour qui cette vie du tableau ne semble d'abord être là que pour nourrir les vivants qui restent – véritables dieux à qui s'adressent ces offrandes – et le peintre lui-même s'il reste un peu, que leur vie s'accroisse du chemin parcouru. Mais peut-être, cette *survie*, est-ce la *fête* dont rêve Genet ?

IV) Visage détruit, visage nuptial

Né en 1907, René Char a six ans de moins qu'Alberto Giacometti, et il est de tous les écrivains de notre corpus celui dont le parcours est le plus proche d'Alberto Giacometti. Venu à peu près en même temps que lui au surréalisme en 1929, il prend ses distances avec le mouvement à partir de 1935. Après la guerre traversée d'une manière très différente, le renouveau de leur œuvre dans la solitude et la distance impressionne une génération nouvelle de poètes, parmi lesquels Jacques Dupin et André du Bouchet, les « compagnons dans le jardin »³⁵⁹⁸ de René Char qui se tournent également vers Alberto Giacometti. Rien n'atteste que Char et Giacometti aient été très proches pendant la période surréaliste, mais dès 1946, Char sollicite le sculpteur pour illustrer une pièce du *Poème pulvérisé* : « Les Trois sœurs ». En 1955, une autre gravure accompagne dans le tirage de tête *Poèmes des deux années, 1953-1954*³⁵⁹⁹. Giacometti illustre également un manuscrit de René Char en 1963 : *Le Visage nuptial* et fait du poète en 1964 un dessin à la mine de plomb. En 1965, c'est toute une série de gravures à l'eau-forte qui viennent se porter à la rencontre de *Retour amont*³⁶⁰⁰ dans l'édition de Guy Levis Mano, pour l'un des plus beaux livres « de dialogue » d'Alberto Giacometti. La relation entre les deux hommes, loin de se distendre après la période surréaliste, ira donc s'intensifiant jusqu'à la mort d'Alberto Giacometti, avec des partages d'espace de plus en plus réguliers. Une intensification jusqu'à l'extrême fin du possible, puisque Giacometti déjà à l'hôpital, ne pourra pas signer les exemplaires de *Retour amont* au moment où ils sortiront de chez l'imprimeur. C'est sur le terrain du dialogue entre poèmes et dessins que se situe presque exclusivement cette relation, puisque René Char n'a guère été prolix en évocations directes de l'œuvre de son ami, avec seulement

³⁵⁹⁶ Il faudrait pour bien faire continuer par une étude, à partir de ce que dit Genet des dessins de Giacometti, de la théorie de l'image sur laquelle se fonde son théâtre. Nous ne pouvons malheureusement mener un tel travail pour l'instant. Il faudrait notamment s'intéresser à la figure du chef de la police dans le *Balcon*, en qui l'image « échappe même à la réalité de son apparence, pour, par cette fuite indéfinie hors de soi, construire l'être de son néant » [Michel Corvin, *ibid.*, p. LXXIV].

³⁵⁹⁷ Jean Genet, *Un captif amoureux*, *op. cit.*, p. 11.

³⁵⁹⁸ « Les Compagnons dans le jardin » [1957], *La Parole en archipel*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, p. 381.

³⁵⁹⁹ *Poèmes des deux années, 1953-1954*, Paris, GLM, 1955 ; 50 exemplaires sur vélin d'Arches, avec une eau-forte d'Alberto Giacometti (frontispice gravé), signés par l'auteur et l'artiste.

³⁶⁰⁰ *Retour Amont*, Paris, GLM, décembre 1965, 34 f., paginés de 9 à 58 ; 24,5 x 18,4 cm, Éd. originale, illustrée de 4 gravures sur cuivre par Alberto Giacometti.

deux courts poèmes en prose : « Alberto Giacometti », en 1955 dans *Recherche de la base et du sommet* et « Célébrer Giacometti » dans *Retour amont*. Ces deux textes concernent, l'un les sculptures, l'autre les peintures, mais tous deux reviennent, d'une façon qui semble avoir présidé au choix des textes à placer sous le regard du « grand Giacometti »³⁶⁰¹, sur la destruction « avec des outils nuptiaux »³⁶⁰² – et la thématique amoureuse apparaît au cœur de cette relation comme elle l'avait été seulement avec Breton – à laquelle celui-ci se livre dans son œuvre. C'est dans cette perspective que nous nous proposons d'aborder cette relation.

1) Recherche de la base et du sommet

En août 1954, René Char écrit :

ALBERTO GIACOMETTI

Du linge étendu, linge de corps et linge de maison, retenu par des pinces, pendait à une corde. Son insouciant propriétaire lui laissait volontiers passer la nuit dehors. Une fine rosée blanche s'étalait sur les pierres et sur les herbes. Malgré la promesse de chaleur, la campagne n'osait encore babiller. La beauté du matin, parmi les cultures désertes, était totale, car les paysans n'avaient pas ouvert leur porte, à large serrure et à grosse clé, pour éveiller seaux et outils. La basse-cour réclamait. Un couple de Giacometti abandonnant le sentier proche, parut sur l'aire. Nus ou non. Effilés et transparents, comme les vitraux des églises brûlées, gracieux, tels des décombres ayant beaucoup souffert en perdant leur poids et leur sang anciens. Cependant hautains de décision, à la manière de ceux qui se sont engagés sans trembler sous la lumière irréductible des sous-bois et des désastres. Ces passionnés de laurier-rose s'arrêtèrent devant l'arbuste du fermier et humèrent longuement son parfum. Le linge sur la corde s'effraya. Un chien stupide s'enfuit sans aboyer. L'homme toucha le ventre de la femme qui remercia d'un regard, tendrement. Mais seule l'eau du puits profond, sous son petit toit de granit, se réjouit de ce geste, parce qu'elle en percevait la lointaine signification. À l'intérieur de la maison, dans la chambre rustique des amis, le grand Giacometti dormait.

Voici un texte qui ne ressemble à aucun autre de ceux qui évoquent Giacometti. La voix du poète semble décrire le rêve qui s'échappe d'Alberto Giacometti endormi, sur la figure duquel la clause referme le poème. Évocation inédite d'abord par son cadre campagnard et serein, qui semble tellement étranger aux paysages associés habituellement aux sculptures de Giacometti – l'exiguïté de l'atelier ou les montagnes abruptes de Stampa – que leur présence pourrait y paraître insolite. C'est que ce texte de genèse et d'apocalypse, en réalité écrit à Paris³⁶⁰³, semble suscité par une visite de Giacometti chez René Char aux *Névons*. Tout se passe comme si le poète profitait du sommeil du sculpteur et de ce moment rimbaldien de l'aube pour écrire et guetter ce qui de l'œuvre en cet instant propice se révèle. Deuxième trait singulier, il s'agit là d'une sorte de couple édénique comme Giacometti n'en a jamais représenté – sauf pendant la période surréaliste, mais pour quels déchirements... – avec des gestes et des regards de tendresse qui donnent le sentiment de leur proximité bien plus que de la distance qui les sépare. Enfin ce texte ne décrit ni le sculpteur au travail, ni les impressions de celui qui regarde ses œuvres, mais fait de ces sculptures qui s'animent les

³⁶⁰¹ René Char, « Alberto Giacometti », *Recherche de la base et du sommet* [1955], *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, p. 686.

³⁶⁰² « Rougeur des matinaux », XXVII, *Les Matinaux*, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 335.

³⁶⁰³ Comme le prouve – sur le manuscrit reproduit dans *René Char : manuscrits, éditions originales* [catalogue de vente de la succession Jean Hugues], Paris, Librairie B. Loliée / T. Bodin, 1998, p. 144 – cette mention raturée : « Paris, 22 août 1954 ».

personnages d'un drame avec deux protagonistes – le couple – et trois témoins : le « linge sur la corde », le « chien stupide » et l'« eau du puits profond ».

Le poète déplace triplement l'œuvre de Giacometti, dans l'espace du poème, dans une campagne de commencement du monde et dans une gestuelle étrangère à son code hiératique. Mais c'est pour qu'elle apparaisse à la faveur de ce déplacement dans sa pleine « signification », qui pour René Char comme pour Jacques Dupin réside dans sa force d'« affirmation » et d'« éveil »³⁶⁰⁴. Le cadre décrit est celui de cette « aube » que promet l'œuvre, dans le silence de l'origine – « la campagne n'osait pas encore babiller » – antérieur à toute activité humaine – « les paysans n'avaient pas ouvert leur porte ». C'est pourtant, davantage que vers *Aube*, vers un autre poème des *Illuminations* que fait signe le texte : *Après le déluge*. La vision qu'offre Char de ce couple de Giacometti n'est en effet pas détachable de la catastrophe de la guerre, qui semble vêtir ces exilés, ou réfugiés, « nus ou non », davantage que le « linge de maison » de la « corde ». Le champ lexical employé est celui des ruines, évocateur de paysages de guerre, de villes bombardées : « vitraux des églises brûlées », « décombres », « désastres ». La comparaison des figures de Giacometti avec les « vitraux des églises brûlées » indique que c'est le sens même de la présence sur terre de l'homme qui dans cette destruction a été touché et repose la question du sacré. En effet, tout dans le texte va dans le sens d'une refondation, et d'abord le caractère « irréductible » de cette lumière qui par-delà les désastres, rejoint celle du soleil qui point. C'est ensuite le geste de l'homme, qui touche « le ventre de la femme » et caresse l'idée d'un enfant à naître pour goûter l'eau du « puits profond » qui tressaille en secret, source préservée malgré les ravages. La destruction et la souffrance endurées prennent alors le sens d'une purification, comme la mort du vieil homme seule permet la régénération et l'afflux de sang nouveau : « tels des décombres ayant beaucoup souffert en perdant leur poids et leur sang anciens ». L'homme et la femme peuvent alors renouer, par-delà ce retour cyclique du chaos, avec les joies simples des sens dans ce matin du monde : « Ces passionnés de laurier-rose s'arrêtèrent devant l'arbuste du fermier et humèrent longuement son parfum ». Le linge, l'enveloppe nouvelle, nettoyée, qui pend à la corde à l'orée du poème, c'est peut-être alors, avec cette « rosée blanche » qui l'humecte, celui dont Giacometti enveloppe ses sculptures en cours pour qu'il puisse continuer à les travailler, si bien qu'elles peuvent sembler un nourrisson dans ses langes, ou émerger de leur chrysalide lorsque Giacometti les démaillote.

2) Poèmes des deux années

Il se trouve pourtant une image de ce couple de « matinaux » susceptible d'être placée en regard de ce poème, c'est celle que grava l'année suivante Alberto Giacometti, peut-être autant à la lecture de ce texte qu'à celle du recueil, pour illustrer les *Poèmes des deux années*³⁶⁰⁵. Dans un décor végétal, un homme de profil et une femme de face semblent se

³⁶⁰⁴ Jacques Dupin, « La Réalité impossible », TPA, p. 94.

³⁶⁰⁵ Dans *René Char*, [catalogue de l'exposition « René Char », présentée à la Bibliothèque nationale de France sur le site François-Mitterrand du 4 mai au 29 juillet 2007], sous la direction d'Antoine Coron, Paris, Bibliothèque nationale de France / Gallimard, 2007, p. 126, Antoine Coron note à propos des *Poèmes de deux années : 1953-1954* : « Ce recueil ajoute au 'Rempart de brindilles' dix-huit poèmes, tous inédits. Alberto Giacometti venait de faire l'objet, dans *Cahiers d'art* (vol. XXIX, 1954) d'un article de Jacques Dupin, et René Char avait écrit sur lui, en août 1954 un texte publié en janvier 1955 dans *Recherche de la base et du sommet*. L'eau-forte elle-même fait partie d'un groupe de cinq sujets, dont trois proches, gravés sur la même planche, entre lesquels Char, probablement, choisit ». Pour la reproduction des gravures non retenues, voir « René Char », *L'Arc*, n°22, été 1963, p. 36. La planche d'essai reproduite dans la revue montre que Giacometti a hésité pour illustrer ce poème entre un couple – dont il donne trois versions – ou une femme seule (figure complète ou portrait limité à la tête).

lancer le regard évoqué par René Char dans le poème sur Giacometti³⁶⁰⁶, ou évoquer encore ces êtres éphémères de l'aurore qui se rencontrent dans « Le Rempart de brindilles », première section de ce recueil :

Êtres que l'aurore semble laver de leurs tourments, semble doter d'une santé, d'une innocence neuve, et qui se fracassent ou se suppriment deux heures après... Êtres chers dont je sens la main³⁶⁰⁷.

La mort et la destruction sont, comme dans ce fragment, au centre de ce recueil, tout entier tendu vers la nécessité de « franchir la clôture du pire »³⁶⁰⁸. À propos de *Fureur et mystère*, André du Bouchet rendait hommage à René Char d'avoir « voulu rompre avec une attitude traditionnelle à l'égard de la mort » et de « faire rentrer la mort dans le circuit de la vie »³⁶⁰⁹. Toutes ces forces gâchées par les poètes dans la déploration de l'irréversible, piétinant dans la révolte stérile ou les « lamentations inutiles »³⁶¹⁰, il les redirige de manière constructive dans l'affrontement direct d'une paroi, celle du langage. Avec Char, le langage s'affirme comme un matériau résistant, et c'est vers lui que se reporte le combat face à la mort : « Ses paroles sont toujours gagnées sur un obstacle ; leur emportement lyrique, mesuré à la hauteur de l'obstacle qu'il a dû franchir. Toute cette force qui se perdait autrefois avec rage dans l'inaccessible est portée contre des barrières immédiates »³⁶¹¹. Les poèmes ne deviennent véritablement ces « bouts d'existence incorruptibles » que s'ils ont ricoché sur la « gueule répugnante de la mort » pour tomber dans le « monde nominateur de l'unité ». La question qu'André du Bouchet reprendra dans « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », Char lui donne une place centrale dans le recueil illustré par Giacometti : « Toute la question sera, un moment, de savoir si la mort met le point final à tout. Mais peut-être notre cœur n'est-il formé que de la réponse qui n'est point donnée ? »³⁶¹² Le travail de la mort dans le recueil se confond avec celui du soleil qui coupe la tête de l'aimée et fait rouler celle-ci « dans la fosse du ciel »³⁶¹³. Mais c'est à la terre que finit par nous lier la course du soleil, semblable à celle de l'horloge en regard, qui, s'étant mesurée à elle, retombe, « déséparée » : « Nous vivons collés à la poitrine d'une horloge qui, déséparée, regarde finir et commencer la course du soleil. Mais elle courbera le temps, liera la terre à nous ; et cela est notre succès »³⁶¹⁴. C'est alors en prenant pied dans « l'infini impersonnel à

³⁶⁰⁶ Voir à propos de cette illustration Edmond Nogacki, *René Char : de l'écriture à la peinture, illustrations, enluminures, poèmes, objets*, thèse de doctorat, Université de Lille III, 1988, (INHA, cote MF 223/46), pp. 637-638. Nous ne souscrivons pas du tout aux clichés de cette lecture qui présente ainsi la gravure : « Le frontispice de Giacometti [...] enferme dans un cadre rigide deux personnages filiformes écrasés, avec la végétation qui les entoure, par le vide de l'espace restant ». Pour la critique, « la fermeture de leur domaine accentue le sentiment tragique de l'existence. Œuvre misérabiliste qui souligne le caractère universel du terme en refusant toute particularisation [...]. Giacometti ramène l'œuvre de Char à une dimension existentielle à laquelle la fragilité des silhouettes donne quelque chose de pathétique ».

³⁶⁰⁷ René Char, « Le Rempart de brindilles », *Poèmes des deux années [1955], La Parole en archipel, Œuvres complètes, op. cit., p. 361.*

³⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 360.

³⁶⁰⁹ André du Bouchet, « 'Note' sur *Fureur et mystère* de René Char », Paris, *Les Temps modernes*, n° 42, avril 1949, p. 745.

³⁶¹⁰ *Idem.*

³⁶¹¹ *Ibid.*, p. 746.

³⁶¹² René Char, « Le Rempart de brindilles », *Poèmes des deux années, op. cit.*, p. 362.

³⁶¹³ « L'Inoffensif », *idem.*

³⁶¹⁴ « Le Rempart de brindilles », *op. cit.*, p. 360.

l'extérieur de l'homme »³⁶¹⁵ que le poète peut renouer avec les forces aurorales, dans la *répétition* : « La vie bousillée est à ressaisir, avec tout le doré du couchant et la promesse de l'éveil, successivement »³⁶¹⁶. De part et d'autre du « mur d'os »³⁶¹⁷, le poète qui « n'atten[d] rien de *fini* », accepte de « godiller entre deux dimensions inégales », comme un visage peint par Giacometti de part et d'autre de son seuil : « Ne cherche pas les limites de la mer. Tu les détiens. Elles te sont offertes en même temps que ta vie évaporée »³⁶¹⁸. Le seul « levier » à la disposition du poète pour tirer une « force ascensionnelle de toutes les déchéances », c'est cette « densité inaliénable » que sa parole obtient par la voie du fragmentaire. « Durement arrachés au désordre et au mutisme », ces « fragments cristallins » se « resserrent et se contractent »³⁶¹⁹ pour provoquer le renversement des forces de la destruction. Le poète peut alors se retourner vers les personnages boucanés que Giacometti place sous son regard et les voir surgir comme de « mortels partenaires » : « Certains êtres ont une signification qui nous manque. Qui sont-ils ? Leur secret tient au plus profond du secret même de la vie. Ils s'en approchent. Elle les tue. Mais l'avenir qu'ils ont ainsi éveillé d'un murmure, les devinant, les crée. Ô dédale de l'extrême amour ! »³⁶²⁰

Pour en revenir au texte consacré en 1954 au sculpteur, notons qu'il est assez proche par certains aspects de celui de Francis Ponge trois ans auparavant, textes du début des années cinquante fortement imprégnés du contexte historique dans leur lecture de l'œuvre. Comme Francis Ponge, c'est un homme dont les « graisses » dégouttent autour de lui, et qui a « maigri au bûcher »³⁶²¹, que perçoit René Char. Il donne dans ce poème une interprétation symbolique des sculptures et en propose une lecture détachée des problèmes de perception qui se sont posés au sculpteur au moment de leur donner naissance. « Alberto Giacometti » se différencie sur ce plan du deuxième texte consacré par Char à l'artiste, toujours centré sur le problème de la destruction, mais pour placer davantage l'accent sur ce qui est en jeu en elle d'un travail créateur et du rapport de l'artiste à sa création.

3) Célébrer Giacometti

Dix ans plus tard, c'est cette fois une visite du poète à l'atelier, et les peintures que lui découvre Giacometti, qui sont l'occasion d'un second poème :

CÉLÉBRER GIACOMETTI En cette fin d'après-midi d'avril 1964 le vieil aigle despote, le maréchal-ferrant agenouillé, sous le nuage de feu de ses invectives (son travail, c'est-à-dire lui-même, il ne cessa de le fouetter d'offenses), me découvrit, à même le dallage de son atelier, la figure de Caroline – après combien de coups de griffes, de blessures, d'hématomes ? – fruit de passion entre tous les objets d'amour, victorieux du faux gigantisme des déchets additionnés de la mort, et aussi des parcelles lumineuses à peine séparées, de nous autres, ses témoins temporels. Hors de son alvéole de désir et de cruauté. Il se réfléchissait,

³⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 361.

³⁶¹⁶ *Idem.*

³⁶¹⁷ Jacques Dupin, TPA, p. 53.

³⁶¹⁸ René Char, *idem.*

³⁶¹⁹ André du Bouchet, *ibid.*, p. 747.

³⁶²⁰ René Char, « Le Mortel partenaire », *Poèmes des deux années*, *op. cit.*, p. 363.

³⁶²¹ Francis Ponge, RSAG, p. 580.

***ce beau visage sans antan qui allait tuer le sommeil, dans le miroir de notre regard, provisoire receveur universel pour tous les yeux futurs*³⁶²².**

Le despotisme que dans le recueil de 1955 le poète affrontait, celui de la mort – « esquiver l'abat de la hache sans cesse revenante du despote contre laquelle nous sommes sans moyens de protection »³⁶²³ – c'est désormais l'artiste, « aigle despote », qui s'en voit investi, et ce retournement du sens de l'adjectif de la passivité vers l'activité permet de mesurer le déplacement d'un texte à l'autre. Dans ce déplacement, l'artiste se trouve en voie d'assumer les deux faces de son ambition prométhéenne, puisqu'il devient moins l'audacieux voleur de feu que l'« aigle » qui le châtie. C'est alors de l'animal tout autant l'acuité de ses perceptions visuelles – cette « vue d'aigle solaire » que le poète reconnaît à Héraclite³⁶²⁴ – que la puissance menaçante de ses serres – qui appellent les « coups de griffes », un peu plus loin dans le texte – qui justifient la métaphore.

Le vertige destructeur qui l'anime, c'est d'abord contre lui-même que l'artiste le dirige, note le poète, témoin du « nuage de feu de ses invectives (son travail, c'est-à-dire lui-même, il ne cessa de le fouetter d'offenses ». Il s'agit là d'une allusion à la perpétuelle insatisfaction dont Giacometti faisait preuve à l'égard de son œuvre, et peut-être René Char a-t-il assisté en avril 1964 à une scène comparable à celles que rapporte par exemple James Lord. Butant sur la difficulté de « faire un nez réellement perpendiculaire par rapport au corps », Giacometti s'exclame, plein de dépit, lors d'une séance de pose : « le fait est que je ne sais rien faire, tout simplement. Quand je dis ça, les gens croient que c'est de l'affectation. Mais c'est simplement la vérité. »³⁶²⁵ Cette tendance à l'autodénigrement qui était l'un des moteurs de son travail, le poète montre le lien qui l'unit à une autre forme de violence, dirigée cette fois vers l'autre. Ce second poème consacré à l'artiste fait alors toute sa place à l'« instinct de cruauté »³⁶²⁶ analysé deux ans auparavant par Jacques Dupin dans sa monographie chez Maeght que René Char a probablement lue. Il est attentif aux marques qui traduisent la réalité du travail de peinture sur le « visage peint » de Caroline que Giacometti lui découvre. Il perçoit les traces visibles de la technique du « faire-défaire-refaire » que nous avons évoquée : ces lignes « rapides » et « discontinues »³⁶²⁷ comme autant de « coups de griffes » – une expression qu'il reprend à Jacques Dupin³⁶²⁸ – ces couleurs « en suspens dans le gris »³⁶²⁹ comme autant d'« hématomes ». Le mot « passion » employé par le poète résonne alors de toute la *souffrance* qui lui est étymologiquement liée.

L'amoncellement de matière que la technique de Giacometti a pour effet de créer dans le portrait à l'endroit du visage est également évoqué, et nettement perçu comme un pas gagné sur la mort : « victorieux du faux gigantisme des déchets additionnés de la mort ». Cette bosse, c'est alors un creux tout autant, une « alvéole de désir et de cruauté ». De

³⁶²² « Célébrer Giacometti », *Retour amont, Le Nu perdu, Œuvres complètes, op. cit., p. 431.*

³⁶²³ « Le Rempart de brindilles », *op. cit.*, p. 360.

³⁶²⁴ « Héraclite d'Éphèse », *Recherche de la base et du sommet, op. cit.*, p. 720. Sur l'origine nietzschéenne de cette image, voir Patrick Née, « Char et Nietzsche ou de l'éternel retour », *René Char 2, poètes et philosophes de la fraternité selon Char*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2007, p. 82.

³⁶²⁵ James Lord, *Un portrait par Giacometti, op. cit.*, p. 84.

³⁶²⁶ Jacques Dupin, TPA, p. 21.

³⁶²⁷ *Ibid.*, p. 76.

³⁶²⁸ *Ibid.*, p. 36 : « [...] la promptitude, le coup de griffe, de ses interventions répétées ».

³⁶²⁹ *Ibid.*, p. 75.

cette croûte de peinture, cet amas de visages détruits, émerge en effet le visage « nuptial », ce visage *instant*³⁶³⁰ si « le vivant doit ou disparaître ou s'apparaître dans la déchirure ou le bond »³⁶³¹ et distancer alors ses « témoins temporels ». Un visage où l'origine – « sans antan » – rejoint la fin se donne en effet dans le présent par l'impersonnalité à laquelle cette transfiguration voue notre regard, « provisoire receveur universel pour tous les yeux futurs ». Derrière ce regard « qui allait tuer le sommeil », c'est Hypnos, la figure de veilleur des années de guerre, « auquel la légende antique attribuait la faculté de dormir les yeux ouverts », qui reparaît. Loin de la guerre, mais toujours « au plus près de la mort »³⁶³² – d'Hypnos, Thanatos est le « frère jumeau »³⁶³³ – les visages de Giacometti poursuivent leur inlassable veille.

4) Le Visage nuptial

Ce visage de Caroline, « fruit de passion entre tous les objets d'amour », c'est encore lui qui répond aux poèmes manuscrits de René Char en 1963, mais dans une explosion de couleurs où cette fois la grâce l'emporte sur la rage³⁶³⁴. Si le livre avec Leiris et les portraits de Genet sont dans l'œuvre de Giacometti les lieux les plus intenses de son dialogue avec les écrivains, l'illustration du manuscrit du *Visage nuptial* en est sans conteste le troisième sommet, mais dans un registre très différent. Ici ce n'est pas la hantise de la mort qui transparaît, comme dans le visage cadavérique de Leiris, mais ces noces avec la vie que promet le poème, à travers la jubilation de la couleur, comme si le trait d'Alberto Giacometti lui-même, « las de défoncer », se décidait à boire, comme le poème y engage, au « débarcadère angélique »³⁶³⁵. Cette couleur n'est pas en soi l'indice de la valeur de l'œuvre, et comme le remarque Jacques Dupin, « l'abus de couleurs pures ou mélangées, leur exaspération, auxquels les peintres nous ont accoutumés, ont fini par émousser notre sensibilité et par étouffer la couleur dans son outrance même, ne nous laissant dans les yeux qu'une fade impression de grisaille »³⁶³⁶. Mais lorsqu'il s'agit de Giacometti, on sait par quels combats cette couleur est gagnée, et la liberté simple, l'espièglerie du jeu des crayons de couleur ici semble ravivée encore par tout le gris qui envahit le reste de l'œuvre, indice de sa profondeur. Ces dessins où Giacometti s'abandonne à ce plaisir de la couleur – preuve que s'il peignait « gris », ce n'était pas faute d'aimer la couleur au plus haut point, et de savoir l'employer avec justesse – sont parmi les œuvres les plus vives et délicates qu'il ait réalisées. Le manuscrit ainsi enluminé est également, « par le nombre des illustrations, leurs

³⁶³⁰ Ici le participe présent, c'est-à-dire « en départ perpétuel ». Voir Henri Maldiney, « Les 'blancs' d'André du Bouchet », *op. cit.*, p. 219.

³⁶³¹ Henri Maldiney, *idem*.

³⁶³² Michel Jarrety, « René Char », *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours, op. cit.*, p. 132.

³⁶³³ *Idem*.

³⁶³⁴ Les cinq poèmes réunis sous le titre *Le Visage nuptial* furent publiés pour la première fois dans la revue *Cahiers d'Art* (1940-1944, pp. 27-28). Repris dans *Seuls demeurent* [Paris, Gallimard, 1945], ils font partie, avec ce recueil, de *Fureur et mystère*, Paris, Gallimard, 1948. Le poème « Le visage nuptial », qui donna son titre à cette réunion, fut publié en édition originale séparée en 1938 (Paris, s. n.), à 115 exemplaires.

³⁶³⁵ « Le Visage nuptial », *op. cit.*, p. 153.

³⁶³⁶ Jacques Dupin, *ibid.*, p. 75.

dimensions – outre le caractère tout à fait singulier de l'entreprise –, le plus important des livres réalisés en commun [avec René Char] »³⁶³⁷. Antoine Coron présente ainsi le projet :

Le choix des poèmes, comme toujours pour ces manuscrits, qu'il soit le fait du poète ou de son enlumineur, détermine de manière cruciale l'harmonie de l'accord recherché. Au-delà du titre que prolonge le magnifique visage [...], ce poème d'amour, du premier vers [...] au dernier, est sans doute celui qui donnait au peintre la plus grande latitude dans l'emploi naturel de ses thèmes constants. L'usage, rare chez Giacometti, de crayons de couleur, donne de plus à ses illustrations un éclat qui les situe à part de ses dessins et très haut dans son œuvre graphique³⁶³⁸.

L'initiative de cette collaboration semble être venue de René Char :

alors que Vieira da Silva et Georges Braque venaient d'illustrer pour lui deux grands livres, le nom de Giacometti s'imposa. À la fin de juin 1963, l'artiste, venu voir Char, le quitta avec le texte en poche. Durant l'été, tandis que le poète passe août et septembre aux Busclats, Jacques Dupin visite régulièrement Giacometti et veille à ce que la gestation aille à son terme. Rentré à Paris à la fin de septembre, Char choisit parmi la dizaine de dessins produits et compose le manuscrit, scandant l'ample poème amoureux de sept compositions aux crayons de couleur, certaines monochromes, comme le grand nu final, d'autres plus chatoyantes, comme le visage de Caroline par lequel il débute [...].

Le poème éponyme date de 1938, et de la liaison du poète avec Greta Knutson, qui avait été la femme de leur ami commun Tristan Tzara. René Char le décrivait ainsi à Gilbert Lely : « Je travaille à un long poème, peu émondable, sorte de monologue de mise au point d'amants »³⁶³⁹. D'autres poèmes lui seront adjoints pour composer un cycle de cinq poèmes paru pour la première fois dans *Seuls demeurent* en 1945. C'est à nouveau à l'amour que René Char convoque ici Giacometti³⁶⁴⁰, pour ce « visage nuptial » que le sculpteur se plaît à faire coïncider avec celui d'un modèle connu sous le nom de Caroline, qui compta particulièrement dans sa vie³⁶⁴¹ :

À présent disparais, mon escorte, debout dans la distance ; La douceur du nombre vient de se détruire. Congé à vous, mes alliés, mes violents, mes indices. Tout vous entraîne, tristesse obséquieuse. J'aime³⁶⁴².

L'amitié doit céder la place à la solitude de ce couple par lequel tout est appelé à renaître dans cette ouverture du poème à laquelle répond le visage en huit couleurs de Caroline.

La suite du manuscrit enluminé est disposée de la manière suivante, d'après la description

³⁶³⁷ Antoine Coron, *René Char, manuscrits enluminés par des peintres du XX^e siècle* [catalogue de l'exposition présentée à la Bibliothèque Nationale, Galerie Mansart, du 16 janvier au 30 mars 1980], sous la direction d'Antoine Coron, Paris, Bibliothèque Nationale, 1980, p. 61.

³⁶³⁸ *Ibid.*, pp. 61-62,

³⁶³⁹ René Char, *Dans l'atelier du poète*, op. cit., p. 311.

³⁶⁴⁰ Pour l'analyse de ces poèmes, sur lesquels nous ne pouvons revenir en détails, voir Paul Veyne, *René Char en ses poèmes*, Paris, Gallimard, 1990.

³⁶⁴¹ Voir James Lord, *Giacometti*, op. cit., p. 391 et suivantes, avec toutes les précautions d'usage que nécessite cette biographie controversée.

³⁶⁴² René Char, « Le Visage nuptial », *Seuls demeurent, Fureur et mystère, Œuvres complètes*, op. cit., p. 151.

qu'en donne Antoine Coron dans le catalogue de l'exposition qui précéda celle où nous avons pu le voir³⁶⁴³ :

La disposition des poèmes et des dessins est la suivante : (le verso des feuillets est toujours blanc) F. [1] : page de titre (« Le visage nuptial / René Char / Alberto Giacometti ») où le nom du poète et du peintre est leur signature, celle de Giacometti au stylo-bille. F. [2] : dessin – visage de femme – en huit couleurs. Ff. [3-4] : « Le visage nuptial », vers 1-13 et 14-29. F. [5] : dessin – homme assis et soleil – en sept couleurs. Ff. [6-7] : « Le visage nuptial » (suite), vers 30-42 et 43-58. F. [8] : dessin – femme au serpent – en trois couleurs. F. [9] : « Le visage nuptial » (fin), vers 59-63. F. [10] : « Conduite ». F. [11] : dessin – femme debout et ciel – en trois couleurs. Ff. [12-13] : « Gravité. L'emmuré », vers 1-16 et 17-24. F. [14] : dessin – homme en marche – en trois couleurs. F. [15] : « Evadné ». F. [16] : dessin – silhouette debout sous le ciel – en dix couleurs. F. [17] : Post-scriptum ». F. [18] : dessin – grand nu de face – en une seule couleur (ocre). F. [19] : dédicace et initiales (celles du peintre au stylo-bille). F. [20] : blanc. Chemise et boîte³⁶⁴⁴.

Cet ensemble, étudié par Edmond Nogacki dans sa thèse³⁶⁴⁵, décrit, comme l'a noté Jacques Dupin « l'accomplissement de l'amour jusqu'au plateau spacieux où *la femme respire*, où *l'homme se tient debout* »³⁶⁴⁶. Cette femme qui « respire », cet homme « debout »³⁶⁴⁷, Giacometti choisit cette fois de les représenter non pas réunis, mais chacun pris isolément, en alternance. L'homme relevé (F. [14]) peut fixer le soleil (F. [5]) sans frémir, grisé de ce « parfum d'insolation » qui « protège ce qui va éclore »³⁶⁴⁸, alors que la femme, elle-même debout « au bord du ciel criant [son] nom »³⁶⁴⁹ dans l'un des dessins de Giacometti (F. [11]), apparaît dans la fraîcheur de sa nudité (F. [18]). L'omniprésence du soleil et du ciel dans les dessins et ces fêtes de la couleur évoquent la grande saison nuptiale décrite dans le vers liminaire du poème « Évadné » : « L'été et notre vie étions d'un seul tenant »³⁶⁵⁰. Pourtant au cœur de cette ivresse subsiste le serpent qui surprend l'une des figures féminines dessinées par Giacometti (F. [8]). Serpent qui semble figurer ces « micas du deuil »³⁶⁵¹ sur le visage de l'aimée congédiés par le poète. La présence des « micas du deuil » dans ce temps où le « sable », l'arène du temps, est « mort »³⁶⁵², Jacques Dupin la rapproche de la vitre qui dans *Dehors la nuit est gouvernée* marque la « précarité

³⁶⁴³ L'original, conservé au département des manuscrits de la BNF sous la cote NAF 25713, n'est en effet pas consultable, étant donné qu'il existe également sous la forme d'un microfilm *en noir et blanc* !

³⁶⁴⁴ Voir Antoine Coron, *ibid.*, pp. 137-139.

³⁶⁴⁵ Voir Edmond Nogacki, *ibid.*, pp. 370-382. Nous émettons pour cette interprétation les mêmes réserves que pour les *Poèmes des deux années*.

³⁶⁴⁶ Jacques Dupin, « Dehors la nuit est gouvernée », *L'Arc*, n°22, été 1963, p. 67.

³⁶⁴⁷ René Char, « Le Visage nuptial », *op. cit.*, p. 153.

³⁶⁴⁸ *Le Visage nuptial*, *op. cit.*, p. 150.

³⁶⁴⁹ « Le Visage nuptial », *op. cit.*, p. 151.

³⁶⁵⁰ « Évadné », *Le Visage nuptial*, *op. cit.*, p. 153.

³⁶⁵¹ « Le Visage nuptial », *op. cit.*, p. 152.

³⁶⁵² « Voici le sable mort, voici le corps sauvé » : *ibid.*, p. 153.

de la rencontre » : « comme si le commencement de la métamorphose s'accompagnait de la transformation du sable, emblème stérile, en cet élément propice à la vision de l'autre mais non à son contact : le verre »³⁶⁵³. Serpent, marque dans le temps de la fusion amoureuse de l'impossibilité de la « communication absolue » qui obsède Giacometti, ou prémices d'une retombée future :

Dans la stupeur de l'air où s'ouvrent mes allées, Le temps émondera peu à peu mon visage, Comme un cheval sans fin dans un labour aigri³⁶⁵⁴.

5) Retour amont

L'image du cheval est au cœur de « Célébrer Giacometti », puisque c'est à un « maréchal-ferrant »³⁶⁵⁵ que lui fait songer le « grand Giacometti » agenouillé à la recherche du tableau qu'il va dégager des décombres de l'atelier. Qu'a-t-il à ferrer, ce maître des forges dans son « nuage de feu »³⁶⁵⁶, si ce n'est le réel lui-même ? Parler, écrire « sur le vif » équivaut, comme le note André du Bouchet, à « ferrer un cheval au galop »³⁶⁵⁷ (Char se souvient-il en outre de « Ferrache », le pseudonyme employé par Giacometti pour ses dessins politiques pendant leurs années communes au sein du groupe surréaliste ?³⁶⁵⁸). Ce cheval au galop, il ne s'agit pourtant pas seulement de le ferrer, mais dans un même geste de le « fouetter »³⁶⁵⁹, en le harcelant de la voix³⁶⁶⁰, tout en espérant l'enfourcher. La cavalcade attendue, c'est *Retour amont* qui en 1965 la donne à voir dans l'image de ces « hommes à cheval au galop » qui font face au poème « Faction du muet » dans le livre édité par Guy Lévis Mano³⁶⁶¹.

D'après Antoine Coron³⁶⁶², René Char avait pensé un moment illustrer lui-même *Retour amont*, mais il « y renonça en mai 1965, jugeant que c'était là 'trop de complaisance personnelle, ce double rapport à un livre'. Il se tourna alors vers Alberto Giacometti 'pour une seule eau-forte, peut-être' ». Ces gravures ne se limitèrent pas au frontispice mais furent quatre finalement, et Char, « qui les trouvait 'exactement dans l'esprit' des textes, veilla à ce que les frères Crommelynck obtiennent au tirage un fond nettement et uniment noir et non pas d'un 'gris délavé', comme il apparaissait aux premières épreuves [...] ». Virage brutal, donc, de l'arc-en-ciel du *Visage nuptial* aux ténèbres de *Retour amont* deux ans plus tard, comme un passage du positif vers le négatif avec ces dessins dont les traits apparaissent comme de la craie sur un tableau noir. Négatif d'une approche de la mort qui semble retentir

³⁶⁵³ Jacques Dupin, *ibid.*, p. 68.

³⁶⁵⁴ René Char, « *post-scriptum* », *Le Visage nuptial*, *op. cit.*, p. 154.

³⁶⁵⁵ « Célébrer Giacometti », *op. cit.*, p. 431.

³⁶⁵⁶ *Ibid.*

³⁶⁵⁷ André du Bouchet, carnet inédit.

³⁶⁵⁸ Voir chapitre II.

³⁶⁵⁹ René Char, « Célébrer Giacometti », *idem*.

³⁶⁶⁰ « fouetter d'offenses »

³⁶⁶¹ *Retour Amont*, Paris, GLM, décembre 1965, 34 f., paginés de 9 à 58 ; 24,5 x 18,4 cm, Éd. originale, illustrée de 4 gravures sur cuivre par Alberto Giacometti.

³⁶⁶² Antoine Coron, *René Char*, [catalogue de l'exposition « René Char », présentée à la Bibliothèque nationale de France sur le site François-Mitterrand du 4 mai au 29 juillet 2007], sous la direction d'Antoine Coron, Paris, Bibliothèque nationale de France / Gallimard, 2007, p. 170, cat. 274.

toute entière de ces quelques mots du poète, « vous traversiez la mort en son désordre »³⁶⁶³. Les « gravures en négatif de Giacometti – parmi les plus belles qu'il ait réalisées » furent en effet « 'ses derniers mots avant qu'il ne parte conclure son destin dans son village des Grisons', selon l'expression de Char à Marcelle Mathieu. Mort le 11 janvier 1966, Giacometti ne signa pas les exemplaires »³⁶⁶⁴.

Et certes ces quatre eaux-fortes semblent « tracées sur le gouffre »³⁶⁶⁵, et il n'est pas possible de contempler la dernière, l'homme sur le précipice, sans songer que cet homme est l'artiste, avec le vide béant face à lui de cette mort qu'il sent venir, sans rémission cette fois. Et ce noir qui se substitue à la blancheur accueillante du papier dans l'intuition fulgurante d'une inversion du « coup de dé », serait celui de la mort alors, une fois pour toutes ? La mort qui envahit l'espace du dessin, pour cette « angoisse existentielle » qu'on se plait encore trop souvent à reconnaître dans l'œuvre d'Alberto Giacometti ? Nous nous garderons de sombrer dans un symbolisme aussi plat et gageons qu'autant que le retour pour le poète n'est concevable qu'*amont*, autant pour l'artiste ces *eaux* sont moins noires que *fortes*.

« Retour amont », le poète s'en est expliqué, ne signifie pas « retour aux sources », mais, « plus haut que les sources »³⁶⁶⁶, au « pire lieu déshérité qui soit »³⁶⁶⁷ et le recueil est la « chronique d'une descente et d'une volonté de remonter »³⁶⁶⁸. Mais quelle force dans l'œuvre peut permettre de remonter, sinon cette « exaltante alliance des contraires » qui permet à Char de « s'établir dans l'héritage d'Héraclite [...] et dans le même temps évoque un âge – celui que le poète reconquiert – où *logos* signifiait à la fois parole et raison, la pensée présente en son dire, non abstraite, non séparée. Travail de destruction et de création mêlées où l'accès à un Grand Réel n'est possible que par l'arrachement souverain qui ne s'attarde pas [...] »³⁶⁶⁹. C'est, note Michel Jarrety, toute « l'exigence du fragment »³⁶⁷⁰ évoquée plus tard dans l'hommage à Rimbaud : « En poésie, on n'habite que le lieu que l'on quitte, on ne crée que l'œuvre dont on se détache, on n'obtient la durée qu'en détruisant le temps »³⁶⁷¹. « De mon logis pierre après pierre / J'endure la démolition »³⁶⁷², écrit le poète, mais cette « démolition » est la seule sente vers amont, s'il est « le pire lieu déshérité qui soit ».

Nous avons noté que ce rapport au « levier » de la contradiction était un trait commun aux poètes proches de Giacometti, et dès 1949, André du Bouchet note à propos de René Char dans l'article déjà cité : « Char tire sa force tourbillonnaire des pôles ennemis entre lesquels il se trouve et qu'il a toujours soin d'énoncer »³⁶⁷³. Le « retour amont » ne peut donc

³⁶⁶³ René Char, « Tracé sur le gouffre », *Retour amont, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 423.

³⁶⁶⁴ Antoine Coron, *idem*.

³⁶⁶⁵ Voir René Char, « Tracé sur le gouffre », *Retour amont, op. cit.*, p. 423.

³⁶⁶⁶ Paul Veyne, *René Char en ses poèmes*, Paris, Gallimard, 1990, p. 445.

³⁶⁶⁷ René Char, « Bandeau de 'Retour amont' », *Recherche de la base et du sommet, op. cit.*, p. 656.

³⁶⁶⁸ Paul Veyne, *ibid.*, p. 444.

³⁶⁶⁹ Michel Jarrety, « René Char », *op. cit.*, p. 131.

³⁶⁷⁰ *Idem*.

³⁶⁷¹ René Char, « Arthur Rimbaud », *Recherche de la base et du sommet, op. cit.*, p. 733.

³⁶⁷² « Sept parcelles du Lubéron, I », *Retour amont, op. cit.*, p. 422.

³⁶⁷³ André du Bouchet, « 'Note' sur *Fureur et mystère* de René Char », *op. cit.*, p. 748.

s'effectuer que par la « force tourbillonnaire » qui naît du choc de ces « pôles ennemis », mais ce n'est pas alors pour promettre en cherchant refuge au sein de l'origine le « retour engluant de la nostalgie ». Il s'agit plutôt dans la proximité de Nietzsche d'un « retour régénérant du pessimisme lucide et de l'accueil d'amont »³⁶⁷⁴. Pas plus qu'un foyer en course ne laisse les cercles dessinés par André du Bouchet se refermer sur eux-mêmes³⁶⁷⁵, la répétition charienne ne renvoie au Même. Comme le note Patrick Née : « Ici, tout retour éternel est un tour novateur : [le] temps [de Char] n'est en rien celui du revenir ; il est, absolument, celui du venir – surrrection, allégresse, matin »³⁶⁷⁶. Ce « retour amont » ne concerne dès lors pas seulement le recueil illustré par Giacometti, mais s'affirme comme l'a montré Patrick Née³⁶⁷⁷ comme le « mouvement organisateur » de l'ensemble de son œuvre qui dès *Abondance viendra* (1933) procède de la « TENSION D'AVAL/AMONT »³⁶⁷⁸. Le « site amont » est reconnu par Patrick Née « comme le site d'une temporalité ek-statique où s'ouvre le Temps – reprise depuis son origine et se déployant jusqu'à son aval, dans un présent-révélation »³⁶⁷⁹. Une telle « temporalité ek-statique », et c'est bien l'objet de cette dernière partie, est également à l'œuvre dans la sculpture, la peinture et le dessin d'Alberto Giacometti, dont le mouvement organisateur procède quant à lui d'une tension entre « faire » et « défaire » qui peut paraître dessiner comme un pôle « aval » et un pôle « amont ». Retour « amont » pour Giacometti, et non simplement au point de départ s'il y a la possibilité de « progresser un tout petit peu »... Ce « progrès » entrevu par Giacometti nous semble avoir sa tenue « plus haut que les sources »³⁶⁸⁰ qui par intermittence vivifient son œuvre et s'élançant de ce « port naturel de tous les départs », c'est-à-dire dans la « tension de l'oxymore, ce lieu de l'ancre et de la voile », qui « signe » également « l'Éternel retour charien »³⁶⁸¹.

Il nous semble alors pour en venir plus précisément à l'illustration de *Retour amont* par Alberto Giacometti en 1965 qu'inverser le rapport du texte au dessin comme le fait pour la première fois l'artiste à cette occasion n'est pas se laisser fasciner par la mort prochaine et déposer les armes devant elle, mais se porter amont encore une fois par le vigoureux coup d'épaule d'un élan vital qui n'a de cesse. Et ce n'est pas « illustrer » ce texte alors, mais faire effort vers une pensée en commun qui ne s'abstrait pas de son « dire »³⁶⁸² et concevoir dès lors l'ensemble poèmes-dessins par ce retournement du blanc au noir comme un vaste oxymore qui puisse propulser amont poète, artiste et lecteur par le choc de ces pôles opposés. Char est sensible à la « force tourbillonnaire »³⁶⁸³ ainsi acquise par le livre en commun, qui veille pour cette raison à ce que « les frères Crommelynck obtiennent au tirage un fond nettement et uniment noir et non pas d'un 'gris délavé', comme il apparaissait

³⁶⁷⁴ Patrick Née, « Char et Nietzsche ou de l'éternel retour », *op. cit.*, p. 83.

³⁶⁷⁵ Voir chapitre précédent.

³⁶⁷⁶ Patrick Née, *ibid.*, p. 92.

³⁶⁷⁷ Patrick Née, *René Char. Une poétique du retour*, Paris, Hermann Éditeurs, 2007.

³⁶⁷⁸ *Ibid.*, pp. 101-102.

³⁶⁷⁹ Patrick Née, « Amont, un mythe de compromis », *René Char, 10 ans après*, textes réunis par Paule Plouvier, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 155.

³⁶⁸⁰ Paul Veyne, *ibid.*, p. 445.

³⁶⁸¹ Patrick Née, « Char et Nietzsche ou de l'éternel retour », *op. cit.*, p. 95.

³⁶⁸² Voir Michel Jarrety, *ibid.*

³⁶⁸³ André du Bouchet, *idem*.

aux premières épreuves »³⁶⁸⁴. Voici en effet ce que lui écrivait Giacometti le 26 septembre 1965, peu avant ce départ pour l'hôpital de Coire d'où il ne devait pas revenir :

Demain je mets à la poste les quatre gravures, résultat indirect (et assez direct en certaines choses) de la lecture des poèmes. Ces quatre images se sont fixées dans ma tête, dessinées en blanc sur le fond sombre (c'est le fond qui est mordu à l'acide et pas les traits). Je ne sais pas si le résultat est bon, je n'ai en ce cas aucun jugement objectif, mais je ne peux pas ne pas te les envoyer. Si elles ne te vont pas, je vais faire autre chose, mais j'aimerais mieux avoir des gravures qui ont pour moi un rapport avec les poèmes que des gravures simplement parallèles comme on en fait généralement. Celles-ci seraient ordonnées dans une certaine suite. Devant le titre (frontispice) la montagne (la gravure avec le moins de traits que j'ai fait de ma vie), ensuite dans le livre : I – les hommes à cheval au galop (ils vont quelque part pour quelque massacre). II – l'homme dans les rochers. III – à la fin, l'homme sur le précipice qui regarde dans le vide avec le grand vide du paysage. J'ajoute une variante de l'homme dans les rochers, noire sur gris que je préfère en tant que gravure mais qui va moins bien devant un poème que le blanc sur noir³⁶⁸⁵.

Il est intéressant de constater que Giacometti décrit ces images exactement comme il décrivait les sculptures surréalistes, par exemple *Le Palais à quatre heures du matin*³⁶⁸⁶. Ces images apparaissent « fixées » une fois pour toutes dans son esprit à la lecture des poèmes, elles ne seront que peu modifiées par le travail de réalisation de la gravure qui ne donne pas lieu à cette « aventure » dans l'inconnu qu'est le travail devant modèle. L'« aventure » a eu lieu dans le temps de la lecture qui les a fait naître mais pas dans la réalisation.

Pourtant Giacometti insiste : ces gravures sont le résultat à la fois « direct » et « indirect » de la lecture et il conçoit la pratique du livre de dialogue comme un engagement véritable, il veut que les deux œuvres se regardent et ne cohabitent pas dans une pure et simple juxtaposition : « j'aimerais mieux avoir des gravures qui ont pour moi un rapport avec les poèmes que des gravures simplement parallèles comme on en fait généralement ». Or, ce rapport, s'il est également thématique, repose surtout sur l'écart du blanc au noir. Si Giacometti précise à la fin de la lettre que la gravure noire sur gris est meilleure en tant que gravure, c'est pour souligner d'autant plus que c'est cet écart qui importe : le noir sur gris « va moins bien devant un poème que le blanc sur noir ». Si le blanc sur noir « va » mieux, ce n'est pas seulement qu'il est mieux assorti, qu'il fait plus joli : il va mieux peut-être, mais surtout il va à ravir, de tout l'allant d'un « galop » non pas « éteint »³⁶⁸⁷ dans la deuxième gravure, mais ravivé par la contradiction. C'est alors dans le rapport des poèmes aux gravures que se déplace l'« aventure » dans la « lutte »³⁶⁸⁸ du noir et du blanc. Ces « hommes à cheval au galop », ils « vont quelque part pour quelque massacre » : ils vont

³⁶⁸⁴ Antoine Coron, *idem*.

³⁶⁸⁵ *Lettre d'Alberto Giacometti à René Char, 26 septembre 1965, reproduite en fac-similé dans René Char, paysages premiers [catalogue de l'exposition présentée à l'Hôtel de Campredon / Maison René Char de L'Isle-sur-la-Sorgue du 6 juillet au 30 septembre 2007], coordonné par Chloé Jarry, Paris, Hazan, 2007, pp. 90-91.*

³⁶⁸⁶ Voir chapitre VIII.

³⁶⁸⁷ René Char, « Sept parcelles du Lubéron, II, Traversée », *Retour amont*, op. cit., p. 422.

³⁶⁸⁸ Voir « Lutteurs », *Retour amont*, op. cit., p. 437.

« mordre », non pas sur les traits mais sur le « fond » – comme l'acide pour ces gravures – c'est-à-dire assaillir la mort qu'il s'agit d'affronter debout : « Bats-toi, souffrant ! Va-t'en, captif ! »³⁶⁸⁹. L'acide dans cette série de gravures où l'usage de l'aquatinte permet d'obtenir le noir désiré est un archer dont les traits sont décochés vers le fond, donnant au recueil toute sa présence (*prae-sens*), si « le présent n'est qu'un jeu ou massacre d'archers »³⁶⁹⁰. Pour « faire ma guerre »³⁶⁹¹, dira Giacometti à ceux qui lui demandent pourquoi il peint, sculpte, dessine...

Dans le livre imprimé par Guy Lévis Mano, les gravures (toutes sur la page de droite) seront disposées ainsi : la « montagne » face à « Tracé sur le gouffre » ; les « hommes à cheval au galop » en face de « Faction du muet » ; « L'homme dans les rochers » répond au poème « Le Banc d'ocre » et enfin « L'homme sur le précipice qui regarde dans le vide avec le grand vide du paysage » face au dernier poème, « L'ouest derrière soi perdu ». Dans ce « pire lieu déshérité qui soit », Giacometti ne s'aventure que dans l'ascèse d'un dépouillement extrême et propose avec la montagne qu'il souhaite placer en frontispice « la gravure avec le moins de traits que j'ai fait de ma vie ». Gravure loin d'être éteinte pourtant, mais comme les trois autres une manière dans le frottement créé par le contact avec les poèmes d'« user la nuit noueuse » : « Porteront rameaux³⁶⁹² ceux dont l'endurance sait user la nuit noueuse qui précède et suit l'éclair. Leur parole reçoit existence du fruit intermittent qui la propage en se dilacérant »³⁶⁹³. « Content de peu », comme le « pollen des aulnes », Giacometti abandonne à d'autres les fruits de ce « delta » qui « verdit »³⁶⁹⁴ : il meurt sans avoir signé le colophon du livre.

V) « Vivants poissons dans la mer »

Tu les désires, ces poissons vivants dans la mer. Tels, je te les donnerai, – ou rien. Vivants poissons dans la mer³⁶⁹⁵.

Faire retour sur la relation entre Jacques Dupin et Alberto Giacometti à ce stade de notre réflexion, c'est éprouver le curieux sentiment de nous être davantage servi de ses écrits pour notre propre compréhension de l'œuvre de Giacometti que pour les éclairer eux-mêmes, sinon en montrant leurs liens avec un certain nombre d'autres textes. C'est que ces textes conjuguent à la fois une approche « poétique »³⁶⁹⁶ de l'œuvre, avec des images qui sont celles de ses poèmes, et l'extrême clarté du propos qui tient à la destination du texte. Jean Genet, par exemple, lorsqu'il écrit son texte, ne tient compte que de ses propres

³⁶⁸⁹ « Sept parcelles du Lubéron, II, Traversée », *op. cit.*, p. 422.

³⁶⁹⁰ « Mirage des aiguilles », *Retour amont, op. cit.*, p. 425.

³⁶⁹¹ Alberto Giacometti, « Ma réalité », *op. cit.*, p. 77.

³⁶⁹² Voir l'analyse du « Lied du figuier » par Patrick Née, *ibid.*, p. 96.

³⁶⁹³ René Char, « Le Nu perdu », *op. cit.*, p. 431.

³⁶⁹⁴ « L'ouest derrière soi perdu », *op. cit.*, p. 439.

³⁶⁹⁵ **Jacques Dupin, *Moraines, Le Corps clairvoyant, 1963-1982, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1999, p. 185.***

³⁶⁹⁶ Pour Dominique Viart [*L'Écriture seconde, la pratique poétique de Jacques Dupin*, Paris, Galilée, 1982, p. 11], Jacques Dupin « mêle et fond dans un même creuset la densité poétique de l'écriture et l'acuité à la fois savante et sensible à l'exigence de sa perspicacité critique. Exemple peut-être le plus remarquable de cette rencontre poésie / critique, les *Textes pour une approche*, consacrés à Giacometti [...] donnent, aux côtés de nombreux de moins grande ampleur, pour la plupart rassemblés dans *L'Espace autrement dit*, à lire un autre Jacques Dupin, celui des critiques d'art poétiques ».

préoccupations. Jacques Dupin, lui, écrit un texte de commande pour Maeght, la première monographie sur l'artiste. Il lui faut donc rendre son texte le plus accessible possible au lectorat plutôt large que vise la monographie, et il doit s'effacer devant le souci constant de servir la compréhension de cette œuvre. C'est toujours un poète qui écrit, sur le « même bureau »³⁶⁹⁷ que celui où il écrit ses poèmes, et avec des passages qui souvent touchent au poème en prose³⁶⁹⁸, mais en réduisant la part de l'obscurité par un souci d'intelligibilité plus grand que celui qui écrit pour les *happy few*. Ce funambulisme entre critique et poésie des *Textes pour une approche* touche à une précision extrême qui décourage doublement le commentaire. En effet, à la difficulté inhérente à toute approche critique d'une parole poétique – qui fait dire à Henri Maldiney à propos d'André du Bouchet par exemple qu'il est impossible d'en « parler en termes propres qui ne seraient ses propres termes »³⁶⁹⁹ – s'ajoute de manière oxymorique celle d'une limpidité de propos qui disqualifie toute tentative d'éclaircissement et fait courir le risque de la paraphrase. Du fait de ces caractéristiques, ce texte fournit en outre, par cet effort de précision qui est le sien, le meilleur commentaire possible pour sa propre œuvre poétique. Les affinités sont grandes, en effet, entre cette œuvre et celle de Giacometti. Le poète se nourrit de ce dont il a pu prendre conscience en voyant Giacometti à l'œuvre et en faisant effort pour formuler ses propositions quant au sens de cette recherche. Jacques Dupin est ainsi celui des auteurs de notre corpus dont l'œuvre fait l'objet du plus grand nombre de rapprochements avec celle de Giacometti, la critique ayant massivement puisé dans ses textes sur Giacometti pour éclairer sa poésie. Il n'y a donc pas lieu ici de répéter ces analyses³⁷⁰⁰, et si nous revenons ici vers Jacques

³⁶⁹⁷ Voir « Entretien avec Jacques Dupin », *Prétexte*, n°9, printemps 1996, p. 45 : « À une exception près, un poème sur Malévitch, [mes textes esthétiques] sont tous des textes de commande ou de circonstance. Les poèmes aussi, peut-être, à la réflexion. Écrits sur la même table, et avec le même désir ».

³⁶⁹⁸ Ces textes « se lisent comme le plus achevé des poèmes », *idem*.

³⁶⁹⁹ Henri Maldiney, « Les 'blancs' d'André du Bouchet », *op. cit.*, p. 213.

³⁷⁰⁰ Sur les liens entre l'œuvre critique de Jacques Dupin et son œuvre poétique, on se reportera en premier lieu à Dominique Viart, *L'Écriture seconde, la pratique poétique de Jacques Dupin*, Paris, Gaillée, 1982. Pour la critique, cette évocation d'autrui « avec un langage dont la qualité et la valeur poétique abolissent presque toute distinction formelle entre la poésie et la critique » (p. 11) dépasse l'écriture au second degré du commentaire et crée « une écriture qu'on ne peut dire proprement critique ou poétique, mais qui est à la fois poésie et critique, 'première' et 'seconde' » (p. 12). Il nous semble néanmoins qu'il n'est pas possible de mettre sur le même plan à cet égard comme le fait Dominique Viart (p. 11) Jacques Dupin, Yves Bonnefoy, René Char et André du Bouchet. Il nous semble que lire les *Textes pour une approche* ne demande pas le même effort que lire *Le Corps clairvoyant*, alors que lire *Qui n'est pas tourné vers nous* demande le même effort que lire *Dans la chaleur vacante*. À cet égard, il faudrait distinguer la pratique d'Yves Bonnefoy et de Jacques Dupin d'un côté, et celle d'André du Bouchet et de René Char de l'autre. La distinction devient même encore plus évidente si on compare les premiers textes critiques d'André du Bouchet et ceux qu'il a écrit à partir de *Qui n'est pas tourné vers nous*. Dans le premier cas la violence faite à la langue, les images employées ne compromettent pas la compréhension (dans une certaine mesure) du texte à la première lecture, le souci de l'intelligibilité prime tout de même sur l'aventure de la langue, alors que les textes de René Char et d'André du Bouchet à partir de *Qui n'est pas tourné vers nous* s'adressent à un lecteur prêt à revenir sur ce qu'il a lu, à chercher, à interroger... L'intégrité de la démarche poétique prime alors sur le souci d'être compris et la part de l'implicite est plus grande que dans les textes sur l'art de Jacques Dupin ou Yves Bonnefoy. Mais, encore une fois, cela tient au choix du mode de publication, au lectorat visé. Char et du Bouchet n'auraient peut-être pas voulu écrire d'aussi gros volumes que le *Miré* de Dupin ou le *Giacometti* d'Yves Bonnefoy, mais ils n'auraient pas pu, non plus, tenir une telle densité de langue sur cinq-cents pages. Dominique Viart, dans ce livre – dont le seul choix de la couverture traduit la place qu'y occupe Giacometti – effectue quelques rapprochements entre les *Textes pour une approche* et l'œuvre poétique de Jacques Dupin sur de nombreux points essentiels que nous avons rencontrés pendant notre parcours. Parmi eux, notons ceux qui nous semblent particulièrement importants : - La question de la violence et de la cruauté à partir de la thématique du meurtre, à la fois comme violence initiale, mais également dans son lien avec la répétition. Le lien est alors fait entre cette violence et la pratique d'écriture de Jacques Dupin (pp. 33-40). - *L'éclatement et*

Dupin, c'est d'abord pour donner une vision synthétique de sa relation avec Giacometti, et ensuite pour mettre l'accent sur les points qui nous paraissent essentiels de son propre rapport à la technique du « faire-défaire-refaire »³⁷⁰¹.

1) Jacques Dupin et Alberto Giacometti : quelques points de repère

Dans un article récent, Jacques Dupin revient en détails sur sa relation d'amitié avec Alberto Giacometti et situe leur rencontre à l'époque de son premier article sur lui, en 1953 : « J'étais depuis quelques années le collaborateur de Christian Zervos, qui dirigeait, animait plutôt, la prestigieuse revue *Cahiers d'art*. Parmi divers travaux d'édition, je devais visiter des ateliers d'artistes pour en rapporter de quoi rédiger et illustrer un article »³⁷⁰². Au cours de cette visite, le poète prend quelques notes et rassemble des photos pour cet article³⁷⁰³ qui ne fut jamais repris mais constitue une étape importante vers les *Textes pour une approche*. Giacometti fut « satisfait » de ce texte et invita le poète à « revenir », ce qu'il fit « environ une fois par semaine, jusqu'à sa mort », d'autant plus qu'il avait des raisons professionnelles de le rencontrer, étant « devenu collaborateur de la galerie Maeght, qui était sa galerie » : « Je participais à la préparation des expositions, la sélection des œuvres, l'édition du catalogue, de l'affiche, de l'invitation. Dans le travail en commun, sa gentillesse et son attention facilitaient ma tâche »³⁷⁰⁴. L'amitié naquit et se renforça dans ces heures de travail en commun, de telle sorte que lorsqu'il fut question d'éditer une monographie consacrée à Giacometti comme Aimé Maeght en avait le projet pour chacun des artistes qu'il défendait, Giacometti ne voulut pas que la réalisation en fût confiée à un autre que Jacques Dupin, leur ami commun Ernst Scheidegger étant responsable des photographies et de la mise en pages :

La préparation de ce livre m'a encore rapproché d'Alberto. Je devais recueillir de sa bouche d'innombrables informations et confirmations sur sa vie et ses œuvres, mais surtout des éclaircissements sur chaque étape de son travail, ses rencontres, ses voyages. Nos conversations se prolongeaient souvent très

la durée qui en résulte, celle de la « tension interminable de l'instant » (p. 45), l'écriture du *jaillissement* (pp. 41-52). - La question de l'œuvre *incessante*, le rapport de l'écriture à l'attente. La nécessité de retravailler, de *repandre* sans cesse l'œuvre passée (pp. 53-62). - La question du *désir* : la femme, tension vers l'autre et violence (pp. 89-102). - L'*ouverture* : blessure et transgression d'un interdit. La multiplicité des attaques (pp. 105-118). - La dynamique de la *contradiction*, l'*oxymoron*. Le *vide*. (pp. 131-146). Roger Cardinal pour sa part, dans « Approximating Giacometti » [*From Rodin to Giacometti, op. cit.*] part des *Textes pour une approche* pour aller vers l'œuvre poétique. Attention, l'auteur confond (p. 152) le texte paru dans *Cahiers d'art* en 1954 et « La Réalité impossible » de 1978, alors que ce sont deux textes différents. Il revient sur la manière dont ces deux recherches s'affirment comme la quête d'un objet fuyant et impossible à saisir (p. 160) et rapproche des métaphores employées par Dupin dans son œuvre poétique et dans les *Textes pour une approche* (p. 160). Il revient également sur la destruction comme « principe de création » et comment cette méthode est également celle de Jacques Dupin dans son écriture poétique (pp. 160-162). Il évoque également les questions du *jaillissement* (p. 163), de la *distance* (p. 164), du *sacré* (p. 165) et de l'impossible, du rapport à l'*échec* (p. 166). Enfin Michel Collot, dans « L'Écriture et le chaos » [*L'Injonction silencieuse, cahier Jacques Dupin*, Paris, La Table Ronde, 1995, pp. 97-106] étudie la façon dont les écrits sur l'art comme la poésie de Jacques Dupin apparaissent sous-tendus par « une relation intime au chaos, dont [son œuvre] tire son pouvoir d'ébranlement, et sa puissance de surgissement » (p. 97). La « dissolution de la forme humaine » dans la transgression de l'interdit qui nous sépare des sculptures de Giacometti y est mise en rapport avec sa poésie, et avec le mouvement du faire/défaire dont Michel Collot perçoit les « deux aspects » à la fois « antagonistes et complémentaires » (p. 103).

³⁷⁰¹ David Sylvester, *En regardant Giacometti, op. cit.*, p. 129.

³⁷⁰² Jacques Dupin, « De l'autre côté de la toile », *Télérama* hors série n° 148 H, 2007, p. 20.

³⁷⁰³ « Giacometti, sculpteur et peintre », *Cahiers d'Art*, n° 1, Paris, oct. 1954, p. 41-54.

³⁷⁰⁴ « De l'autre côté de la toile », *idem*.

tard dans la nuit au restaurant et dans les boîtes de Montparnasse. Là, nous y retrouvions Caroline, une modèle et amie, ainsi que d'autres compagnes de ses soirées, qui venaient se pencher sur mes notes et mes photos. Je me souviens d'une nuit chez A., un lieu plutôt mal famé. Une fusillade éclata. Les bouteilles et les glaces derrière le bar volèrent en éclats. Nous nous sommes réfugiés sous les tables. Quand le calme fut revenu, nous sommes allés dans une autre boîte. Je me suis alors aperçu que j'avais oublié chez A. un carton contenant un assez grand nombre de dessins. Caroline s'est éclipsée, elle est revenue un quart d'heure plus tard en tenant le précieux carton³⁷⁰⁵.

Jacques Dupin note que dans la conversation, Giacometti « abordait aussi bien la politique que l'art ancien et contemporain, et surtout la poésie ». Il n'est pas interdit de penser, même si l'intéressé reste discret à ce sujet, que Giacometti se soit penché sur la poésie qu'écrivait son ami, comme sur celle de leur ami commun René Char, puisque dès 1956 il grava une eau-forte pour accueillir le lecteur d'*Art poétique* chez PAB³⁷⁰⁶. En 1960, ce sont plusieurs eaux-fortes qui sont gravées pour *L'Épervier*³⁷⁰⁷, qui paraît avec seulement un frontispice, les autres gravures étant par la suite utilisées pour la publication en 1999 sous le titre *Textes pour une approche*³⁷⁰⁸ de plusieurs textes consacrés à l'artiste. Giacometti ne laisse pas non plus d'interroger à plusieurs reprises le visage de celui qui a si bien décrit la particularité de son trait. Ces portraits de 1961, 1962 et 1964 témoignent de ce que Jacques Dupin est devenu un modèle du type favori de Giacometti, c'est-à-dire un « familier »³⁷⁰⁹, dont son dessin révèle l'intime étrangeté.

rédaction de la monographie devient le lieu pour Jacques Dupin du partage d'une expérience fondamentale de l'art d'Alberto Giacometti, celle de l'échec, qui fonde le rapport de ces textes au fragmentaire :

J'étais bien incapable de tirer parti de tout ce qu'Alberto me livrait. J'ai écrit comme j'ai pu des pages maladroitement avant de dire à Giacometti que je renonçais, qu'il fallait trouver un autre écrivain. Il se récria, il s'emporta. Il ne voulait pas d'un autre et il m'arracha des mains les feuillets de mes ébauches. Il les trouva très satisfaisantes et proposa de les publier telles quelles. Je me rappelais ce qu'il disait de l'échec qui le portait chaque jour à reprendre ce qu'il avait fait la veille. Jamais il n'était satisfait d'une sculpture ou d'un tableau, et il les reprenait inlassablement. Il se retrouvait dans mon aveu d'impuissance et il m'engagea à insister. Je me remis au travail pour aboutir, sur le mode fragmentaire, à ce

³⁷⁰⁵ *Ibid.*, p. 22.

³⁷⁰⁶ *Art Poétique*, avec en frontispice le fac-similé d'un dessin de Giacometti, Alès, PAB, 1956.

³⁷⁰⁷ *L'Épervier*, Paris, GLM, 1960. Les 75 exemplaires de tête sont illustrés d'une eau-forte de Giacometti en frontispice. Voir Damien Bril, « Alberto Giacometti illustrateur de livres », *Giacometti, Leiris, Iliad. Portraits gravés, op. cit.*, p. 18 : « Ces petites illustrations synthétisent en une seule image l'impression laissée par le texte après qu'il est passé au filtre du regard que Giacometti pose sur le monde : les thèmes présents dans son œuvre sculpté transparaissent à travers le sujet même des recueils, dans les petites natures mortes, saisies dans une frontalité immobile et atemporelle, amincies à l'extrême par le trait vif et synthétique de Giacometti sur la plaque ».

³⁷⁰⁸ Jacques Dupin, *Textes pour une approche*, Tours, Farrago, 1999.

³⁷⁰⁹ « De l'autre côté de la toile », *idem*.

que j'ai titré Textes pour une approche. La première monographie sur Alberto Giacometti paraîtra en 1962.

Dans ce retour sur l'élaboration de son texte, il est donc intéressant de constater que c'est à Giacometti lui-même que Jacques Dupin attribue la paternité de la forme même de son texte, non seulement par son exemple, mais plus précisément ici par son incitation à accepter le nécessaire inachèvement de ce que le poète avait d'abord envisagé comme un texte achevé.

Giacometti et Jacques Dupin n'ont pas tenté ensemble de livre illustré. L'occasion ne semble pas s'être présentée, probablement du fait du grand nombre de projets de ce genre pour lesquels Giacometti s'était engagé dans les dernières années. Il fait pourtant peu de doutes qu'une telle collaboration eût été appelée à voir le jour si Giacometti avait vécu un peu plus, étant donné l'intérêt de plus en plus grand qu'il a marqué pour cette pratique dans les dernières années, avec une audace de plus en plus grande. On ne peut que rêver au sommet qu'eût pu être une telle rencontre dans l'espace d'un livre. Pourtant la monographie, pour la réalisation de laquelle Giacometti s'est impliqué de la manière que relate Jacques Dupin, et pour laquelle il a fourni un nombre important de gravures inédites, peut apparaître comme un livre de cette sorte. Il est d'ailleurs extrêmement dommage qu'il ne soit pas réédité sous cette forme, le livre étant désormais introuvable, tant apparaît heureux le voisinage du texte et des reproductions, intense leur dialogue.

C'est un point d'orgue d'une autre nature qu'est appelée à connaître l'amitié entre Jacques Dupin et Alberto Giacometti, puisque Giacometti en 1965 accepte pour la première fois l'idée d'un film qui le saisisse en plein travail, d'un œil de caméra fixé sur lui alors que lui-même fixe le modèle. C'est que le cinéaste est Ernst Scheidegger, et le modèle Jacques Dupin, ce qui a pour effet de « désarmer sa méfiance »³⁷¹⁰. Jacques Dupin connaît donc cette fois la grande expérience, dans des conditions qui ne sont pas optimales, et qui laissent la place au « faire » beaucoup plus qu'au « défaire », mais pour quelle splendide construction ! Le film qui montre la progression graduelle de cette construction, depuis les deux premiers traits en forme de « piolet »³⁷¹¹ jusqu'à l'intrusion de la couleur dans la partie, et les chutes du film récemment retrouvées et publiées dans *Éclats d'un portrait*, qui montrent l'avancée de manière beaucoup plus continue que celles de James Lord, qui ne prenait qu'une photographie par séance de pose, sont saisissants, et certainement l'un des documents les plus importants sur le travail d'Alberto Giacometti. Mais surtout, la manière dont Jacques Dupin décrit ce qu'il ressent est passionnante pour nous, puisque se fait jour dans son propos le sentiment d'être du *mauvais côté de la toile*. Il se sent coupé du devenir de son propre visage, qu'absorbe le peintre dont l'œil pointe vers lui, comme son pinceau – de cette manière si directe, le peintre le tenant très droit, que révèle la caméra braquée sur le tableau³⁷¹² – pointe vers la toile. Jacques Dupin retrouve alors l'expression chère à son ami Michel Leiris :

Je devais me soumettre à la règle du jeu. M'asseoir sur la chaise dont la place immuable était marquée à la peinture rouge sur le sol. Prendre la pose strictement imposée par le peintre, garder une immobilité absolue et le regarder dans les yeux. Ce qui exige une grande concentration, un extrême contrôle de soi. Mais j'avais de surcroît l'obligation de poser des questions, d'être attentif

³⁷¹⁰ *Idem.*

³⁷¹¹ *Éclats d'un portrait, op. cit.*, p. 21 (p. 23 pour la reproduction correspondante).

³⁷¹² Voir *Éclats d'un portrait, op. cit.*, p. 24.

aux réponses et d'y répliquer. C'était comme livrer bataille sur deux fronts. J'ajoute que, pour Alberto, garder la pose n'est pas un état passif. Il considère que le modèle doit l'accompagner, se porter vers lui, participer sans le moindre mouvement à l'acte de peinture [...]. Enfin, tant bien que mal, j'ai posé, j'ai conversé, pour le premier film de Giacometti au travail, en paroles et en couleurs. Dans la situation où j'étais, ma grande frustration fut de ne rien voir du tableau en train d'être peint. J'étais de l'autre côté de la toile, condamné à fixer les yeux du peintre sans percevoir la progression du trait et des touches de couleur qui interrogeait ma tête. J'étais un acteur aveugle qui fut très étonné, interloqué, quand il lui fut permis de voir ce qui lui était caché. C'était moi, et c'était un autre. Plus ressemblant mais d'une autre ressemblance que mon image dans le miroir. Une tête dépouillée de l'accidentel et de l'incongru. Une tête dont la banalité s'effaçait devant l'essentiel. Comme surgissant d'une mer grise ou d'une mort en sous-œuvre, elle laissait saillir les os, les orbites et le crâne, sans éteindre le bleu de l'œil et l'énergie de la vie³⁷¹³.

Il nous semble que ce passage montre qu'un poète comme Jacques Dupin apporte au plus haut point à Alberto Giacometti ce qu'il recherche dans la relation avec le modèle, c'est-à-dire une curiosité, un don de soi, une capacité d'attention à l'acte de transbordement qu'il est en train d'accomplir auxquels ne peuvent atteindre également que des êtres liés à lui par l'amour (sa femme, Caroline) et/ou le sang (sa mère ; cet autre lui-même – Yves Bonnefoy a remarqué combien certains portraits de lui tiraient sur l'autoportrait³⁷¹⁴ – qu'est son frère). Il faut que Giacometti lui arrache ses feuilles pour voir ce qu'il a inscrit dessus, et Giacometti en retour le fait patienter longuement, attendre la barque dans laquelle ce passeur enfin lui fait traverser la « mer grise », pour passer de l'autre côté du miroir. *Textes pour une approche, Portrait de Jacques Dupin* : tours de passe-passe où chacun apparaît comme le nocher de l'autre.

Familier de l'artiste, Jacques Dupin est invité à Stampa, où il se rendra à trois reprises. Accueilli par Annetta, il voit et décrit³⁷¹⁵ l'autre versant de la vie d'Alberto. La troisième fois sera la dernière, puisque c'est pour les obsèques d'Alberto, le 15 janvier 1966, où sont également Michel Leiris, Yves Bonnefoy et André du Bouchet :

Le catafalque était dressé dans l'atelier près de la table où il avait si souvent modelé et dessiné. Sur la table intouchée, les tubes, les bouteilles, des armatures de figurines, des sculptures inachevées, un bloc de terre, un canif couvert de plâtre. Aucune interruption entre les instruments de travail et le corps étendu dans le cercueil³⁷¹⁶.

Après la mort d'Alberto, Jacques Dupin continue encore à revenir régulièrement vers lui. Il y a l'aventure de *L'Éphémère*, revue pour laquelle il réunit des textes inédits, d'autres expositions auxquelles il participe, notamment celle de 1978 à la fondation Maeght, pour

³⁷¹³ Jacques Dupin, « De l'autre côté de la toile », *op. cit.*, p. 22.

³⁷¹⁴ Yves Bonnefoy, *ibid.*, p. 442.

³⁷¹⁵ Jacques Dupin, « De l'autre côté de la toile », *op. cit.*, p. 24.

³⁷¹⁶ *Idem.* Voir également Jacques Dupin, *Éclats d'un portrait*, *op. cit.*, p. 163.

laquelle il rédige le texte « La Réalité impossible »³⁷¹⁷, et surtout le patient travail de la publication des *Écrits* de l'artiste, avec Michel Leiris :

Tout en déclarant qu'il n'était pas écrivain, Alberto accepta à la fin de sa vie de rassembler et d'éditer l'ensemble de ses écrits. Il m'en confia le soin et accepta l'offre de Pierre Bérès d'en être l'éditeur. Une lettre de 1962 atteste que ce projet est engagé. Abandonné par la maladie et la mort de Giacometti, il fut repris en 1980. [Annette] avait retrouvé un grand nombre de carnets couverts de textes et de dessins, les textes hâtivement crayonnés étant souvent difficilement déchiffrables. Les collaborateurs d'Annette, Mary Lisa Palmer et François Chaussende, furent chargés d'établir le texte avec « l'aide constante de Michel Leiris et de Jacques Dupin », avait-elle précisé. S'il était aisé de réunir les écrits publiés dans les revues, journaux ou catalogues d'exposition, les carnets en mauvais état de conservation et couverts d'un griffonnage négligent posèrent de sérieux problèmes. Je me souviens de longues et nombreuses séances pour rétablir les mots et les phrases que Giacometti avait jetés sur les pages de carnets sans souci de publication et même de lisibilité. Nous avons dû parfois nous résoudre à laisser un blanc à la place d'un mot indéchiffrable³⁷¹⁸.

L'ouvrage est publié en 1990, avec une préface rédigée par Jacques Dupin pour cette occasion, c'est-à-dire le texte prévu pour le premier numéro de *L'Éphémère*, mais auquel Dupin avait renoncé à l'époque.

Il est difficile de faire le recensement complet des nombreuses interventions radiophoniques ou dans les journaux de Jacques Dupin à propos de Giacometti. Notons simplement que lors de la publication en français du livre de David Sylvester, le critique anglais ami de Michel Leiris et de lui-même, Jacques Dupin relit la traduction. Il y apporte des corrections, et rédige un « post-scriptum ». Il participe également au film de Michel Van Zele : *Qu'est-ce qu'une tête ?*³⁷¹⁹ Enfin, dernière date marquante de la relation entre Giacometti et Dupin, la publication en 2007 du livre *Éclats d'un portrait*. Le « flair d'un éditeur avisé » ayant « permis de retrouver à Zürich, dans le studio de Scheidegger, une caisse remplie de photos du film, rushes et clichés perdus de vue »³⁷²⁰, Jacques Dupin a accepté d'écrire le texte du livre où sont présentés ces documents. Le poète revient alors vers l'œuvre en retrouvant des formulations très proches de celles des *Textes pour une approche*. Mais le grand apport de ce livre est de nous livrer le témoignage de modèle de Jacques Dupin, absent de la monographie puisque cette expérience lui est postérieure. C'est cette place donnée à la relation personnelle entre Jacques Dupin et Alberto Giacometti, aux « traces d'une amitié »³⁷²¹ qui n'avaient pas leur place dans une monographie dont l'auteur, bien que profondément impliqué, devait pourtant s'effacer, qui constitue l'apport principal de ce livre. Jacques Dupin peut davantage évoquer l'homme tel qu'il l'a connu, avec cette distance

³⁷¹⁷ « La réalité impossible », préface au catalogue de l'exposition rétrospective d'Alberto Giacometti, fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence, juillet-septembre 1978. Repris dans *L'espace autrement dit*, Paris, Galilée, 1982. et dans *Textes pour une approche*, Tours, Farrago, 1999.

³⁷¹⁸ « *De l'autre côté de la toile* », *op. cit.*, p. 23.

³⁷¹⁹ Michel Van Zele, *Qu'est-ce qu'une tête ?*, Paris, Réunion des musées nationaux ; Issy-les-Moulineaux : Arte France développement [éd., distrib.], cop. 2001.

³⁷²⁰ Jacques Dupin, *Éclats d'un portrait*, *op. cit.*, p. 8.

³⁷²¹ Titre du livre d'Ernst Scheidegger sur Alberto Giacometti, *op. cit.*

poignante que revêt un portrait exécuté « de mémoire », alors que son modèle a depuis longtemps disparu : « La tête d'Alberto, pour moi la seule de tous les êtres rencontrés et perdus qui ne se soit ni effacée, ni embrumée, ni transfigurée »³⁷²².

2) Les textes de Jacques Dupin

Le texte écrit pour *Cahiers d'art* en 1954 est un texte « achevé », un article dont la composition binaire est nettement perceptible dès le titre : « Giacometti, sculpteur et peintre ». Après une introduction en guise de *captatio benevolentiae* où le poète analyse les raisons des difficultés éprouvées par celui qui veut parler de cette oeuvre³⁷²³, il en vient à présenter le sculpteur puis le peintre. Ce texte est encore très proche de celui de Sartre dont il retrouve à plusieurs reprises les formulations, notamment dans son analyse du problème de la distance³⁷²⁴ : « Car il veut exprimer le personnage tel qu'il le voit, tel qu'il lui manque, tel qu'il est pour autrui »³⁷²⁵ ; « Nous affrontons sa réalité, notre relation distante recrée l'espace strictement évalué pour que sa totalité et elle seule apparaisse »³⁷²⁶. Mais il témoigne déjà du travail d'information auprès de l'artiste effectué par Jacques Dupin à l'époque. Il peut ainsi mettre en perspective les sculptures longilignes de l'après-guerre avec « les figurines minuscules que Giacometti modelait il y a quelques années », ce que ne fait pas Sartre, ou encore revient sur le choix de ses modèles par le sculpteur. Quant à l'évocation du moment où la sculpture se défait si l'on s'en approche trop, elle rencontre déjà des thématiques plus personnelles qui font signe vers l'œuvre poétique de Jacques Dupin et vers Bataille davantage que vers Sartre : le rapport au chaos, à la violence archaïque, au sacré³⁷²⁷. Ce passage que nous avons déjà évoqué sera intégré à la monographie de 1962 dont il constitue la sixième section avec assez peu de modifications. De même des passages entiers de l'introduction³⁷²⁸ du texte donné aux *Cahiers d'art* sont repris dans le premier des *Textes pour une approche*³⁷²⁹, pratiquement sans modification. Quant à la seconde partie du texte, celle sur la peinture³⁷³⁰, elle sert de point de départ au treizième et dernier des *Textes pour une approche*³⁷³¹, avec là encore de nombreuses phrases reprises telles quelles.

Quant aux treize « textes » de 1962, s'ils assument une nécessaire fragmentation, il n'en est pas moins possible de dégager une cohérence dans l'organisation interne de chaque partie de ce tout éclaté. Voici la ligne médiane qu'il nous semble possible de définir pour chacun de ces textes :

1. La figure comme totalité, le rapport au spectateur qu'elle impose et le défi lancé à celui qui entreprend d'écrire sur les œuvres de Giacometti. Justification du titre : « traces emmêlées d'une approche ».

³⁷²² Jacques Dupin, *ibid.*, p. 71.

³⁷²³ « Giacometti, sculpteur et peintre », *op. cit.*, p. 41.

³⁷²⁴ Voir chapitre X.

³⁷²⁵ *Ibid.*, p. 42.

³⁷²⁶ *Ibid.*, p. 43.

³⁷²⁷ *Ibid.*, pp. 43-44.

³⁷²⁸ *Ibid.*, p. 41.

³⁷²⁹ TPA, pp. 11-12.

³⁷³⁰ « Giacometti, sculpteur et peintre », *op. cit.*, p. 44, p. 50 et p. 54.

³⁷³¹ TPA, pp. 71-78.

2. Le désir d'une communication absolue et la reconnaissance de son impossibilité comme moteur de l'œuvre. Le besoin de copier pour voir. L'isolement de Giacometti dans son siècle.
3. « Giacometti dans l'atelier » : le geste du sculpteur, sa méthode (faire et défaire). La « présence farouche et mystérieuse » des sculptures ainsi créées.
4. La sensation du vide qui sépare les êtres et l'instinct de cruauté ; la destruction comme méthode.
5. Représentation mentale de la réalité et perception vivante : retour sur le travail de Giacometti depuis son exclusion du groupe surréaliste en 1935. La tête comme un tout indivisible et inanalysable ; de la tête connue vers l'inconnu de toute tête.
6. La distance et son incorporation à la sculpture. Totalité et détails. Les sculptures comme figures sacrées d'un culte primitif.
7. Le dessin.
8. La période 1925-1935 : Giacometti désespéré du réel lui tourne le dos et lui substitue l'imaginaire comme champ d'expérimentation.
9. La mort : traversée du mur d'os vers la profondeur vivante.
10. L'œuvre incessante : optimisme dans le relatif et pessimisme dans l'absolu. La question du progrès.
11. La libération du regard : opposition entre la perception purifiée de Giacometti et la vision photographique du réel. Le rapport entre l'artiste et son sujet.
12. Portrait de Giacometti. L'artiste et l'homme : son besoin des autres, l'atelier, ses habitudes, Stampa, sa mère.
13. La peinture : limitation des sujets et raisons de ne pas changer de modèle. La présence d'un sacré.

Le texte de 1978 fond de nouveau ces différents éclats en un seul ensemble et condense celui de 1962 davantage qu'il n'apporte des développements nouveaux. Enfin, dans « Une écriture sans fin » (1990), Jacques Dupin repère dans les écrits de Giacometti la même discontinuité que dans son dessin et remarque que comme les différentes facettes de son art, l'écriture chez lui comme chez le poète qui rédige ces lignes doit traverser l'impossibilité d'écrire comme un seuil à franchir. Jacques Dupin revient sur le rapport à la parole de Giacometti, la part que celle-ci tient dans son rituel, et l'« art de vivre, de brûler la vie »³⁷³² dont ses écrits sont l'émanation. Il revient sur le caractère de « textes de circonstance » des écrits publiés et la place des rencontres dans la vie de Giacometti dont ces écrits révèlent l'importance. Enfin il présente les autres ensembles de textes présents dans ce recueil des *Écrits* : les *Carnets*, encore inédits, et les entretiens rassemblés. Il conclut enfin en relevant les trois « pulsions maîtresses » gouvernant la vie et l'œuvre de Giacometti que ces textes mettent en évidence : l'enfance, la femme, la mort. Il insiste pour finir sur le vide qui les porte.

3) Le retournement des forces libérées par la destruction (2)

Revenons maintenant au point qui nous intéresse le plus à ce stade de notre cheminement dans la réflexion de Jacques Dupin, c'est-à-dire l'analyse du retournement qui rend l'échec à une forme de positivité. Nous avons vu que pour le poète il apparaît en définitive que « la touche qui déconstruit prévaut, qu'elle est la seule à imposer une avancée irréversible » et que la « pensée négative enclenche et gouverne le processus créateur »³⁷³³. Nous avons alors pu mettre l'accent sur la fonction essentielle de la perte de l'objet dans la création

³⁷³² « Une écriture sans fin », TPA, p. 101.

³⁷³³ *Éclats d'un portrait, op. cit.*, pp. 93-94.

qui accorde un statut d'interlocuteur au monde extérieur. À cette perte répond le travail de destruction qui ouvre la voie à la construction : « Antériorité de la destruction qui ouvre un espace vierge. Le champ de bataille précède le champ de fouilles qui précède à son tour le chantier du bâtisseur »³⁷³⁴. Mais, remarque Jacques Dupin, les « trois champs que je viens d'évoquer se compénètrent et jaillissent du même geste. Une dialectique haletant entre le positif et le négatif détermine la nécessité de leur enchaînement et de leur quasi-coexistence »³⁷³⁵.

Ce « désœuvrement », il gouverne également le processus créateur chez le poète. Pourtant, avant de penser la proximité de son travail sur la langue avec celui de Giacometti, c'est une *différence* que pose Dupin dans le fragment liminaire des *Textes pour une approche*. Dupin commence par reprendre et retravailler le passage qui ouvrirait son texte dans les *Cahiers d'art*, puis il lui adjoint après un blanc typographique un passage méta-poétique fondamental pour penser la relation entre Alberto Giacometti et les poètes :

La parole, en effet, condamnée aux détours, tente désespérément de retrouver l'accès abrupt dont la nostalgie la ronge. De susciter l'espace singulièrement actif de cette œuvre en la poursuivant de plusieurs côtés à la fois, comme on reconstitue illusoirement l'unité d'une sculpture en multipliant les points d'observation. Dans sa poursuite morcelée, elle passe dix fois par le même chemin tandis que certains lieux inexplicablement lui sont interdits. Trop proche de son objet, il la pétrifie et la consume ; trop éloigné, elle se perd et se désagrège dans le dédale d'une attente sans commencement. Embarassée dans ses contradictions, ses lacunes, son ressassement, elle ne laisse que les traces emmêlées d'une approche, les fragments épars, les débris les moins significatifs, épargnés par les flammes, d'un édifice imaginaire auquel il a fallu renoncer³⁷³⁶.

D'emblée, ce texte se distingue de celui de Sartre et s'affirme comme un texte de poète en se lançant le défi d'un but double et contradictoire : non seulement parler de l'œuvre de Giacometti, l'éclairer pour les lecteurs de son texte, les guider vers sa compréhension, mais également, et c'est là où il s'éloigne de la critique d'art, retrouver « l'accès abrupt » qui est celui de cette œuvre. Il ne s'agit pas simplement pour Jacques Dupin d'expliquer comment Giacometti « suscit[e] l'espace singulièrement actif »³⁷³⁷ de ses œuvres, il pense qu'il ne pourra en parler convenablement que si lui-même par sa parole suscite le même espace, ce qui est une exigence de poète, pour lequel fond et forme sont indissociables. Pourtant Jacques Dupin ne peut d'emblée que constater son échec, qui n'est pas de la même nature que celui de Giacometti, puisqu'il tient d'abord à sa méthode. Il ne peut tenir la frontalité et doit multiplier les angles d'attaque³⁷³⁸, alors que Giacometti s'acharne à tenir le face-à-face. Il tombe donc dans l'ornière décrite par Sartre, car multiplier les « points d'observation » c'est faire comme le sculpteur de « La Recherche de l'absolu » qui construit son Ganymède à partir de « conventions assez contradictoires »³⁷³⁹ en faisant la synthèse de ses points de vue. Mais c'est surtout se soustraire à l'injonction de Giacometti selon laquelle ses œuvres

3734 *Ibid.*, p. 93.

3735 *Idem.*

3736 *TPA*, p. 12.

3737 *Idem.*

3738 Voir ci-avant la variation dans chacun des treize morceaux de l'angle choisi.

3739 Jean-Paul Sartre, « La Recherche de l'absolu », *op. cit.*, p. 221.

doivent être vues de face. Il perd alors une dimension fondamentale de l'art de Giacometti qui est l'unité de ses figures³⁷⁴⁰. Pourtant ces rapprochements sont hasardeux et il n'est pas possible d'évoquer la poursuite de cette œuvre comme on évoque la poursuite d'un modèle. Le véritable problème soulevé par Dupin à travers l'expression d'« accès abrupt » tient en réalité à la différence de leur médium. C'est cette différence qui paraît insupportable à Giacometti lorsque tentant de faire le point sur ses impressions dans *Le Rêve, le Sphinx et la mort de T.*, il s'embourbe dans la « forme-tuyau du récit » qui lui est « désagréable »³⁷⁴¹, alors que ce qu'il recherche, c'est que le temps devienne « horizontal et circulaire », que tout existe « simultanément autour de [lui] ».

Mais une telle spatialisation du temps apparaît inaccessible à celui qui veut se maintenir dans l'espace de la parole (sans avoir recours, comme le fait Giacometti dans son texte, au dessin). Si Giacometti convertit en espace une approche qui se déroule dans la durée du temps, une telle opération est impossible pour le poète, puisque le temps nécessaire à la lecture brise la simultanéité de la page et qu'il est impossible de parvenir à un ensemble de mots qui jaillisse aussi subitement que l'agrégat de traits de l'artiste. La peinture, la sculpture, le dessin, arts de l'espace, s'opposent à la poésie comme art indissolublement lié au temps, et si chacun des deux dépasse cette dichotomie en créant, nous l'avons vu, leur propre espace-temps, leur rythme, le poète dans sa quête d'un surgissement part néanmoins avec un temps de retard sur le créateur d'images qui existent dans l'espace, hors des mots. Le seul moyen de conjurer cette différence entre les modes d'expression choisis est alors d'assumer jusqu'au bout cette condamnation aux détours de la parole, et d'en faire le levier du retournement. Et c'est bien ce que Jacques Dupin annonce comme son intention à travers cette tentative de « susciter l'espace singulièrement actif » d'une œuvre de Giacometti par une « poursuite morcelée » qui consent à la répétition, repassant « dix fois par le même chemin » et revendique sa discontinuité, abandonnant à la blancheur du papier « certains lieux » qui « inexplicablement lui sont interdits »³⁷⁴².

Mais l'œuvre de Jacques Dupin perd alors ce caractère premier d'une œuvre de Giacometti, qui est de s'affirmer comme une « totalité »³⁷⁴³. Contraint de ne pouvoir donner à lire que les « traces emmêlées d'une approche », c'est alors non pas sur le terrain du tableau ou de la sculpture « achevés », ou épargnés, c'est-à-dire tels qu'ils existent séparément de l'artiste, que le poète peut se situer. C'est tout le parcours qui va du premier trait ou du bloc de plâtre intact vers la figure qui a accumulé assez de force pour « vivre »³⁷⁴⁴ de manière autonome que le poète doit imposer à son lecteur, s'il veut, au terme de cette approche répétitive, contradictoire, lacunaire, que son texte puisse finir par se manifester en lui comme une « totalité ». Lire les *Textes pour une approche* de Jacques Dupin ne peut pas être comme s'arrêter devant une sculpture ou un tableau de Giacometti. Cette expérience apparaît bien davantage analogue à celle de suivre l'élaboration d'une œuvre de l'artiste dans son travail de construction et de destruction mêlées, jusqu'au moment où l'œuvre est abandonnée, le résultat de ces échecs successifs étant livré au public comme un tout. Ce sont alors *des* textes, fragmentaires, mais *une* approche, qui se donne au terme du parcours, sur le lit de ces échecs accumulés dans le for intérieur du lecteur, comme une *totalité*, avec cette énorme force de « surgissement » d'une œuvre de Giacometti. Jacques

³⁷⁴⁰ Voir chapitre X.

³⁷⁴¹ Alberto Giacometti, « Le Rêve, le Sphinx et la mort de T. », *op. cit.*, p. 32.

³⁷⁴² Jacques Dupin, TPA, p. 12.

³⁷⁴³ *Ibid.*, p. 11.

³⁷⁴⁴ Voir Jean Genet, AAG, p. 59 : « Si elle est vraiment forte, elle se montrera [...] »

Dupin peut ainsi retrouver pour évoquer les peintures de Giacometti les mots qui sont les siens dans le texte d'ouverture pour décrire sa tentative :

Les peintures, et surtout les portraits, sont encore des dessins où la relative solidité du support permet de prolonger au-delà de toute mesure le débat du peintre avec son modèle. D'entrée de jeu, l'image est apparue, le portrait ressemblant, l'espace signifié. Ce n'est que le préambule d'une poursuite de plus en plus serrée au cours de laquelle le visage connaîtra de nombreuses éclipses et de soudaines résurgences. Des milliers de touches et de lignes, lancées, reprises, chevauchées, effacées, reviendront avec insistance, rapides, violentes, précises, hallucinées, et n'abandonneront à leur interruption arbitraire que les *traces brûlantes d'une approche* [...]. Peindre, pour Giacometti, c'est jeter des lignes de sonde innombrables de façon qu'aucune ne puisse immobiliser l'image, c'est encore ajouter à chaque trait le suivant, qui le détruit, pour obtenir de leur unanime annulation le seul surgissement du visage de l'autre³⁷⁴⁵.

Ce qui était « emmêlé »³⁷⁴⁶ lorsque le poète évoquait ses propres essais devient « brûlant » lorsqu'il évoque ceux de l'artiste, mais pour nous, lecteurs de Jacques Dupin, en qui se produit cette « unanime annulation » au moment de refermer le livre, c'est bien la « brûlure » de cet « espace singulièrement actif »³⁷⁴⁷ que nous ressentons, pour le « seul surgissement »³⁷⁴⁸ de l'œuvre de Giacometti, et à travers elle de ce qu'elle poursuit.

L'« instinct de cruauté » de l'artiste comme celui du poète, dès lors, ne s'exercent pas seulement sur le modèle. L'œuvre n'est réellement complétée que si un spectateur ou un lecteur se prête au jeu. Souvenons-nous de *Pointe à l'œil* : cette sculpture attend un spectateur qui se place derrière la « tête-crâne » et ressent la menace directe de cette pointe sur son propre organe oculaire (gauche ou droit). *Le Nez* veut que nous nous placions face à lui. De même dans tout le reste de l'œuvre, Jacques Dupin est extrêmement réceptif à un autre aspect de la destruction : l'œuvre ne pourra réellement « surgir » que si nous consentons à ce qu'elle détruise en nous ce que l'artiste a détruit dans son modèle. De telle sorte que les œuvres de Giacometti se comportent face à celui qui les envisage comme le sculpteur face à son modèle. C'est donc nous qui devenons en dernier recours la cible de ce jeu cruel. L'objet invisible, et l'espace de l'ouverture créée par l'art de Giacometti, dans un mouvement que nous avons déjà analysé à propos d'André du Bouchet, sont en nous également. Il faut donc que les forces de la destruction nous atteignent, car la « totalité » que toute œuvre de Giacometti « exige » nécessite notre « acquiescement pour être accomplie, achevée, – et remise en question » :

Si nous soutenons ce regard, si nous acceptons la fascination qu'il exerce, nous devenons le lieu d'une interrogation extrême qui n'obtient d'autre réponse que l'ouverture en nous du même espace interrogatif et fasciné. Par ce mouvement de notre être, par cette adhésion inconditionnelle, nous donnons un sens, mais absolu, à la démarche du sculpteur, une issue, mais fictive, à son tourment, et un nouvel objet à sa soif de détruire³⁷⁴⁹.

³⁷⁴⁵ Jacques Dupin, « La Réalité impossible », *op. cit.*, p. 90. Nous soulignons.

³⁷⁴⁶ Voir TPA, p. 12.

³⁷⁴⁷ *Idem.*

³⁷⁴⁸ « La Réalité impossible », *idem.*

³⁷⁴⁹ TPA, p. 11.

Détruire, mais pour féconder. Si nous-mêmes voulons naître à l'« inconnu total » que promet cette œuvre, il faut la laisser brûler en nous tout le « savoir abusif » qui entrave l'accès à sa « perception vivante »³⁷⁵⁰ :

L'objet vu et dessiné, qu'il soit femme, atelier ou fleur, n'est pas séparable du vide qui le baigne et qui le soustrait. Mais il doit encore déchirer le regard qui le scrute pour le pénétrer vivant, féconder le fond de l'œil, plonger dans les racines enchevêtrées de l'être afin d'en resurgir vivant. Cette blessure du regard, par l'objet, par le regard de l'autre, est ouverture sur le dedans, immersion fertilisante de l'image et sa projection immédiate sur le support qui la reçoit, précieusement, sans la fixer. Cette mise à nu éclaire le rapport entre deux êtres qui s'affrontent, la tension de deux solitudes qui se contemplant au-dessus du vide, ou jettent l'une vers l'autre la fragile passerelle de leur double regard confondu³⁷⁵¹.

« Déchirure de soi » et « déchirement de l'autre »³⁷⁵² pour la précarité d'un « double regard confondu » qui met sur la voie de « l'impossible communication de l'un avec le tout », voilà bien par où ce « jeu de massacre » pour Jacques Dupin s'affirme « jeu sacré ». Mais, décrivant sa propre expérience de spectateur des œuvres de Giacometti et dessinant les contours brisés d'un « bon usage » de cette œuvre, c'est également une expérience de la lecture que Jacques Dupin en vient à définir. À la lecture de ce texte apparaît en creux le lecteur de sa propre poésie tel que le poète l'appelle de ses vœux : celui qui se prête au jeu de la destruction et s'expose à endurer la violence de la langue poétique pour renouer par-delà cette violence avec les forces de l'éveil.

Un poème de Jacques Dupin progresse comme un portrait de Giacometti dans l'alternance de la construction et de la déconstruction, la touche qui détruit étant la plus importante car elle engage dans une avancée irréversible. Comme l'œuvre de Giacometti, sa poésie est fondamentalement liée à la répétition de cet acte de destruction dans une « succession interminable » où « la violence est absorbée par le nombre, comme la monotonie du ressassement est conjurée par l'acuité de chaque morsure »³⁷⁵³. Chaque vers doit donc unir « la promptitude de l'attaque avec la répétition de l'approche »³⁷⁵⁴. Mais surtout, et ce point est fondamental, la « violence », la « faiblesse » et l'« incohérence » du poète ont « pouvoir de s'inverser dans l'opération poétique », qui est le lieu d'un « retournement fondamental »³⁷⁵⁵, et c'est ce point essentiel sur lequel nous voudrions conclure, car cet aspect de sa poésie nous paraît l'aspect le plus important de son lien avec Giacometti. En effet, la vérité de cette œuvre ne se trouve pas dans la fascination de la mort, mais dans « le pressentiment de la mort impossible »³⁷⁵⁶, c'est-à-dire dans ce que l'œuvre de la destruction réveille, renforce : « C'est en tranchant, en émondant sans cesse,

³⁷⁵⁰ *Ibid.*, p. 26.

³⁷⁵¹ *Ibid.*, p. 91.

³⁷⁵² *Ibid.*, p. 78.

³⁷⁵³ *Ibid.*, p. 89.

³⁷⁵⁴ *Idem.*

³⁷⁵⁵ Moraines, *Le Corps clairvoyant, 1963-1982, op. cit.*, p. 153.

³⁷⁵⁶ TPA, p. 31.

que l'édifice humain pourra se dresser, et le visage apparu sur la toile renaîtra plus intense, plus vrai, d'avoir été plus longtemps meurtri et offusqué »³⁷⁵⁷.

De même, s'il s'agit pour Jacques Dupin de mettre la langue en éboulement, c'est avant tout pour capter dans le poème l'énergie qui résulte de cette destruction :

J'attendais tout de la violence de l'oubli l'articulation du récit, le pas suivant, – et de son jeu de trames et de chaînes, j'attendais, ici, par calcul, fourberie ou désir, que s'ouvre dans le réel un espace irréductible, une jouissance équilibrée, plus haute que la pleine mer, dont l'irruption, la fraîcheur... l'énergie que je peux capter, produire, jaillit, au contraire, de la fragmentation, de la teneur de rapports fragmentaires, – d'un déplacement presque immobile d'éclats³⁷⁵⁸ –

L'exercice de la cruauté réveille la langue éteinte et promet non pas l'agonie des mots, mais ce « surcroît de forces que la décapitation sans la mort prodigue à cette horde de migrants »³⁷⁵⁹. Dans le travail poétique aussi, « tout nous est donné, mais pour être forcé, pour être entamé, en quelque façon pour être détruit, – et nous détruire »³⁷⁶⁰. Forcer, c'est-à-dire révéler la force qui se tient au-dessous des mots, et ce noyau de la vie qui surnage dans la mer grise de la destruction.

Le poème tel que le conçoit Jacques Dupin, où chaque mot porte « la réplique et le coup de grâce »³⁷⁶¹ doit alors par son travail contradictoire d'écriture et de désécriture, obtenir comme les lignes des portraits de Giacometti de « révéler cette force, c'est-à-dire à la fois la contenir et provoquer son évasion »³⁷⁶². C'est alors, plus téméraire que vulnérable, une naissance qui s'affirme, eau vulnérable, eau d'arquebuse, c'est-à-dire « qui guérit les plaies, les blessures »³⁷⁶³ :

De ce ramas de mots détruits Entre les ais³⁷⁶⁴ ***de la mort imprenable Naîtra la plante vulnérable Et le vent nouveau au-delà***³⁷⁶⁵

Ayant accédé à ce point de retournement où s'inversent les forces de la destruction, Jacques Dupin s'ouvre enfin et nous ouvre à la jubilation de Giacometti, qui n'a rien à voir avec la jouissance sadique dont son travail peut par instants se nourrir. Non, une « joie durable » et profonde, sur laquelle Jacques Dupin veut insister dans les dernières lignes que pour l'instant il aura écrites sur Alberto Giacometti, peut-être parce que sa poésie y accède également :

En même temps que la rage et la déploration qui le plus souvent visitent la tête et la voix d'Alberto Giacometti, il faut reconnaître qu'il atteint aussi des moments de jubilation sans lesquels il aurait abandonné sa poursuite. Non seulement des

³⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 92.

³⁷⁵⁸ *Un récit, Le Corps clairvoyant, 1963-1982, op. cit., p. 310.*

³⁷⁵⁹ *Le Soleil substitué, Le Corps clairvoyant, 1963-1982, op. cit., p. 232.*

³⁷⁶⁰ *Moraines, ibid.*, p. 165.

³⁷⁶¹ « L'Aconit », *Les Brisants, Le Corps clairvoyant, 1963-1982, op. cit.*, p. 43.

³⁷⁶² TPA, pp. 35-36.

³⁷⁶³ Source : *Le Grand Robert*.

³⁷⁶⁴ *Plateau de bois utilisé en imprimerie pour disposer les caractères, les garnitures. Source : Le Grand Robert.*

³⁷⁶⁵ « Tremblement », *Le Corps clairvoyant, in Le Corps clairvoyant, 1963-1982, op. cit.*, p. 109.

instants d'allégresse qui surviennent et restent isolés dans une vie, mais une joie durable qui le soulève sans se démasquer. Elle imprègne de sensualité le tracé des lignes et le toucher de peinture. On ne peut l'ignorer quand on regarde le peintre au travail. Une légère exaltation le saisit. La tension de son corps et l'intensité de son regard trahissent une émotion, un bonheur qui s'allie à un tourment surmonté. Dans un texte de jeunesse, Giacometti confie : « Je cherche en tâtonnant à attraper dans le vide le fil blanc invisible du merveilleux qui vibre et duquel s'échappent les faits et les rêves avec le bruit d'un ruisseau sur de petits cailloux précieux et vivants. » Il semble déjà pressentir la grâce et le bonheur d'une trajectoire qui emporte sa vie entière. Il connaît ses limites et accepte l'échec. Il connaît aussi son pouvoir et la délectation qu'il en retire. Je me suis étonné de surprendre comme un souffle de jouissance visible dans le spectacle du peintre au travail. Loin d'être un ascète comme souvent son mode de vie le laisse imaginer, Giacometti est un homme curieux, bavard et gai, que le travail malgré son âpreté comble de plaisir. Sans doute est-il paradoxal – mais le paradoxe à cette altitude est un plaisir – de voir un artiste condamné à l'échec, le retourner en sa faveur, et en jouir. Dans le combat furieux qu'il aura livré en pure perte, Alberto n'aura jamais renoncé « à attraper dans le vide le fil blanc invisible du merveilleux. »³⁷⁶⁶

VI) « Entaille hilare » (notes en vue d'une étude de Qui n'est pas tourné vers nous)

[« Entaille hilare »³⁷⁶⁷ (notes en vue d'une étude de Qui n'est pas tourné vers nous)]
*[...] l'art m'intéresse, mais la vérité m'intéresse infiniment plus... Alberto Giacometti³⁷⁶⁸ * le natal. non, je ne nommerai pas qui, dans les montagnes, se sera en pleine nuit allongé sur la route, appliquant l'oreille contre l'empierrement, pour tenter alors – il y a un siècle et quelque – près de deux siècles – de percevoir le roulement de la roue du courrier porteur de nouvelles, on ne sait plus lesquelles, attendues, et, son espoir ne s'étant pas matérialisé, comme à côté de soi a pu, se remettant debout, aviser tout d'un coup les étoiles – leur éclat, dans sa férocité – telles que jamais encore il ne les avait perçues³⁷⁶⁹.*

Poésie d'André du Bouchet comme « marche à la rencontre du natal », à l'affût d'un « signe de la mondéité du monde roulant sur lui », dit à propos de ce texte Henri Maldiney³⁷⁷⁰. Pour nous ce qui importe surtout ici est le déblocage produit par l'extrême attention à ses perceptions, mais à côté de ce qui était attendu, et son débord d'un sens vers l'autre. Dans le texte, ce qui manque à l'ouïe se présente à la vue comme un excès : la *férocité*

³⁷⁶⁶ *Éclats d'un portrait, op. cit., pp. 75-77.*

³⁷⁶⁷ André du Bouchet, « ... qui n'est pas tourné vers nous », QPTVN, p. 62.

³⁷⁶⁸ *Alberto Giacometti, « Entretien avec Pierre Schneider », op. cit., p. 267.*

³⁷⁶⁹ *André du Bouchet, « Notes sur la traduction », L'Autre journal, n°1, décembre 1984.*

³⁷⁷⁰ Henri Maldiney, « Naissance de la parole dans la poésie d'André du Bouchet », *Saluer André du Bouchet*, Bordeaux, William Blake & Co, 2004, p. 63.

du réel, ou son « ouverture »³⁷⁷¹. *Qui n'est pas tourné vers nous* propose le mouvement inverse : l'extrême acuité des perceptions visuelles – « l'inconnu total »³⁷⁷² – dès lors que le « courrier » se perd à jamais avec les « nouvelles », reflue vers l'ouïe, pour l'irruption d'une sauvagerie « jamais vue » à l'intérieur de la langue. Le recueil, de « Plus loin que le regard une figure » jusqu'à « Et (la nuit » peut se lire comme le parcours de cette irruption, par ce « peu de chose »³⁷⁷³ de la proximité extrême d'une mort qui dans un mouvement semblable à celui des sculptures du disparu se retire au plus loin. Le « relief » gagné dans son dessin par celui qui se couche heurte de plein fouet une langue qui tente de se remettre debout, pour renaître à même cette perte.

* Ce que nous avons dit à propos de Leiris, Genet et Dupin sur l'attention du modèle à la force qui le maintient vivant et lie les traits de son visage, et de l'attrance de Giacometti pour des modèles qui comme Lord, Yanaihara ou Genet *notent* ce qui se produit pendant l'expérience de la pose, vaut également pour la série de portraits d'André du Bouchet gravés en 1961 pour le frontispice de *Dans la chaleur vacante*. Mais avec André du Bouchet et sa pratique incessante du carnet, Alberto Giacometti rencontre l'écrivain dont le projet de *copie* est le plus similaire au sien, puisque c'est de ce geste de la notation qu'André du Bouchet attend de pouvoir « découvrir un peu le monde extérieur ». Il s'agit pour lui face au carnet de retrouver l'« instant initial où l'on a pu ressentir l'urgence de noter ce qu'on a éprouvé, urgence perdue dans la consécutive des mots ». C'est l'urgence de celui qui parcourt Paris à la rencontre de « l'impossible indessinable »³⁷⁷⁴, la nécessité ressentie par Giacometti de travailler pour « se rendre un peu compte de ce [qu'il] voit ». André du Bouchet fait tellement corps avec le projet de toute l'œuvre d'Alberto Giacometti qu'à la fin ses mots ne se distinguent plus de ceux du sculpteur, lorsqu'il dit à Alain Veinstein : « Mais je ne notais pas pour me souvenir, je notais pour me rendre compte de quelque chose [...] »³⁷⁷⁵. Ou, pour reprendre d'autres mots d'Alberto Giacometti : « C'est comme si je ne savais pas ce que je désirais voir »³⁷⁷⁶.

* La poésie est donc un moyen d'aiguiser sa perception du monde extérieur, elle fait accéder au réel dans sa « sauvagerie », à l'« inconnu total ». La parole est un en-avant du voir, parole « tactile ». Les mots touchent en aveugle à l'avant de soi. Il faut alors revenir sur la distinction trop tranchée établie à propos des « Notes sur la traduction » : la parole chez André du Bouchet se rattache autant à l'ouïe qu'à la vue. Cette importance accordée à la « voyance »³⁷⁷⁷ poétique le rapproche de Jacques Dupin qui écrit dans « Moraines » : « Il

3771 *Ibid.*, p. 64.

3772 Alberto Giacometti, *Ibid.*, p. 265.

3773 André du Bouchet, ...*Désaccordée comme par de la neige et Tübingen, le 22 mai 1986*, Paris, Mercure de France, 1989.

3774 Alberto Giacometti, « Paris sans fin », *op. cit.*, p. 92.

3775 Entretien d'Alain Veinstein avec André du Bouchet à l'occasion de la parution de *Carnets, Aujourd'hui c'est et Retours sur le vent*, « Du jour au lendemain », France Culture, le 24 janvier 1995.

3776 Cité par Yves Bonnefoy, « Le désir de Giacometti », *op. cit.*, p. 453.

3777 Elke de Rijcke [« L'expérience littéraire dans l'œuvre d'André du Bouchet. Matérialité, matière et immédiatisation du langage », *op. cit.*, pp. 565-566], note que dans ses derniers ouvrages, Merleau-Ponty, influencé par *L'Œil écoute* de Paul Claudel, « s'intéresse de plus en plus aux synesthésies », et « plus particulièrement à l'interaction entre la vision et le toucher. Bien que le philosophe mette surtout l'accent sur le côté visionnaire de la parole (entre autre dans les *Notes de cours 1959-1961* [Paris, Gallimard, 1996], où il parle de la « voyance des mots chez Rimbaud et chez Simon, c'est-à-dire d'une visibilité à partir des mots qui se présente au moment de leur signification, thème élaboré dans 'L'Entrelacs et le chiasme'), il pose aussi que la parole poétique, comme parole-chose qui atteint les choses, est une parole tactile, une parole touchante et touchée. Si l'on veut comprendre comment la parole

m'est interdit de m'arrêter pour voir [...]. La cécité signifie l'obligation d'inverser les termes et de poser la marche, la parole, avant le regard »³⁷⁷⁸. Mais la poésie de Jacques Dupin, si elle est également un moyen de voir, n'est pas aussi directement liée à l'effort de rendre compte de perceptions précises, à ce travail « sur le vif » auquel sa pratique du carnet rattache André du Bouchet.

* Dans les grands recueils de poèmes d'André du Bouchet, *Ou le soleil* par exemple, ou *Dans la chaleur vacante*, le travail poétique se rapproche de l'art du portrait chez Giacometti, un travail acharné de « faire-défaire-refaire » obtenant l'intensité de ces poèmes, leur force de surgissement, d'un lent et patient travail de destruction. Le travail poétique dans les carnets dont André du Bouchet a publié une partie – et nous avons dit que *D'un trait qui figure et qui défigure* nous semblait devoir être inclus dans cet ensemble des carnets – se rapproche davantage de la pratique du dessin – si les fragments sont retouchés – ou de celle de la lithographie, pour laquelle il n'y a pas de retour possible³⁷⁷⁹.

* La question du « faire-défaire-refaire » apparaît cruciale dans l'élaboration de *Qui n'est pas tourné vers nous* dont les textes comme par la suite toute l'œuvre³⁷⁸⁰ d'André du Bouchet consentent à la répétition de ce qui a été dit dans « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », et au « ressassement », si cette notion n'exclut pas la possibilité d'un progrès, la répétition s'affirmant comme un effort pour préciser ce qui a été dit, comme Giacometti peut dire :

Je pense que j'avance tous les jours. Ah ! ça, j'y crois, même si c'est à peine visible. Et de plus en plus, je pense que je n'avance pas tous les jours mais toutes les heures. [...] Je suis certain de faire ce que je n'ai jamais fait encore et qui va rendre périmé ce que j'ai fait en sculpture jusqu'à hier soir ou jusqu'à ce matin. J'ai travaillé à cette sculpture jusqu'à huit heures ce matin, je travaille maintenant ; même si ce n'est encore rien du tout, pour moi elle est avancée sur ce qu'elle était, et une fois pour toutes. Ça ne revient jamais en arrière, plus jamais je ne ferai ce que j'ai fait hier soir [...]. Alors tout devient une espèce de délire exaltant pour moi³⁷⁸¹.

Ce qui frappe dans les textes d'André du Bouchet, c'est « l'implication active de la destruction dans la phase constructive de la langue »³⁷⁸². Pour Monique Pétilion, le travail

peut être visionnaire et tactile, il faut se reporter plus globalement à l'intro-ontologie merleau-pontienne, et plus particulièrement à la définition du sentir et de la parole dans son rapport au sentir. La définition du sentir dans l'intro-ontologie, comme adhérence charnelle du sentant au senti et du senti au sentant, adhérence où la chair se rapporte à elle-même dans une relation à la fois de recouvrement et de fission, s'applique en fait à tous les rapports à l'intérieur de la chair : qu'il s'agisse du rapport entre touchant et touché, entre voyant et visible, ou encore entre signifiant et signification. C'est seulement à partir de cette similarité entre les différents rapports au sein de la chair, que nous sommes à même de comprendre que la parole, en tant que rapport entre signifiant et signification, est également parole tactile (touchante et touchée) et parole visionnaire (voyante et visible) ». Rappelons qu'André du Bouchet avait en 1948 obtenu une bourse pour se consacrer à une thèse finalement abandonnée dont le sujet était : « Poésie et Représentation dialectique de l'élément visuel dans l'image poétique ». Voir Anne de Staël, « Chronologie d'André du Bouchet », *L'Étrangère*, n°14-15, op. cit., p. 371.

³⁷⁷⁸ Jacques Dupin, « Moraines », op. cit., p. 157.

³⁷⁷⁹ *Rapides* tel que l'analyse Michel Collot [« *Rapides*, ou la rapacité de la fraîcheur », *Autour d'André du Bouchet*, op. cit.]

dessine néanmoins une voie intermédiaire.

³⁷⁸⁰ Une œuvre « caractérisée par la réécriture » (Elke de Rijcke, *ibid.*, p. 29).

³⁷⁸¹ Alberto Giacometti, « *Entretien avec Pierre Schneider* », op. cit., p. 268.

³⁷⁸² Elke de Rijcke, *ibid.*, p. 385.

d'André du Bouchet « n'avance qu'au prix de sa propre destruction »³⁷⁸³ et le rôle d'Alberto Giacometti paraît déterminant dans la façon dont cette œuvre se construit au fil des textes comme un « atelier mouvant de la déconstruction »³⁷⁸⁴. La parenté profonde entre ces deux pratiques devient encore plus nettement perceptible si on analyse comme le fait Elke de Rijcke la répétition chez André du Bouchet comme fondamentalement un processus de « perte et de récupération de l'objet poétique »³⁷⁸⁵. L'objet poétique chez André du Bouchet étant situé « dehors », et non cristallisé au sein de l'imaginaire avant l'épreuve de sa mise en mots, écrire sur un tel objet, c'est s'exposer à le perdre. Nous avons vu que cette possibilité de perdre l'objet à chaque instant était déterminante dans l'élaboration de la méthode du « faire-défaire-refaire » par Alberto Giacometti. De même chez André du Bouchet, il y a une destruction qui est première, et qui peut apparaître liée au contexte historique, comme pour Giacometti l'effondrement généralisé de la Seconde Guerre Mondiale :

Je pense qu'à cette époque-ci, les rapports ne sont plus donnés. Je vis cette époque comme une époque de destruction des rapports, aussi bien au niveau de la rue qu'au niveau du langage. Le rapport qui nous lie aux choses et à nous-mêmes est toujours à reprendre à zéro [...]. C'est une impossibilité de s'accomoder des conditions de vie qui nous sont proposées – davantage, données – aujourd'hui. Aujourd'hui, les rapports qui nous lient à nous-mêmes et au monde autour de nous, sont des rapports de destruction généralisée. Quand j'écris, je vais à contre-sens de ces rapports de destruction [...]. Je trouve que nous vivons une époque de langage détruit. Je peux prendre acte de la destruction du langage, mais quand j'écris, je participe également à cette destruction, mon matériau est celui de la destruction du langage [...]. Je veux détruire ce qui est détruit. C'est un processus qui se renverse³⁷⁸⁶.

Sans dénier son importance au contexte historique qui sans doute précipite une prise de conscience, il nous semble que la destruction, bien plus qu'un problème d'époque, est impliquée dans le désir d'un langage en prise directe sur le réel, et qui donc s'expose à chaque instant à la perte – la mort – de son objet, vouloir dire ou vouloir peindre. En regardant Alberto Giacometti travailler, André du Bouchet comprend ce qu'aucune œuvre ne manifeste de manière plus flagrante : que c'est par un processus d'intériorisation de la destruction que l'on peut atteindre au sein du médium choisi – parole, dessin – le point de retournement de ce processus de destruction généralisée. Pour qui a pris « la mesure » de cette œuvre, il convient alors de continuer cet effort de destruction démesuré qu'un effort isolé – de peinture ou de littérature – ne saurait parachever, puisque la destruction en regard est sans fin :

Et, à qui sorti alors comme au plus vite pour prendre mesure de ce qui est indiqué – une indication n'ayant pas pour objet de retenir – il revient chaque fois, somme toute, de reprendre à son compte un effort de démolition laissé en plan dont nul ne viendra seul à bout [...]³⁷⁸⁷.

³⁷⁸³ Monique Pétilion, *ibid.*, p. 121.

³⁷⁸⁴ Jean-Michel Reynard, *L'Interdit de langue. Solitudes d'André du Bouchet*, Paris, Fourbis, 1994, pp. 27-28.

³⁷⁸⁵ Elke de Rijcke, *ibid.*, p. 387.

³⁷⁸⁶ Elke de Rijcke, « Entretien avec André du Bouchet », *L'Étrangère*, n°16-17-18, *op. cit.*, p. 298.

³⁷⁸⁷ André du Bouchet, « Tonnant au plus vite le dos au fatras de l'art », *op. cit.*, p. 112.

« Détruire ce qui est détruit », c'est rattraper son retard sur une perte nécessaire³⁷⁸⁸, et retrouver la sauvagerie du natal. Comme le montre Elke de Rijcke, la répétition doit « régénérer »³⁷⁸⁹ le poème, elle se fait selon l'expression de Pierre Chappuis non pas stagnation au sein du même, mais « réitération dynamique »³⁷⁹⁰. Par ce processus de destruction suivie d'une réaffirmation la tête la plus frêle rejoint alors la tête la plus dure, comme le note André du Bouchet dans une page de carnet : « Ce qu'il y a de plus frêle – et ce qu'il y a de plus dur – parce que c'est ce qui a été soumis à une grande pression, une grande force – et qui n'a pu être détruit »³⁷⁹¹.

* Le processus de cristallisation d'une image n'est cependant pas absent de la poésie d'André du Bouchet. À la différence de ce qui se produit chez Giacometti pendant sa période surréaliste, cette cristallisation est orientée vers le dehors, et s'affirme comme une saisie. Il n'y en a pas moins, à chaque « coup de griffe » risqué *au plus vite* vers le réel, « précipitation », arrêt de l'objet que le poète veut retenir :

[...] ce sont des instants qui quelquefois vont se précipiter en mots ou pas, cristallisation du poème ou pas, si c'est senti comme nécessaire de l'écrire ; dans le poème, l'attention est fortement aiguisée, portée à son comble ; sans cela, c'est une forme atténuée, c'est l'expérience de tous les instants³⁷⁹².

Dans le processus de notation, le poète cherche donc intérieurement et il faut que le rapport des mots entre eux soit fixé pour qu'il puisse les reporter sur le papier, alors que dans le dessin le trait contradictoire de l'artiste cherche sur le papier une image qui ne connaît pas de cristallisation aussi nette. Les mots sont moins ductiles que les traits. Leur saisie est moins graduelle, moins l'effet d'une avancée matérielle même si la matière sonore du mot compte dans la « nuit neuve »³⁷⁹³ d'une recherche d'où surgit l'éclair de la cristallisation. Il y a une forme de « crispation » que décrit André du Bouchet :

Lorsque j'écris, il s'agit d'avoir une saisie sur une expérience dont le propre est de se dérober, d'être proche du mutisme, de disparaître dans le mutisme et alors il y a peut-être dans le mot tel que je l'écris, la crispation d'une saisie, et aussi une dessaisie. Le mot peut être la trace de cet effort de retenir justement une expérience ou un monde qui est essentiellement ressenti comme étant dans un état de flux. Peut-être que ce sont justement les arrêts ou l'immobilité ou la dureté qui sont des indices de quelque chose qui est ressenti comme essentiellement turbulent, en état de courant, mais ce courant est implicite, il n'est pas accompagné³⁷⁹⁴.

Néanmoins, André du Bouchet décrit un deuxième temps de la cristallisation, d'une manière qui nous semble éclairante : « il arrive [...] qu'en prenant des notes que le plus souvent je ne

³⁷⁸⁸ Elke de Rijcke [« L'expérience littéraire dans l'œuvre d'André du Bouchet. Matérialité, matière et immédiatisation du langage », *op. cit.*, p. 119] avance la notion de « poésie réparatrice », mais nous sommes dans l'irréparable, ou l'« irrémédiable ».

³⁷⁸⁹ Nous renvoyons ici aux pages d'Elke de Rijcke dans le chapitre de sa thèse sur la répétition analysée comme « perte » et « récupération » de l'objet, avec une très belle analyse dans ce sens de *Tübingen, le 22 mai 1986*. Voir *ibid.*, pp. 394-404.

³⁷⁹⁰ Voir Pierre Chappuis, « La Réitération dynamique », *Autour d'André du Bouchet, op. cit.*, p. 144-145.

³⁷⁹¹ Page de carnet contenue dans une enveloppe jointe aux brouillons de *Qui n'est pas tourné vers nous*.

³⁷⁹² *Entretien d'André du Bouchet avec Elke de Rijcke, 1999, cité par Elke de Rijcke, ibid., p. 353.*

³⁷⁹³ René Char, *Retour amont, op. cit.*, p. 431.

³⁷⁹⁴ *Elke de Rijcke, « Entretien avec André du Bouchet », 9 mai 1978, Rapports : Het Franse Boek, XLIX, 1979, p. 52.*

relis pas, l'attention se cristallise sur un mot ou une phrase qui me retient sans que je sache vraiment pourquoi. À ce moment-là cela sort du carnet et je me mets quelquefois à une table où je travaille cette phrase »³⁷⁹⁵. Avec ces précisions, nous comprenons mieux que chaque notation est comme pour l'artiste le moment du tracé entre deux coups d'œil vers l'objet, et donc à mettre en rapport avec la « contestation » de toutes les autres notations qui l'entourent. Bien plus, ces notations qui ne sont pas en vue d'un poème peuvent apparaître comme ces sculptures qui naissent et disparaissent à l'infini entre les mains du sculpteur lorsque celui-ci, comme distraitement – distraction rejoignant l'attention extrême – fait jouer ses mains sur le « clavier fou »³⁷⁹⁶ d'une sculpture. Figures appelées à la destruction alors, prises dans cet immense travail de destruction qui fait le fond de l'œuvre, même s'il arrive que quelque fois l'une d'elle – notation, sculpture – existe si fort³⁷⁹⁷ que pour un œil extérieur – Jean Genet, Michel Collot – elle en vient à se manifester, et soit prélevée pour une conservation momentanée.

* Deux cristallisations, donc. Une cristallisation pour rien, comme rendue automatiquement à l'infini gâchés de la réalité, qui ne vaut que comme geste sans lequel s'émeussent regard et parole : noter pour affûter. Et une deuxième cristallisation, non pas des mots mais de l'attention aux mots, pour un travail cette fois en direction d'un poème. Il faut donc que ce que le poète a tenté de retenir, fermant le poing, le retienne, pour que commence le travail qui va des notations vers le poème. Mais la cristallisation seconde, cristallisation de l'attention sur une cristallisation première, vaut comme contradiction. C'est elle en effet qui sonne la charge d'une destruction cette fois active, d'un travail de destruction à la recherche d'un point de renversement, où il s'agit de « détruire ce qui est détruit », pour que s'ouvre le poing.

* Le moment est donc venu de mieux lier les deux aspects de la destruction : celui qui a fait l'objet des quatrième partie et cinquième parties, et celui sur lequel nous nous concentrons dans cette partie. En effet, l'œuvre d'art qui veut retenir quelque chose du monde extérieur doit d'abord répondre à la destruction à l'œuvre dans l'objet qu'elle prétend saisir en prenant sur elle cette destruction, vivant ou *survivant* à la mesure de ce qu'elle a été capable d'endurer. Pourtant, il ne s'agit pas seulement que l'œuvre d'art puisse vivre, il s'agit aussi qu'elle puisse mourir, qu'elle obtienne « la grâce de sembler périssable »³⁷⁹⁸. Le « noyau de violence » de Giacometti, c'est une vie qui s'augmente de sa capacité à mourir. Car la cristallisation comme *saisie* n'est pas autre chose que mort et destruction de son objet si elle ne se complète à partir d'une cristallisation seconde – cristallisation de l'attention qui donne le signal de la destruction – d'une capacité toute aussi grande à restituer, à rendre ce qui du réel aura été agrippé. Forces de la destruction : forces de restitution où se conquiert l'élan d'un nouveau surgissement. C'est donc bien le problème du contour, de l'arrêt des significations³⁷⁹⁹ que nous retrouvons ici, il fait partie intégrante de la question de la destruction. C'est pourquoi André du Bouchet parle dans le passage que nous avons cité d'une *dessaisie*³⁸⁰⁰ tout aussi importante que la saisie. C'est dans le va-

³⁷⁹⁵ Entretien liminaire d'André du Bouchet avec Laure Adler, « Le Cercle de minuit » (émission de Laure Adler), France 2, 10 janvier

1995. Transcription par Victor Martinez.

³⁷⁹⁶ Jacques Dupin, TPA, p. 17.

³⁷⁹⁷ « Si elle est vraiment forte, elle se montrera [...] », Jean Genet, AAG, p. 59.

³⁷⁹⁸ Jean-Paul Sartre, « La Recherche de l'absolu », *op. cit.*, p. 301.

³⁷⁹⁹ Voir quatrième et cinquième parties.

³⁸⁰⁰ Elke de Rijcke, « Entretien avec André du Bouchet », 9 mai 1978, *Rapports : Het Franse Boek*, XLIX, 1979, p. 52.

et vient de l'une à l'autre que se conquiert – se gagne ou se perd – la « force » qu'il y a dans un poème, comme le dit ce passage de « Tournant au plus vite le dos au fatras de l'art » :
... où, somme toute, il n'y a pas même lieu de savoir – quant à cette marge, si elle est marge de conservation différant l'effroi – et sur laquelle 'nous' pouvons dire que nous respirons – ou si déjà elle éclaire, dans la fraction qui aura eu corps – comme respirer consume – ce qui entamera la chute...

Un signe ne peut donner accès au réel en profondeur qu'à mesure de sa capacité à disparaître lui-même dans cette profondeur : « [...] profondeur dans laquelle ce signe, s'il est conducteur d'une réalité, peut à tout moment rentrer [...] »³⁸⁰¹.

* Ce travail de destruction où les « blancs » tiennent une grande part, nous l'avons déjà analysé chez André du Bouchet comme travail d'ouverture des significations. Pour la suite du recueil, il faudrait analyser comme a commencé à le faire Michel Collot³⁸⁰² la concentration des forces de la destruction sur une syntaxe de plus en plus brisée. Nous avons remarqué que les fragments de « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti » s'affirmaient comme des blocs très denses, où la syntaxe n'est déjà plus la syntaxe traditionnelle, mais en est tout de même moins éloignée que dans la suite du recueil. Il nous semble que le recueil rassemble deux types de textes. « Plus loin que le regard une figure », « Tournant au plus vite le dos au fatras de l'art » et « Et (la nuit » sont dans l'urgence d'un « à dire » qui engage un mouvement propre à chacun de ces textes au sein du mouvement général du recueil. « ... qui n'est pas tourné vers nous » et « ... figure » nous paraissent en revanche essentiellement liés par leur matière à l'élan d'écriture de « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti ». Un travail d'ensemble liant ces trois textes nous semble devoir être engagé pour compléter les travaux sur cette question et saisir de plus près la défiguration à l'œuvre. Il faudrait analyser précisément le travail sur l'ensemble des composantes d'une langue dont on voit qu'elle s'espace progressivement pour tendre vers des fragments minimaux, une ligne, quelques mots, minuscules figurines, ou bien la même à l'infini, disparaissant, insistant. Le contraste apparaît nettement par exemple entre « ... figure » et « Tournant au plus vite le dos au fatras de l'art », qui revient à des ensembles moins émiettés.

* L'exemple d'insistance du travail de Giacometti, s'il détermine le rapport de ces textes à la répétition, nous paraît également lié à un autre aspect important du travail d'André du Bouchet, analysé par Elke de Rijcke comme « poétique du mot ». Il s'agit pour le poète de peser sur le mot jusqu'à atteindre le point d'éclatement où son écorce se brise : le « 'poids' de sa matière » l'arrachant alors à la « langue instituée »³⁸⁰³. Ce point où le mot « livre son ciel » doit être mis en rapport avec celui sur lequel Giacometti insiste pour ouvrir une « brèche dans un mur »³⁸⁰⁴. Giacometti conçoit la tête comme la « zone névralgique »³⁸⁰⁵ sur laquelle doit se concentrer son effort, accumulant la matière à cet endroit précis du tableau pour obtenir l'effraction. C'est le mot qu'André du Bouchet traite, nous semble-t-il, comme une « zone névralgique ».

³⁸⁰¹ Brouillons de *Qui n'est pas tourné vers nous*.

³⁸⁰² Michel Collot, « André du Bouchet et le 'pouvoir du fond' », *op. cit.* et « 'D'un trait qui figure et qui défigure' : Du Bouchet et Giacometti », *op. cit.*

³⁸⁰³ Elke de Rijcke, « L'expérience littéraire dans l'œuvre d'André du Bouchet. Matérialité, matière et immédiatisation du langage », *op. cit.*, p. 471.

³⁸⁰⁴ Jacques Dupin, TPA, p. 23.

³⁸⁰⁵ *Idem.*

* Proximité des poèmes d'André du Bouchet et des dessins d'Alberto Giacometti : porter les mots à une telle intensité qu'ils puissent « tenir » et dynamiser de vertigineux espaces blancs, chaque mot ou groupe de mots étant comme ces « points d'impact » que recherche le crayon de Giacometti pour donner les « lignes de force » de la figure.

* André du Bouchet, poète de la « *violence faite aux yeux* »³⁸⁰⁶, et le poème comme « *luminet* »³⁸⁰⁷.

* Il faut maintenant préciser comment la question de la mort que nous avons analysée pour le premier texte donne dans son lien avec la destruction sa cohérence au recueil. « Plus loin que le regard une figure » est écrit sous le coup de la mort d'Alberto Giacometti, après son enterrement. Le texte revient sur ces deux moments : l'annonce de sa mort et le voyage à Stampa. Deux moments, ou deux vases, communicants. Ces lignes parues dans le premier numéro de *L'Éphémère* donnent la démesure de la perte à laquelle il va falloir faire face, elles sont une tentative pour décrire ce monde dans lequel Alberto Giacometti n'est plus, ne crée plus, et ce que signifie pour les autres d'être privés de ce regard. Première « vision » à partir de laquelle ce texte est écrit, et que le poète justement parce qu'elle est première se retient de dire jusqu'à la dernière ligne, celle de l'*apparition* d'Alberto Giacometti, non pas en rêve, mais en plein jour :

Le 12 janvier 1966 : Alberto apparut en relief³⁸⁰⁸.

Ces lignes s'éclairent de tout ce qu'André du Bouchet a dit dans son premier texte, et le début de ce deuxième texte y revient brièvement, sur le « relief » caractéristique des figures de Giacometti dans son dessin³⁸⁰⁹, c'est-à-dire la profondeur qu'elles ouvrent. Il est assez rare qu'André du Bouchet marque une date pour que celle-ci prenne une importance décisive. Le 12 janvier, c'est le lendemain de la mort de Giacometti et surtout le jour où André du Bouchet a appris la nouvelle de cette mort. Or, il décrit cette annonce comme une forme de naissance, puisque c'est non sur le disparaître mais sur l'apparaître d'Alberto qu'à ce moment il insiste, et sur ce « relief » d'une profondeur jusque là insoupçonnée dans le visage du vivant. Alors qu'il apprend sa mort, André du Bouchet peut enfin voir brutalement le visage de Giacometti apparaître comme l'une de ses œuvres, de tout son tranchant, avec la force de jaillissement des têtes qu'il dessinait. Le 12 janvier 1966 marque donc le point où une mort et une naissance se touchent, pour faire volte-face. L'annonce de sa mort est cet instant de « lucidité » où André du Bouchet peut voir Alberto Giacometti « à contre-jour » de la mort qui vient de le frapper, et donc comme l'artiste lui-même regardait les vivants :

mais comme un instant de lucidité – une fois, brièvement, cette mort admise [...] qui serait proche de celle de G voyant l'homme « tel qu'il m'apparaît lorsque je le regarde » – traversé par cette chose aveuglante – parce qu'elle est en nous aussi bien [...] G vivant mais comme de son vivant je ne l'aurai jamais vu – puisqu'il aura fallu de fait cette mort pour qu'à l'instar de son œuvre il se détache [...] en relief [...] comme les vivants lorsqu'il les regardait... à contre-jour de sa mort et

³⁸⁰⁶ Elke de Rijcke, *ibid.*, p. 567 (E. de Rijcke note les fréquents renvois à cette problématique dans *Peinture*).

³⁸⁰⁷ Plante qui guérit les affections de la vue. Mot employé par André du Bouchet dans sa traduction du poème « Todtnauberg » de Paul Celan.

³⁸⁰⁸ André du Bouchet, « Plus loin que le regard une figure », QPTVN, p. 34.

³⁸⁰⁹ Voir chapitre XIV.

de celle d'autrui – dont il demeurait – lui seul – incessamment, mais avec légèreté – sans la moindre morosité, conscient [...]»³⁸¹⁰

Apprenant « qu'Alberto est mort », André du Bouchet fait donc face à l'apparition « d'un vivant – du vivant que j'ai connu, et que je n'avais donc pas à voir », si bien qu'une telle apparition, il peut la qualifier de « prémonitoire » de ce qu'il sait déjà, de la disparition qu'on vient de lui annoncer :

[...] apparition prémonitoire de cette mort que je venais d'apprendre, comme si elle était encore à venir... apparition de la vie indissolublement liée à la mort [...] pour la première fois apparue comme certaine, (la figure en retrait) l'ordre paraissant interverti : apparition « en relief » d'un vivant prémonitoire de sa mort certaine, donc, mais de cette mort que nous ne pouvons dire certaine qu'une fois qu'elle a eu lieu, et qui, seule, confère aux traits ce « relief »... Y a-t-il là prémonition, et renversement, de quelque chose qui [...] se trouve au cœur de la recherche de G – de la vie de G – ? Je le crois...»³⁸¹¹

Il y a renversement car ce sont les vivants que Giacometti faisait apparaître « à contre-jour » de leur mort certaine pour donner corps à ces figures d'autant plus vivantes qu'elles étaient périssables, alors que c'est un mort qu'André du Bouchet voit apparaître comme vivant une fois sa mort échue. Mais voir apparaître le visage d'« Alberto » comme celui d'un vivant dessiné par lui, c'est le voir apparaître comme un vivant qu'on sait travaillé par une mort qui l'emportera. C'est donc par son dessin – c'est-à-dire par cette apparition de sa figure comme il l'aurait dessinée, autoportrait sans miroir – apprendre une seconde fois sa mort, d'une façon que le poète peut alors dire « prémonitoire ». Sur le vide ouvert par la disparition de l'artiste apparaît avec force son œuvre, dans un appel d'air par lequel André du Bouchet se sent aspiré : « celui que nous connaissons, et qui nous apparaît en relief – venant vers nous – est dans le vide ainsi ouvert, celui vers lequel (mais voici l'œuvre là dressée, toujours, déployée) nous nous portons sans trêve... »³⁸¹²

Quelques jours plus tard, le 15 janvier 1966, André du Bouchet se rend pour la première fois à Stampa, où Alberto Giacometti l'avait invité quelques mois plus tôt, avant que sa maladie puis sa mort ne viennent compromettre cette invitation. C'est alors pour rencontrer le sentiment inverse d'une perte de relief de la réalité une fois les yeux d'« Alberto » fermés. En effet si le visage d'Alberto Giacometti, que le poète voyait avant tout directement, par ses propres yeux, se voit remplacé à l'annonce de sa mort par quelque chose comme l'un de ces autoportraits choisis pour ponctuer les textes de *Qui n'est pas tourné vers nous* lors de leur republication chez Maeght en 1991³⁸¹³, son voyage à Stampa le confronte en revanche à des lieux qu'il ne connaissait que par les œuvres de Giacometti, à travers le seul regard de l'artiste. Ayant écrit sur le « foyer du dessin »³⁸¹⁴, voici qu'il pénètre soudain dans le foyer réel de l'artiste, sa maison. André du Bouchet voit alors les lieux familiers qui sont le sujet de tant de dessins sur lesquels il a écrit : il voit le salon, la table sur laquelle la mère d'Alberto ne lit plus, la suspension, les chambres, tout le chalet aménagé par Giovanni Giacometti, l'étable dont il avait fait son atelier... Et soudain se produit comme un retournement de

³⁸¹⁰ *Brouillons de Qui n'est pas tourné vers nous.*

³⁸¹¹ *Brouillons de Qui n'est pas tourné vers nous.*

³⁸¹² *Idem.*

³⁸¹³ Alberto Giacometti – *Dessin*, Paris, Maeght éditeur, 1991, p. 6 et p. 25

³⁸¹⁴ Titre de « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti » lors de sa reprise chez Maeght en 1991.

l'exiguïté et de la minceur supposée des dessins et des œuvres de Giacometti, puisque c'est la réalité elle-même attendue immense à la lumière des dessins qui semble maintenant étroite, étouffante, et, beaucoup plus que les têtes de Giacometti, *réduite* :

Mais dans la chambre de Stampa aujourd'hui, donnant contre la montagne dressée de l'autre côté du torrent et de la route, toute chose semble – stupeur – frappée d'un amenuisement. Plus exiguës que le dessin à travers lequel nous les reconnaissons, n'aura permis de l'imaginer. La table. Plus haut, la suspension. Réduites, aujourd'hui, dans la chambre supposée immense, telles, précisément, que Giacometti les a représentées, à leur noyau insécable – mais sans atteindre à ce point où comme naguère elles auraient, sous nos yeux, pu grandir et disparaître, presque... Arrêtées sur la constriction formelle qui, 'pour les autres', à gauche et à droite, aujourd'hui les situe... Ramenées, pour qui pénètre ce matin dans la chambre vide, aux vieilles coordonnées rudimentaires que l'œuvre réalisée, elle, a abolies³⁸¹⁵.

Dans l'expression « œuvre réalisée » nous comprenons donc désormais que le dessin « réalise » la réalité en gagnant sur sa part d'inconnu, dans une intensification des rapports qui se perd si ce travail n'est pas repris par un autre. Ce jour de l'enterrement d'Alberto Giacometti, c'est pour André du Bouchet quelque chose comme l'inverse de la transfiguration du réel vécue par Alberto dans un cinéma de Montparnasse en 1945 et « réalisée » par la suite dans son œuvre, avec le sentiment d'un « inconnu total »³⁸¹⁶. Dans le reflux du réel vers l'œuvre de ce mort, comme si le réel se vidait soudain de cette réserve d'inconnu bue par l'œuvre, c'est le sentiment soudain d'être rendu au connu, à la constriction du connu, aux significations admises par lesquelles les choses apparaissent « étrécies, retranchées, localisées, réduites sans retour »³⁸¹⁷. « Sans retour », dit le poète, c'est-à-dire privées de leur capacité à faire retour, à revenir de l'immersion dans l'oubli où elles pivotent. Les figures imprévues d'Alberto Giacometti privaient les notions de gauche et de droite, interverties dans l'espace absolu de l'œuvre où elles font volte-face – de leur pertinence :

Il n'y a plus, où nous nous portons vers [la figure], face à nous droite ni gauche, mais – à l'issue de ce demi-tour qui, sur son axe d'oubli majoré subitement, intervertit les sens prévisibles, comme la projection étale de ce mouvement de volte au cœur duquel l'être, alors, en profondeur – vivre – aveuglement ressort³⁸¹⁸.

Mais lorsqu'il se rend à Stampa, André du Bouchet découvre que c'est d'une fenêtre située à sa gauche que venait la lumière pour « la mère d'Alberto » dans tel dessin qui la représente « lisant »³⁸¹⁹. La position de l'artiste lorsqu'il se portait à la rencontre de tel ou tel fragment de ce foyer qui l'a vu grandir, revenant chaque année sous la suspension immobile, se trouve soudain indiquée à André du Bouchet, à cette place que désormais c'est lui qui occupe, parmi les « vieilles coordonnées rudimentaires » dont il ne suffit pas pour s'extraire de l'effort d'un seul.

³⁸¹⁵ « Plus loin que le regard une figure », *op. cit.*, p. 33.

³⁸¹⁶ Alberto Giacometti, « Entretien avec Pierre Schneider », *op. cit.*, p. 265.

³⁸¹⁷ André du Bouchet, « Plus loin que le regard une figure », *op. cit.*, p. 34.

³⁸¹⁸ « Plus loin que le regard une figure », *op. cit.*, p. 31.

³⁸¹⁹ *Ibid.*, p. 33.

L'œuvre réalisée est « à elle seule gauche et droite », « source entière », « lumière sans origine qu'elle s'est appropriée »³⁸²⁰ : « Sans qu'à la si mince figure réversible, comme gauche et droite, à l'issue de tel demi-tour – au centre la blancheur – coïncideront, se laisse assigner emplacement qu'elle ne franchisse. Délimitant, la gauche et la droite qui viennent à se superposer presque, ce centre – en avant – qui fuit. »³⁸²¹

Cette lumière, c'est une montagne, nous dit le texte : « [...] à la lumière de la montagne contiguë – la lumière, par-dessus la maison, du soleil qu'on ne peut apercevoir, et que renvoie dans la chambre qui lui fait face, dehors le champ de neige presque vertical [...] »³⁸²². L'enterrement d'Alberto Giacometti a lieu pendant ces mois d'hiver où le soleil ne franchit pas la barrière des montagnes, et où les pentes enneigées renvoient par la fenêtre située à la gauche de l'endroit où la mère d'Alberto aimait à se mettre à l'ouvrage une lumière dont l'origine – par-delà les montagnes, et même, les mois d'été, par-dessus le toit³⁸²³ – est invisible. Cette lumière que dans les dessins nous voyons *de face*, il faut donc à la réflexion la situer *de côté*. Cette mort le révèle, par laquelle Giacometti se trouve désormais « allongé dans un sens »³⁸²⁴, vers « les montagnes d'Italie »³⁸²⁵. La montagne, c'est donc elle qui avivait le grain du papier sur lequel Giacometti dans le chalet de Stampa dessinait, ce papier comme un champ de neige sur lequel à son tour André du Bouchet écrit. Écrire, dès lors, dans les dernières lignes du texte, que la « montagne [...] cesse de se faire jour », c'est signifier alors que n'éclairant plus Giacometti à l'œuvre, le *pivot* de cette neige se redresse en *paroi*, une paroi face à laquelle le poète se retrouve arrêté de nouveau, rendu aux limites, à une finitude sur laquelle « l'infini »³⁸²⁶ est à regagner de nouveau.

* « ***Je suis mort pour les autres – je ne suis pas mort pour moi*** »³⁸²⁷ : ***parole dite par Alberto Giacometti à André du Bouchet qui signifie que l'homme « pour lui-même ne peut pas mourir, puisqu'il est toujours à venir »³⁸²⁸, à l'avant de lui-même. « Aujourd'hui »³⁸²⁹, à l'annonce de la mort d'Alberto, cette parole se retourne. Apparu au poète comme vivant, « en relief » comme les vivants lorsqu'il les regardait, le visage « sans ressemblance » dont André du Bouchet voit surgir la vision semble proclamer : « Je suis mort pour moi – je ne suis pas mort pour les autres***³⁸³⁰ ».

* Mais pour faire face à l'injonction de cette œuvre, manifester que pour quelqu'un elle vit, et combattre ce retour du crâne, forçant la montagne à « se faire jour » de nouveau, il faut accomplir un dernier geste – dernier ou sans fin – pivoter une nouvelle fois, et c'est

3820 Brouillons de *Qui n'est pas tourné vers nous*.

3821 « Plus loin que le regard une figure », *op. cit.*, p. 32.

3822 *Ibid.*, p. 31.

3823 *Idem* ; « [...] la lumière, par-dessus la maison [...] ».

3824 Brouillons de *Qui n'est pas tourné vers nous*.

3825 *Idem*.

3826 « Plus loin que le regard une figure », *op. cit.*, p. 32.

3827 *Idem*.

3828 Brouillons de *Qui n'est pas tourné vers nous*.

3829 « Plus loin que le regard une figure », *op. cit.*, p. 32.

3830 C'est-à-dire « du point de vue des autres ».

« Tournant au plus vite le dos au fatras de l'art ». Texte de circonstance, vive réaction à une exposition à l'« *Orangerie, octobre 1969* »³⁸³¹ et l'intolérable d'une vision de l'œuvre de Giacometti « soustraite [...] à son feu »³⁸³² et murée derrière des remparts de verre. André du Bouchet voit derrière les vitrines l'œuvre « conservée », protégée contre elle-même, contre l'avancée de cette destruction³⁸³³ qui seule lui permet de rejoindre le réel « turbulent »³⁸³⁴, de regagner le cours de la vie. Il la voit « prônée », enfin, alors qu'elle n'avait été qu'épreuve « du refus »³⁸³⁵.

Se retourner, c'est tourner le dos aux œuvres de Giacometti et sortir de l'exposition. Mais se retourner, c'est surtout accompagner le mouvement de volte-face auquel elles incitent, vers ce « qui n'est pas tourné vers nous », le réel invisible en arrière de notre tête. Si une œuvre est « vivante », il faut pour André du Bouchet savoir la quitter pour l'accompagner en profondeur :

Je rencontre la peinture mais pour la quitter. Pour suivre un propre chemin de réflexion que cette rencontre a activée. Parce qu'au fond, la peinture, si elle est vivante, se passe très bien de ce que je peux en dire. Elle suscite quelque chose en moi et je vais de mon côté. C'est ce que donne un véritable accompagnement³⁸³⁶.

Continuer la tâche d'Alberto Giacometti suppose de se détourner de son œuvre pour mieux avancer dans la même direction que lui : « 'J'ai fait un immense progrès, maintenant je n'avance qu'en tournant le dos au but, je ne fais qu'en défaisant.' »³⁸³⁷ Tournant les talons, le poète rentre *dehors*, se retrouve à nouveau dans cette vie de laquelle on peut dire qu'Alberto Giacometti n'avait d'yeux que pour elle :

Demain à midi ce sera fini, je serai de nouveau dehors dans la vie à Stampa, à Paris, partout, avec tous et mon travail. [...] À Stampa, à Paris, en voyage oh ! oh ! oh ! oui mes amours infinies et merveilleuses. Fulgurante lumière, éclat de tout à l'infini. Immortel je suis et infini, et vous tous avec moi [...]³⁸³⁸.

Cette vie, « il n'est œuvre » qui la « contienne »³⁸³⁹ : l'œuvre ne s'avive que de savoir au plus fort de sa saisie la laisser aller. Le recueil d'André du Bouchet, loin d'être un « tombeau » d'Alberto Giacometti, se construit donc contre la tentation du tombeau, dans le geste de se détourner peu à peu d'une œuvre pour s'aventurer directement dans la direction qu'elle indique et l'inconnu qu'elle ouvre. C'est alors revenir du jour vers la nuit, et par-delà l'éblouissement de cette œuvre retrouver la force de porter plus loin que lui-même son

³⁸³¹ « Tournant au plus vite le dos au fatras de l'art », *op. cit.*, p. 103.

³⁸³² *Ibid.*, p. 102

³⁸³³ C'est-à-dire les « aboutissants » du travail de Giacometti que la conservation vise à « amortir ou à tempérer », *ibid.*, p. 105.

³⁸³⁴ Elke de Rijcke, « Entretien avec André du Bouchet », 9 mai 1978, *Rapports : Het Franse Boek*, XLIX, 1979, p. 52.

³⁸³⁵ André du Bouchet, « Tournant au plus vite le dos au fatras de l'art », *op. cit.*, p. 103.

³⁸³⁶ **Alain Veinstein, « Entretien avec André du Bouchet », « La radio dans les yeux », *France culture, lundi 28 octobre 1991. Entretien transcrit dans André du Bouchet : espace du poème, espace de la peinture...*, *op. cit.*, p. 19.**

³⁸³⁷ André du Bouchet, « ... qui n'est pas tourné vers nous », *op. cit.*, p. 47.

³⁸³⁸ **Tapuscrit conservé à la Bibliothèque Jacques Doucet sous le titre « Textes divers » (la plupart de ces textes sont publiés dans les *Écrits*, *op. cit.*) LRS Ms 221.**

³⁸³⁹ « Tournant au plus vite le dos au fatras de l'art », *op. cit.*, p. 110.

regard. Les traits du dessin de Giacometti deviennent ces toiles d'araignée sur le visage du poète dont il faut se *défaire*, regagnant les voies ouvertes par cette œuvre

d'une sortie où loin d'elle aujourd'hui encore il se révèle urgent de discerner quel en serait le sens... (redite, dès lors que plus d'une 'œuvre' se dispose face à plus d'un seul regard – et n'y en eût-il qu'une seulement détournée de sa consommation : ramas de traits encore – comme qui sorti de la cave ou d'un sous-bois effectue plusieurs fois de suite le geste de se défaire de toiles d'araignée) ... je me retrouve au plus vite – mais d'où vient alors cette accélération, jusqu'au froid, de tout mobile – rendu à la nuit du dehors [...] ³⁸⁴⁰

* « Et (la nuit » : ouverture d'une parenthèse ³⁸⁴¹ appelée à ne plus se refermer. Les années passent, la mort de Giacometti s'éloigne, mais c'est toujours la même question : « Ce moment le plus présent dans le présent », à quel moment « devient-il souvenir » ³⁸⁴² ? Ce texte, sûrement l'un des plus fascinants de l'œuvre d'André du Bouchet, apparaît moins comme la tentative d'un récit de rêve à penser en relation avec le surréalisme que comme l'approche d'un instant de réveil. La perte de la parole à dire au mort réveille un souvenir d'enfance.

La dernière prose du recueil part d'une phrase de Giacometti : « Pourquoi... être venus si loin... C'est le bout du monde ici... ». « Si loin », c'est-à-dire à Stampa lorsque Giacometti prononce cette phrase :

Alberto – janvier 55 – nov. 55... à une nuit – à des jours où les nuits sont plus noires, ou tombent plus rapidement – et où les étoiles brillent avec plus de férocité... comme, alors, en plein hiver, lui, de retour dans les montagnes de Stampa, jusqu'au petit torrent courant le long de la route – courant toujours le long du cimetière joutant lui aussi la route – arrivant en pleine nuit – on me l'a dit – nuit d'hiver – sous ces étoiles [...] allant, sitôt arrivé, pied à terre, du taxi remontant du lac de Côme, sur le petit torrent murmurant sous la glace ³⁸⁴³, carapaçonné sous sa glace – je l'ai vu seul, et Alberto mort – franchissant le pont, face, presque, à sa maison, de l'autre côté de la route : « pourquoi être venu ici » – dans la nuit – « c'est vraiment le bout du monde, ici »... et où que je me trouve, je le redis, quelques années plus tard [...]

Le poème, pourtant, efface ce contexte, et par la marque du pluriel – « venus » – qui inclut à la fois le poète et « nous » dans cette phrase lorsqu'il la prononce à son tour, ne retient que la sensation d'être au bout du monde, à un point-limite où ce qui finit touche ce qui recommence.

³⁸⁴⁰ *Ibid.*, p. 102. Nous soulignons.

³⁸⁴¹ Voir Clément Layet, *ibid.*, p. 75.

³⁸⁴² Brouillons de *Qui n'est pas tourné vers nous*.

³⁸⁴³ * *Rien n'est plus terrible que la soif du mort pour laquelle on accomplit depuis des temps très anciens les libations, si ce n'est le besoin des vivants de parler. Mais le torrent est gelé, pris dans l'embâcle d'un pôle, du « bout du monde », et il faut briser le coffrage de la glace comme celui des vitrines d'exposition pour abreuver le mort d'une parole vivante, bâclée.*

Rêve qui laisse au poète une phrase : « aux questions les réponses sont soudées, les questions sont sans point d'interrogation etc. »³⁸⁴⁴. De cette phrase qui se perd, seuls, « sur le moment », peuvent être retenus « les *alentours* »³⁸⁴⁵ :

En silence, il s'affaire dans l'atelier silencieux où on est à peu près sûr de le trouver à la fin de la journée, il y a une chose dont je dois lui faire part avant sa mort à venir d'un instant à l'autre, chose urgente... Mais, constatation qui déchire, au travers même de l'anxiété qui ranime et tempère la parole silencieuse du rêve, il ne fait aucun doute que cette mort a eu lieu déjà... « déjà » marquant un retard – irréparable quant à moi, et grandissant, sans affecter en rien la hâte qui est la mienne – à rejoindre ce qui demeure à dire...

« Il », c'est Alberto Giacometti, toujours effectivement au travail de son vivant lorsque la journée finit. Mais la nuit tombe avant que le poète ne parvienne jusqu'à lui. Le nom du sculpteur n'apparaît plus dans ce texte, seul perdure son questionnement dont ce texte donne à voir le passage de relais vers la parole du poète. En effet, ce que tente ce texte, bien davantage que de revenir une nouvelle fois sur la mort d'Alberto Giacometti, c'est d'approcher au plus près de l'expérience de tenter de retenir par l'art un objet qui se donne comme essentiellement fuyant. Le poète, comme le peintre qui tente de retenir sur sa toile quelque chose de la figure *vivante*, n'étreint que du vide. Vide béant, « dès lors que telle parole à signifier *avant* la mort se voit au cours du même rêve désavouée, puisque la mort qu'elle avait pour fin de nier, s'y révèle échue brusquement ... » Mais la peinture ou la sculpture elles-mêmes n'étaient-elles pas quelque chose comme le rêve de s'emparer *avant* la mort du modèle qui pose – ou de tel fragment de « l'impossible indessinable »³⁸⁴⁶ – d'une vie qui déjà se sera vue emporter au plus loin lorsque ce qui d'elle a pu traverser le filtre de la mémoire pour rester dans l'œil de l'artiste commande le geste qui touche la surface à couvrir ou modeler. Tenter de retenir ce qui n'a d'être que dans une échappée, c'est chaque fois se porter au-devant de la contradiction d'une parole qui cherche à nier la mort. Le rêve garde donc mémoire du choc brutal de la mort d'Alberto Giacometti au moment où André du Bouchet était dans l'urgence de lui faire part de ce dont il avait pris conscience en écrivant « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti ». Mais plus profondément il dit cela : qu'une mort toujours devance le vouloir dire de l'artiste ou du poète qui prend le réel pour « interlocuteur »³⁸⁴⁷, et s'affirme écart, ou « intervalle »³⁸⁴⁸.

Et pourtant l'échéance de cette mort ne met pas fin au rêve, mais « il se prolonge, emportant, comme au-delà de soi l'interruption qu'y marque, en silence, à la fois une mort avérée et le réveil imminent, aussitôt la parole de rêve découverte sans objet... et tel que l'instant du réveil ne suffit pas, peut-être, à le suspendre, mais il se poursuit comme en sous-œuvre... » La perte de son objet n'arrête pas la « parole de rêve », qui franchit donc à la fois cette mort et l'instant du réveil – c'est-à-dire sa propre mort, ou plongée dans le mutisme. La perte de l'objet qui aura suscité le vouloir-dire précède donc l'arrêt de la parole qui s'est élancée à sa poursuite, parole qui continue un temps son chemin en pure perte avant – réveil – d'être happée par le silence. Mais dans ce silence le rêve poursuit son « cours »³⁸⁴⁹,

³⁸⁴⁴ « Et (la nuit », *Qui n'est pas tourné vers nous*, *op. cit.*, p. 130.

³⁸⁴⁵ *Ibid.*, p. 132.

³⁸⁴⁶ Alberto Giacometti, « Paris sans fin », *op. cit.*, p. 92.

³⁸⁴⁷ André du Bouchet, « Et (la nuit », *op. cit.*, p. 133.

³⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 132.

³⁸⁴⁹ *Idem.*

comme les figures de Giacometti par-delà leurs linéaments, dans le blanc du papier. La certitude que « l'interlocuteur en *question* est mort »³⁸⁵⁰ apparaît alors – retournement – comme *réponse* : « aux questions les réponses sont soudées »³⁸⁵¹, comme la vie à la mort. Mort qui répond, apparaissant comme « plénitude de vérité complémentaire » à la « parole en défaut »³⁸⁵². Car la certitude de cette mort ressentie comme vive « douleur » relance l'urgence d'écrire « au plus vite sur ce défaut », le défaut du « mutisme sur lequel la parole niant la mort, et l'élan pour parler, seront en premier lieu venus se défaire... »³⁸⁵³ Dans le silence où « la biffure elle-même » est « annulée »³⁸⁵⁴, pivote alors la parole, « comme si 'écrire' n'était que parcelle, chaque fois, du silence refait sur une parole... »³⁸⁵⁵ À partir d'une perception « si forte qu'elle sépare de ce qu'il y a à dire »³⁸⁵⁶, le silence confond la volonté de dire qui n'a pas les mots et les mots qui tombent à côté. La parole du rêve s'enfonce dans un double mutisme – mort, réveil – où renaît l'urgence d'un vouloir dire dont le fil sans fin – répétition – se dévide.

Si le silence est au cœur de la parole – lacune, moyeu – comme le vide au cœur des figures dessinées par Giacometti, c'est alors vers ce dessin auquel il est fait allusion dans « Plus loin que le regard une figure », au moment où la Parque casse le fil de la vie de Giacometti, qu'il faut regarder :

Suspension en plein jour englobant le centre vide éclairé – au-dessous de laquelle se distingue, au plus près de la lumière dispensée par la fenêtre à sa gauche – droite pour qui l'a dessinée – de loin la tête d'une personne penchée sur l'ouvrage, élevant le fil pour le passer, à la lumière de la montagne contiguë – la lumière, par-dessus la maison, du soleil qu'on ne peut apercevoir, et que renvoie dans la chambre qui lui fait face, dehors le champ de neige presque vertical – jusqu'au dessous de l'œil avide – le fil – dans le chas de l'aiguille³⁸⁵⁷.

Ce fil, pour André du Bouchet, apparaît autant comme la représentation du matériel de couture qui occupe la figure dessinée, que comme le matériel employé par l'artiste pour en découdre. Le trait de Giacometti possède en effet plus qu'un autre la particularité de réduire les figures dessinées à quelque chose comme un fil noir sur le papier blanc, cette « toiles d'araignée » dont il est question dans « Tournant au plus vite le dos au fatras de l'art ». La figure est décrite par le poète comme une « trame qu'en son centre le glacier du jour pourfend »³⁸⁵⁸. Et si le réel peut dans les dessins se découvrir sans limites, c'est parce que « les faces de chaque chose solide » rentrent « dans le même fil infini »³⁸⁵⁹. « Aiguille » alors, au sens de sommet effilé d'une montagne appelée à « se faire jour » si elle possède ce « vide au cœur » comme un « chas » dans lequel l'ensemble du réel est appelé à filer

³⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 133. Nous soulignons.

³⁸⁵¹ *Ibid.*, p. 131.

³⁸⁵² *Ibid.*, p. 133.

³⁸⁵³ *Idem.*

³⁸⁵⁴ « ... figure », QPTVN, p. 85.

³⁸⁵⁵ *Idem.*

³⁸⁵⁶ Anne de Staël, « D'une terre à une voix », *La Remarque de l'ours*, Rennes, Apogée, 2000, pp. 63-64.

³⁸⁵⁷ « Plus loin que le regard une figure », *op. cit.*, p. 31.

³⁸⁵⁸ *Ibid.*, p. 29.

³⁸⁵⁹ *Ibid.*, p. 34.

si « l'œil avide » de l'artiste vise assez précisément. L'œuvre de Giacometti peut ainsi au terme de la réflexion d'André du Bouchet être appréhendée comme un seul fil à l'infini qui dans le vide au cœur de cette aiguille se dévide, disparaissant par l'ouverture dans le blanc du papier pour reparaître de l'autre côté, une fois sa traversée mortelle accomplie.

La mort d'Alberto Giacometti casse donc le fil de cette œuvre par laquelle la montagne « se faisait jour » et précipite le poète dans une nuit éclairée par la parole filante à son tour d'un « rêve loquace » butant sur cette même mort comme sur le jour – réveil – où le fil de cette parole à son tour se trouve englouti : « 'aux questions les réponses sont soudées, les questions sont sans point d'interrogation etc.' (une phrase comme dévidée à l'infini dont au réveil j'aurai perdu le fil [...]) ». *Qui n'est pas tourné vers nous* donne donc à voir ce retournement par lequel le « fil infini » du dessin de Giacometti se perd pour renaître à même cette perte en « fil infini » d'une parole intermittente qui ne considère à son tour chaque instant compris entre l'émergence de ce fil et le moment où il replonge de nouveau dans la blancheur du chas que comme des « essais, c'est tout ! »³⁸⁶⁰.

* Un souvenir d'enfance répond au rêve dans « Et (la nuit », qui dit la danse de la poussière dans le jour, aperçue par les persiennes d'un « 'appartement parisien' ». Impression de « poussière sculptée » qui renvoie à l'atmosphère de l'atelier d'Alberto Giacometti et à l'ensemble de son œuvre perçue comme une nuée de figures éphémères dont le jaillissement et l'évanouissement dans l'air seraient presque simultanés : poussière « mort-né[e] »³⁸⁶¹, vie et mort confondues. Au sol l'enfant à quatre pattes qui regarde danser la poussière et le sculpteur mort du rêve précédent se rejoignent : « le plancher âpre à la bouche »³⁸⁶². Vertige. « La tête précisée et perdue... »³⁸⁶³ Mais l'enfant l'emporte, par ce vertige qui est indice

[...] – quelle que soit la hauteur où l'on chemine, d'une force ailleurs qu'en moi aussi, qui suis à mi-chemin, suspendu... transparent à la force entière, elle, et plus haut et plus bas, comme entrevue où elle se recompose...

* Têtes dessinées par Giacometti comme poèmes d'André du Bouchet : « transparent[s] à la force entière », la force de celui qui place ce qu'il a à dire « ailleurs qu'en [soi] ». « Noyaux de violence » : ils éclatent, d'un rire qui rayonne de toute la vigueur de sa naissance gagnée sans fin sur la mort :

Si – [' Et s'il y avait un rapport... '] Mais rire est une parole aussi. [...]³⁸⁶⁴

Cette phrase d'Alberto Giacometti, « Et s'il y avait un rapport », renvoie à la dernière visite d'André du Bouchet à Giacometti et au fou rire partagé alors entre les deux hommes, éclatant à partir de la mort qui donne la matière de cette conversation³⁸⁶⁵ comme l'indice de cette vie que la mort d'un seul ne peut arrêter. Et le dessin, comme la parole, à traverser alors jusqu'au rire :

³⁸⁶⁰ Phrase d'Alberto Giacometti citée dans « ... qui n'est pas tourné vers nous », *op. cit.*, p. 47.

³⁸⁶¹ « Et (la nuit », *op. cit.*, p. 162.

³⁸⁶² *Ibid.*, p. 157.

³⁸⁶³ *Ibid.*, p. 167.

³⁸⁶⁴ « ... figure », *op. cit.*, p. 97.

³⁸⁶⁵ Le fou rire naît comme le dit le texte du ton de ruse sur lequel Giacometti dit cette phrase. La question est de savoir s'il y a un rapport entre le cancer pour lequel Giacometti a déjà été opéré et son état de faiblesse au moment où André du Bouchet lui rend visite. Il n'y en avait effectivement aucun, Giacometti n'est pas mort de ce cancer.

[...] l'éclat de rire, le dernier, sur lequel nous avons pris congé [...] sur le pas de la porte de la rue Hyppolite Maindron, et jusque dans la rue où il avait fait quelques pas dehors dans la nuit la veille de son départ pour la ville suisse – rire soulevé, et aussitôt partagé, par la question finale – par la question – par la ruse – le ton de ruse avec lequel il avait rétorqué : « et si – il – y – avait – un rapport ? » en réponse à la superstition selon laquelle il n'y avait sans doute eu aucun rapport – pas le moindre rapport (il s'avéra, Alberto mort, qu'il n'y avait eu, effectivement, pas le moindre rapport) entre l'état de fatigue et de faiblesse extrême qui soudain était le sien (ce soir là, je l'ai vu, debout, frappé de le voir comme se maintenir debout en s'appuyant sur la sellette – comme frappé de le voir, pour la première fois, donner un signe de fléchissement physique) – (et un rire – partagé – répercuté –) – rapport entre cet état de fatigue et le mal pour lequel il avait été opéré plusieurs années auparavant – « Et – si... » question qui, par le ton sur lequel elle avait été émise, devait susciter un rire – aussitôt partagé – rire sur lequel nous restons, nous serons restés – où l'inanité de la question – où question, supposition, et réponse possible – paroles, toutes – demeurerait évidemment sans prise – que l'on vive, que l'on meure, que l'on soit mort – sur le fond réel, sur quelque chose qui, à travers nous (rire) continuerait, telle une figure même d'Alberto, d'avancer (rire) imperturbablement...³⁸⁶⁶

Sur ce rire, « transparent à la force entière », et qui nous semble véhiculer l'essentiel du rapport entre André du Bouchet et Alberto Giacometti autant que ce que nous voulons retenir de l'œuvre de ce dernier, nous resterons à notre tour.

³⁸⁶⁶ *Brouillons de Qui n'est pas tourné vers nous. Est-ce là l'origine de la phrase du rêve, « Aux questions les réponses sont soudées... » ?*

Conclusion

L'intérêt qu'a suscité l'œuvre d'Alberto Giacometti, nous avons fait le choix de le ressaisir à sa naissance, sans nous limiter à l'œuvre de la maturité. Nous ne pouvions pas, en effet, nous contenter d'un point de vue rétrospectif sur l'œuvre d'avant-guerre. Il nous fallait envisager le rapport à l'image de l'artiste dans toute son amplitude pour mesurer l'apport de cette œuvre et rediriger notre questionnement vers l'image poétique. À travers la longue période envisagée, le corpus abordé a pourtant montré une certaine cohérence, dessinant trois grands ensembles : la constellation surréaliste, la constellation sartrienne et les poètes de *L'Éphémère*. Derrière cette apparente homogénéité, sont apparues des divergences, l'interprétation de l'œuvre d'Alberto Giacometti devenant à l'occasion conflictuelle. La transition entre la période surréaliste et celle du retour au modèle extérieur s'est avérée le point de tension majeur, et *L'Objet invisible* un enjeu herméneutique décisif.

Néanmoins, l'étude de cette première époque de l'œuvre nous a évité les oppositions sans nuance et les raccourcis faciles. Nous avons pu voir les préoccupations centrales de Giacometti après-guerre étaient déjà présentes dans l'œuvre à ses débuts. Il nous a paru utile par exemple de revenir vers *Documents* pour constater que la notion de *présence réelle*, d'une importance décisive pour l'ensemble de notre corpus, se trouvait déjà chez Bataille à cette époque. Nous avons donc choisi de commencer par trois parties qui suivent l'évolution de l'œuvre, pour laisser émerger les problématiques essentielles de notre sujet. Nous avons ensuite ressaisi ces problématiques dans les trois dernières parties pour mieux mesurer les avancées véritables du travail d'Alberto Giacometti. Cette méthode nous a permis de comprendre que notre sujet n'était ni Alberto Giacometti, ni les écrivains, mais le vide interstitiel qui les sépare et s'ouvre sur un but que chacun poursuit avec ses moyens propres. Nous avons donc dû sortir de la stricte limite des textes pour nous situer dans un va-et-vient perpétuel entre l'œuvre d'Alberto Giacometti et ces textes, de manière à saisir les enjeux de la recherche en commun. Giacometti n'a cessé de prendre à la littérature comme il a pris aux arts de tous les lieux et de toutes les époques, pour s'en nourrir énormément, mais nous avons vu que cette voracité aboutissait à une dépense, à une dilapidation dont chacun repartait éclaboussé. Il a lu avec passion Eschyle, Balzac et Arnim comme les textes de ses amis. Ces écrits sur son œuvre, auxquels il répond parfois avec véhémence, il s'efforce toujours de mesurer ce qu'ils peuvent éclairer de sa recherche. Aux poèmes il répond également, mais d'une autre manière. Illustrer pour lui, c'est éclairer à son tour le questionnement des autres au point où il rejoint le sien : recherche *impersonnelle*, à laquelle la mort d'un seul ne met pas fin, pour laquelle le travail d'un seul ne suffit pas. Le jour de l'enterrement d'Alberto Giacometti, et le cadre de cet enterrement, il est pourtant arrivé à Yves Bonnefoy de penser qu'ils pouvaient fournir un « décor emblématique pour signifier [son] rapport au siècle »³⁸⁶⁷. Ce siècle, quelles questions l'œuvre de Giacometti lui a-t-elle empruntées, et retournées ?

Si nous nous sommes longuement attardés sur la revue *Documents* au sein de laquelle paraît le premier article consacré à l'œuvre de Giacometti, c'est pour montrer qu'il a trouvé dans cette revue et dans la pensée de Georges Bataille des préoccupations qui allaient être les siennes jusqu'à la fin de sa vie, et d'abord l'idée que l'humain naît de sa capacité

³⁸⁶⁷ Yves Bonnefoy, « Le Siècle où la parole a été victime », *op. cit.*, p. 489.

à sortir de soi, pour se découvrir partie d'un processus infini. La question centrale posée par cette revue est en effet celle des rapports entre la forme et l'informe, à travers une dialectique des images qui convoque les « figures humaines » d'Alberto Giacometti, alors que celles-ci déjà s'éprouvaient figures à l'aune de leur défiguration. L'œuvre d'Alberto Giacometti a donc été conviée à un questionnement des formes du réel qui, Georges Didi-Huberman l'a montré, se réalisait d'abord « *figuralement* dans le primat accordé aux relations dynamiques et conflictuelles (les procédures de montage) sur les termes stables (les images iconographiquement stables) »³⁸⁶⁸. L'abandon de l'idée d'un perfectionnement progressif de l'informe vers la forme pour un va-et-vient continu entre la forme et l'informe est une composante essentielle du travail d'Alberto Giacometti, de même que le travail du négatif, le rapport à la mort que cette dialectique des formes engage. Cette « *besogne des images* », entre figuration et défiguration, nous l'avons retrouvée dans notre dernière partie, tant Giacometti l'a intériorisée jusqu'à l'incorporer à son geste même. Par ce rapport à la destruction, il retrouvait l'inachèvement inhérent au problème de l'informe, puisque celui-ci « *tend toujours vers un impossible* » et « *ne réalise en fait que l'impossibilité même d'un résultat définitif* »³⁸⁶⁹.

Dans cette partie nous avons également mis en évidence l'importance du rapport obsessionnel de l'artiste à son sujet pour rencontrer l'idée, dès l'adhésion d'Alberto Giacometti au mouvement surréaliste, que ce sujet passionnant était pour Alberto Giacometti le réel le plus immédiat, celui qui absorbait déjà son père dans son travail. Nous avons alors rencontré la question du réalisme. Cette question s'est révélée au centre des débats internes au surréalisme au moment où Giacometti adhère à ce mouvement. Elle est déterminante dans le rapport entre Giacometti et Aragon. Mais ce retour à la réalité prôné par Aragon dans les années 1930, Giacometti ne l'envisageait pas du tout de la même manière que lui. Le réel pour Giacometti reste une question incompatible avec le réalisme socialiste qui repose pour sa part sur l'idée que le réel est déjà connu, et suppose donc le problème résolu. Le réel, Giacometti ne pourra l'envisager autrement que comme l'inconnu, d'une manière inconciliable avec un engagement idéologique de l'artiste dans l'espace de son œuvre.

Pourtant, lorsqu'Aragon en vient à envisager un réalisme ouvert et se retourne vers son passé surréaliste, c'est pour voir dans ce dernier cet outil d'investigation du réel qu'il est pour Giacometti dans les années 1930. Cette investigation s'avère d'autant plus attirante pour Giacometti lorsqu'il adhère au groupe qu'elle est effectuée en commun et que Giacometti, s'il quitte le groupe quelques années plus tard, ne cessera d'avoir ce besoin des autres qui le poussera jusqu'à la fin de sa vie vers un dialogue intense et vivant avec de nombreux écrivains. Si Giacometti paraît pendant la période surréaliste examinée dans notre troisième partie abandonner le souci de représenter les objets extérieurs, il puise néanmoins dans cette période une intensification de la conscience de soi qui sera déterminante au moment du changement de cap. Nous avons examiné la traversée par Giacometti du surréalisme et sa relation avec Breton à partir de la question de l'objet qui ne cessera pas dès lors d'être au centre des préoccupations des écrivains.

Giacometti est en effet lié à une période très particulière de l'histoire du surréalisme qui est celle des « *objets à fonctionnement symbolique* ». Au moment où le mouvement cherche à donner des gages de son matérialisme, il tend à s'appuyer sur la sculpture dans son projet de bousculer le monde des objets concrets et Giacometti en vient à occuper une place très importante dans le groupe aux yeux de Breton avec qui naît une vive amitié.

³⁸⁶⁸ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 349.

³⁸⁶⁹ *Ibid.*, p. 167.

Pourtant lorsqu'il théorise la place de l'art au sein du surréalisme, Breton le fait à partir de la notion de « *modèle intérieur* »³⁸⁷⁰ qui valorise l'imagination comme faculté créatrice par excellence en privilégiant le concept d'inspiration. Cette théorie ne rompt pas avec une conception de l'art comme *mimésis*, elle ne fait que déplacer l'objet à imiter de l'extérieur vers l'intérieur, conformément à une vision du devenir de l'art puisée par Breton chez Hegel, pour faire du pôle subjectif le point d'aboutissement. La manière dont Giacometti évoque sa sculpture surréaliste répond exactement à ce « fantôme intérieur » défini par Breton puisque Giacometti dit que dans ces années il n'a pu réaliser que « les sculptures qui se sont offertes tout achevées à [son] esprit »³⁸⁷¹. Il fait alors l'épreuve d'une dissociation complète entre cette forme de voyance et le travail matériel de réalisation de l'objet sculpture, qui dans cette perspective perd tout intérêt et peut aussi bien être fait par un autre : « je me suis borné à les reproduire dans l'espace sans y rien changer, sans me demander ce qu'elles pouvaient signifier »³⁸⁷².

La création pendant la période surréaliste se fait donc au prix de la dissociation entre le travail concret de réalisation d'une œuvre et l'« idée » – c'est-à-dire le travail intérieur de maturation d'une image – mais Giacometti ne peut se contenter de cette dissociation entre ses mains et son esprit. C'est à partir de sa tentative de restituer sa part d'inconnu à la réalisation concrète qu'il va au-devant de la rupture avec Breton. C'est que Giacometti conserve le désir pendant la période surréaliste d'en apprendre sur la réalité extérieure autant que sur lui-même et que les interdits de Breton le forcent à y renoncer. Pourtant, lorsqu'il cède à ce désir, c'est pour faire l'expérience d'un blocage qui place cette période sous le signe de la mélancolie. Mais surtout, et c'est là ce qui nous a paru le point décisif pour ce qui est de la relation d'Alberto Giacometti avec les écrivains, la coïncidence rétablie par le retour au modèle extérieur entre le travail des mains et l'élaboration de l'image replace au centre de l'acte créateur la question du *comment*. Le phénomène passif de cristallisation du réel en images ou en mots à l'intérieur du sujet pendant la période surréaliste implique la transparence du médium utilisé. Il induit un rapport non problématique entre ces images, ces mots et la réalité qu'ils désignent. Il n'est pas possible de mettre en question la validité, ni les *a priori* que ces images, ces mots véhiculent. Insatisfait du caractère conventionnel de certaines parties de *L'Objet invisible*, Giacometti montre sa volonté de porter désormais l'inconnu au cœur du langage en tournant son art non plus vers un objet arrêté, cristallisé au sein de son inconscient, mais vers les objets en fuite de la réalité extérieure qui lui imposent d'emblée cette perte de l'image à saisir dont nous avons souligné l'importance dans son art par le rapport à la destruction et à la mort qu'elle impose.

Il nous est de plus apparu que dans son retour au travail d'après modèle, Giacometti n'abandonnait pas tout le travail réalisé dans son œuvre surréaliste sur le pôle interne de la conscience, mais qu'il l'augmentait d'une dimension pour chercher ce va-et-vient constant entre subjectivité et objectivité qui conduira Sartre à reconnaître en lui le sculpteur de « l'apparence située »³⁸⁷³. Travaillant de mémoire dans toute une partie de son œuvre, Giacometti reste préoccupé de la question des « restes visuels », mais pour la réorienter de manière dynamique vers la connaissance qui pour lui désormais prime, celle du monde extérieur, qui le renvoie à la connaissance de soi à mesure qu'il prend conscience de sa vision, de la manière dont les choses lui apparaissent.

³⁸⁷⁰ André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 4.

³⁸⁷¹ « Je ne puis parler qu'indirectement de mes sculptures », *Écrits*, op. cit., p. 17.

³⁸⁷² *Idem*.

³⁸⁷³ Voir Jean-Paul Sartre, « La Recherche de l'absolu », op. cit., p. 301.

Autre lien entre les deux « époques », la recherche par Breton dans *Le Surréalisme et la peinture* d'une « vision primitive » où « l'œil existe à l'état sauvage »³⁸⁷⁴. Son interrogation sur la notion de « réel » et sur la relation sujet-objet font en effet signe vers une sorte d'« époché », de suspension du regard quotidien où l'habitude nous prive de la faculté de « voir » en nous imposant de « reconnaître ». La réflexion qu'il y développe sur la puissance iconique de la peinture, sur sa « puissance d'illusion », rejoint certaines analyses phénoménologiques de Sartre³⁸⁷⁵. Giacometti fait simplement le pari que l'œil puisse exister « à l'état sauvage » en copiant la chaise qui est en face de lui.

Pourtant, dès lors que l'art ne dépend plus de la volonté absolue de l'artiste mais donne à la réalité extérieure un statut d'interlocuteur véritable, il se produit un bouleversement radical dans le rapport du créateur à la création. Considérer l'œuvre d'art comme une réalité tendue vers ce qu'elle n'est pas conduit à en faire d'abord l'expression d'une séparation, et à considérer que ce n'est qu'en approfondissant cette séparation qu'il sera possible réduire l'écart. Il faut donc que l'artiste fasse de la question du langage le centre de ses préoccupations. Un tel déplacement conduit Giacometti à partir de 1935 à un nettoyage critique du regard qui croise de manière féconde les recherches de la philosophie de son époque et vaut à son œuvre d'être reconnue par Sartre et Merleau-Ponty.

L'acharnement que Giacometti mettait à réduire cet écart, il nous a semblé qu'il avait son origine dans une rencontre traumatisante avec la mort. Celle-ci fait naître en lui le désir de créer des « têtes vivantes », c'est-à-dire de lutter contre les forces qui referment l'œuvre d'art sur elle-même pour en faire un objet. La question de l'objet rebondit alors pour Giacometti dans le rejet des œuvres de sa période surréaliste. L'antériorité, dans la réalisation de ces sculptures, du moment de la cristallisation de l'image par rapport au moment de son exécution les ravale pour lui au rang d'objets, dans la connotation désormais négative de ce mot. L'objet ainsi redéfini par Giacometti, par opposition à l'œuvre d'art, ne ménage aucune possibilité de « progrès », ce mot entendu justement comme la possibilité de réduire l'écart entre l'œuvre d'art et un but extérieur à elle-même. Nous nous sommes interrogés sur le rapport de cette volonté avec certains mythes de l'histoire de l'art rencontrés dès sa traversée du surréalisme par Giacometti pour reconnaître que l'apport le plus vivifiant de son œuvre était moins dans la poursuite de ce but inaccessible que dans l'approfondissement du « pourquoi » de son impossibilité, c'est-à-dire dans le retour critique sur ses moyens d'expression dont il en avait fait le moteur.

Lorsqu'il revient au travail d'après modèle il ne s'agit plus pour Giacometti d'accroître le domaine de la connaissance d'une part d'inconnu puisée en soi, mais de partir d'un réel supposé connu pour révéler la part d'inconnu que cette illusion de connaissance recouvre. C'est dès lors à se détacher de tous les *a priori* qui entravent sa vision qu'il travaille, avec ce simple mot d'ordre de refuser « d'être plus précis que la perception »³⁸⁷⁶ qui lui fait rencontrer les travaux contemporains de la phénoménologie. De cette libération du regard, les écrivains ont largement rendu compte dans leurs textes sur Giacometti après-guerre et c'est de ces textes que nous avons choisi de partir pour analyser ce travail. Il est apparu alors que Giacometti avait su concilier des exigences plutôt traditionnelles en matière de création – celles de retenir quelque chose de la réalité extérieure – avec « une conscience des limites de son art qui, elle, n'est pas traditionnelle »³⁸⁷⁷. Il passe de l'ambition de « se

³⁸⁷⁴ André Breton, *idem*.

³⁸⁷⁵ Voir Dominique Combe, *ibid.*, p. 139.

³⁸⁷⁶ Jean-Paul Sartre, « Les Peintures de Giacometti », *op. cit.*, p. 358.

³⁸⁷⁷ David Sylvester, *ibid.*, p. 24.

réaliser »³⁸⁷⁸ en sculpture dans les années 1930 à celle de « réaliser », un mot qui renvoie à la fois à la production matérielle d'une œuvre d'art et à la notion de représentation, et même de prise de conscience par la représentation³⁸⁷⁹.

Cette importance de la dimension autoréflexive de son œuvre nous est alors apparue comme le point-clef de la fascination exercée par Giacometti sur des écrivains qui cherchaient à la même époque à réorienter eux aussi le langage en direction de la réalité extérieure. Giacometti fait l'expérience d'une « transformation de la vision de tout »³⁸⁸⁰ qui le rend conscient de l'opposition entre sa « vue propre » et l'approche conceptuelle de la réalité extérieure. Cherchant alors à recréer *l'acte de voir*, beaucoup plus que de retranscrire la somme des perceptions qu'il est possible de sauvegarder d'une confrontation avec un élément de la réalité, il fait de la « nature même de la création et [de] son rapport à la réalité » le sujet de son art³⁸⁸¹. Ce travail rencontre les préoccupations d'écrivains que leur désir de se porter vers la réalité extérieure conduit à se rendre compte des limites d'une approche conceptuelle qui dans le langage également manque la part d'inconnu de la réalité. Dès 1951, Alberto Giacometti est reconnu par Francis Ponge comme l'artiste qui s'est heurté de plein fouet à « l'absurde de l'expression »³⁸⁸². D'autres écrivains – et surtout des poètes – viennent à lui, qui sont « particulièrement conscients du rapport conflictuel entre le réel et le langage », et pour lesquels ce conflit « a déterminé la forme qu'ils ont donnée à la perception de la langue »³⁸⁸³. Maurice Blanchot peut alors écrire après sa découverte de la monographie de Jacques Dupin : « Après avoir lu ces 'textes', je comprends mieux pourquoi une telle œuvre nous est proche, je veux dire proche de l'écriture, au point que chaque écrivain se sente concerné par elle qui n'est pourtant en rien 'littéraire', éprouvant le besoin de l'interroger sans cesse, et sachant qu'il ne peut la répéter par écrit »³⁸⁸⁴.

Ayant refusé d'é luder les contradictions sur lesquelles il butait, Giacometti les a « laissées apparaître d'elles-mêmes »³⁸⁸⁵. Les trouver ainsi visuellement mises à nu a fortement impressionné des écrivains qui se heurtaient aux mêmes contradictions et qui de la même manière brouillent dans leur œuvre les frontières entre le littéraire et le métalittéraire.

À partir du milieu des années cinquante, le but de Giacometti n'est plus de réaliser, mais de « [...] copier simplement, pour se rendre un peu compte de ce qu'[il] voit »³⁸⁸⁶. Le souci même de faire une œuvre d'art cède la place à cette passion de la copie, qui nous est apparue tout entière dirigée vers la volonté de rendre « la force qu'il y a dans une tête »³⁸⁸⁷, et même au-delà de la tête la force que Giacometti perçoit dans chaque

3878 Alberto Giacometti, « Lettre à Pierre Matisse », *op. cit.*, p. 39.

3879 Voir David Sylvester, *idem*.

3880 Alberto Giacometti, « Entretien avec Pierre Schneider », *op. cit.*, p. 265.

3881 Voir David Sylvester, *ibid.*, p. 25.

3882 Francis Ponge, RSAG, p. 579.

3883 Elke de Rijcke, entretien avec André du Bouchet, juin 1999, cité dans sa thèse « L'expérience littéraire dans l'œuvre d'André du Bouchet. Matérialité, matière et immédiatisation du langage », *op. cit.*, pp. 137-138.

3884 Maurice Blanchot, *L'Amitié*, [chapitre XXIV : *Traces*, « La Présence »], Paris, Gallimard, 1971, p. 246.

3885 David Sylvester, *ibid.*, p. 115.

3886 Alberto Giacometti, « Entretien avec André Parinaud », *op. cit.*, p. 275.

3887 Jean Genet, AAG, p. 66.

élément de la réalité. Ce « noyau de violence » se traduit en sculpture par des « formes tendues »³⁸⁸⁸. Nous avons alors tenté de faire le lien entre l'approfondissement par Alberto Giacometti de ce qui sépare l'œuvre d'art de la réalité extérieure qu'elle veut atteindre et tout le travail critique portant dans son œuvre sur la question du langage. C'est à partir de la notion de destruction que nous avons pu faire ce lien. L'œuvre surréaliste est cristallisée une fois pour toutes, elle n'endure aucune destruction. Pourtant dès lors que l'acte créateur se retourne vers un but situé à l'extérieur de lui-même, il s'expose à le perdre à chaque instant. Répondre à cette perte nécessaire par la perte volontaire d'une destruction de ce que l'artiste a pu saisir de la réalité s'avère alors le paradoxal moyen de retourner cette destruction en une forme d'affirmation et de conquérir à même la disparition de ces œuvres leur pouvoir de surgissement.

La critique du regard effectuée par Giacometti apparaît comme l'un des aspects de cette destruction, et le retour sur l'insuffisance de ses moyens d'expression comme la voie ouverte vers un retournement de cette insuffisance en puissance d'expression. La destruction portée au sein du langage par les poètes transpose ces problèmes dans leur domaine propre. Elle est le moyen d'un refus des significations acquises qui seul peut empêcher que la langue ne se referme sur celui qui parle. Ces œuvres ayant placé à leur tour la force de leur parole ailleurs qu'en elles-mêmes se heurtent à la même expérience de l'échec qu'Alberto Giacometti, mais pour faire à leur tour de cet échec l'occasion de progrès relatifs infinis. Ils s'engagent eux aussi dans une « œuvre incessante », un processus sans fin de création et de destruction toujours à reprendre pour « le plaisir de gagner et de perdre ».

Dans le texte écrit en 1965 pour présenter les copies qu'il a réalisées à partir d'autres œuvres d'art Alberto Giacometti note :

J'ai commencé à copier avant même de me demander pourquoi je le faisais, probablement pour donner une réalité à mes prédilections, plutôt cette peinture-ci que celle-là, mais depuis des années je sais que le fait de copier est le meilleur moyen de me rendre compte de ce que je vois, comme cela se passe dans mon travail personnel, je ne sais un peu ce que vois du monde extérieur, une tête, une tasse ou un paysage qu'en le copiant. Les deux activités sont complémentaires, ou elles l'étaient jusqu'à il y a peu de temps, car maintenant je ne copie que très rarement des œuvres d'art. L'écart entre toute œuvre d'art et la réalité immédiate de n'importe quoi est devenu trop grand et en fait, il n'y a plus que la réalité qui m'intéresse et je sais que je pourrais passer le restant de ma vie à copier une chaise. C'était peut-être là le but de toutes ces copies et c'est pour cela même que je ne peux plus rien dire³⁸⁸⁹.

Le but de cette thèse était peut-être d'approcher de la compréhension de ces dernières paroles, et du point où la copie, la dimension autoréflexive de l'œuvre d'art, fait accomplir un tel bond que sa nécessité s'en trouve abolie, et la réalité immédiate entièrement revalorisée.

³⁸⁸⁸ Alberto Giacometti, « Entretien avec Georges Charbonnier », *op. cit.*, p. 245.

³⁸⁸⁹ Alberto Giacometti, « Notes sur les copies », *op. cit.*, p. 98.

Bibliographie

1. Giacometti et les écrivains : textes et œuvres du corpus

* Les références iconographiques précédées d'un astérisque renvoient aux autres parties de la bibliographie.

Louis Aragon

Texte

« Grandeur nature », *Les Lettres françaises*, 20 janvier 1966. Repris dans *Écrits sur l'art moderne*, Paris, Flammarion, 1981, pp. 216-224.

Livre illustré

Les Beaux quartiers, Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon, t. 11-12, Paris, Robert Laffont, 1965. Vingt lithographies d'Alberto Giacometti.

Personnage romanesque inspiré par Giacometti

Giacometti est le « pilotis » de Jean-Blaise Mercadier, dans *Les Communistes, Œuvres romanesques complètes*, édition publiée sous la direction de Daniel Bougnoux, avec la collaboration de Bernard Leuilliot et Nathalie Piégay-gros, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. III (2003) et t. IV (2008).

Dessins

Série de dessins se rapportant à la période militante de 1932. Publiés dans Louis Aragon, *L'Œuvre poétique*, 1^{ère} édition, t. V, pp. 403 ss. ; 2^{ème} édition, t. 2, p. 773 ss. ; voir [*9], pp. 114-115.

Portrait d'Aragon, à l'époque où il écrivait Les Communistes, rue de la Sourdière, 1946, crayon. Voir *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, t. 26, Paris, Robert Laffont, 1967, p. 301. Voir également [*8], p. 9.

Dessin à la mine de plomb d'Aragon, Éluard, Breton et Tzara, mars 1947. Voir [*7], p. 78.

Georges Bataille

Livre illustré

Histoire de rats, Paris, Minuit, 1947 (trois illustrations gravées au burin, et trois autres burins refusés). Voir [*5], pp. 16-17 [Damien Bril : « Pour l'ouvrage de Bataille, au moins trente-et-une estampes sont réalisées, la plupart au burin, les quelques eaux-fortes étant, avec le projet pour l'illustration du poème de René Char « Les Trois sœurs », les premières documentées. Après cette expérience, cette dernière technique deviendra exclusive, aucun burin postérieur n'est connu »].

Sculpture

Un buste en plâtre de sa femme Diane Bataille en 1945-46, dont la photographie est reproduite dans les *Cahiers d'Art*, numéro unique, 1945-1946. Sculpture présentée à l'exposition d'Avignon, Palais des Papes, 1947. Voir également [*8], pp. 47-48.

Samuel Beckett

Décor de théâtre

Un arbre pour la reprise d'*En attendant Godot* en 1961 au Théâtre national de l'Odéon. Voir Reinhold Hohl, *Giacometti, a Biography in Pictures*, Ostfildern-Ruit, Verlag Gerd Hatje, 1998, p. 169.

Simone de Beauvoir

Textes

La Force de l'âge, Paris, Gallimard, 1960, pp. 499-503.

La Force des choses, Paris, Gallimard, 1963, pp. 83, 85, 95, 99-100, 106, 108, 143, passim.

Tout compte fait, Paris, Gallimard, 1972, p. 99-103.

« *Entretiens avec Jean-Paul Sartre, août-septembre 1974* », *La cérémonie des adieux* suivi de *Entretiens avec Jean-Paul Sartre*, Paris, Gallimard, 1981, pp. 290-291, pp. 346-347, pp. 351-352.

Lettres à Nelson Algren, Paris, Gallimard, 1997, pp. 99-100, 173, 197, 209, 226, 403, 431.

Personnage romanesque inspiré par Giacometti

Marcel, dans *Le Sang des autres*, Paris, Gallimard, 1945.

Sculpture et dessins

Tête de Simone de Beauvoir, plâtre retravaillé au canif et rehaussé au crayon et *Tête sur double socle*, plâtre peint, 1946, reproduits dans [*1], pp. 336-337 (n°146 et 147) [dans le même catalogue une photographie : *Alberto Giacometti dans l'atelier (regardant une tête de Simone de Beauvoir)*, p. 336, n° 557].

Six croquis réalisés pour cette tête au crayon dans les carnets (face et profil), reproduits dans [*1], pp. 333-335, n° 461-466.

Tahar Ben Jelloun

Alberto Giacometti, collection Musées secrets, Paris, Flohic, 1991, rééd. Gallimard, 2006.

Yves Bonnefoy

Textes

« L'Étranger de Giacometti », *L'Éphémère*, n°1, 1967. Repris dans *L'Improbable et autres essais*, Paris, Mercure de France, 1980, pp. 319-332.

Résumé du cours « La Présence et le Signe », *Annuaire du Collège de France 1981-1982*, Paris, 1982, pp. 643-655, et *Annuaire du Collège de France 1982-1983*, Paris, 1983, pp. 647-662. Publié sous le titre « La Poétique de Giacometti », I et II, *Lieux et destins de l'image, Un cours de poétique au Collège de France, 1981-1993*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1999.

Alberto Giacometti. Biographie d'une œuvre, Paris, Flammarion, 1991.

« Le Désir de Giacometti », in catalogue *Alberto Giacometti : sculptures, peintures, dessins de l'exposition* du musée d'Art moderne de la ville de Paris (30 novembre 1991 au 15 mars 1992), pp. 17-22. Repris dans *Dessin, couleur et lumière*, Paris, Mercure de France, 1995, pp. 271-287. Repris dans *Le Nuage rouge. Dessin, couleur et lumière*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999, pp. 453-473.

« Giacometti : le problème des deux époques », *Connaissance des arts*, n° 478, déc. 1991. Repris dans *Dessin, couleur et lumière*, Paris, Mercure de France, 1995, pp. 289-301. Repris dans *Le Nuage rouge. Dessin, couleur et lumière*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999, pp. 475-489.

La Nécessité de Giacometti, Paris, Assouline, 1998.

« Le regard et la matière », *Alberto Giacometti, la rétrospective*, catalogue de l'exposition de Zürich, 2001, pp. 6-10.

Remarques sur le regard, Paris, Calmann-Lévy, 2002. Contient « Le regard et les yeux » (paru en version néerlandaise dans la revue *Nexus*) ; « Le projet de Giacometti » (texte d'introduction à l'exposition Giacometti organisée à Barcelone en mars-mai 2000 par la fondation Caixa Catalunya et le Fondation Maeght) ; « Picasso et Giacometti » (exposé présenté en 1995 au musée Picasso d'Antibes, à l'invitation

de Maurice Fréchuret, puis au Graduate Center de City University à New York en 1996) ; « Giacometti et Morandi » (contribution au catalogue *Alberto Giacometti, Disegni, sculture e opere grafiche*, publié sous la direction de Marilena Pasquali à l'occasion de l'exposition du musée Morandi, à Bologne, en 1999) ; « L'art entre les deux guerres et le problème du classicisme » (paru sous le titre « Die Kunst der Zwischenkriegszeit und das Problem des Klassizismus » dans *Canto d'Amore. Klassizistische Modern in Musik und bildender Kunst. 1914-1935*, exposition de l'Öffentliche Kunstsammlung de Bâle et de la Paul Sacher Stiftung, en 1996).

« Giacometti et Cartier-Bresson », in catalogue de l'exposition « Alberto Giacometti / Henri Cartier-Bresson, une communauté de regards » [Fondation Henri Cartier-Bresson / Kunsthaus Zürich], Scalo, Zürich, 2005, pp. 37-48.

« L'Étonnement d'Alberto », *Télérama* hors série n° 148 H, 2007, pp. 76-77.

Entretiens à propos de la monographie sur Giacometti

L'Événement du jeudi, 14 novembre 1991, pp. 109-111.

Le Figaro, 15 novembre 1991.

André du Bouchet

Textes parus en volumes

« ... en relief » – [Préface du catalogue :] *Alberto Giacometti – Dessins*. – Paris, Galerie Claude Bernard, 1968. – 36 x 24 cm, 86 p. n. ch. (planches comprises), avec en frontispice une photographie d'Alberto Giacometti par Bo Bonstedt, [38] dessins reproduits dont un repris en couverture. – Pp [14-82]. Achevé d'imprimer le 22 mai 1968 sur les presses de l'imprimerie Dermont, Paris. L'exposition a eu lieu du 16 avril au 9 juin 1968 à la galerie Claude Bernard, à Paris. [Le texte est une première version de la première partie du poème « Qui n'est pas tourné vers nous »].

Alberto Giacometti, dessins 1914-1965, Paris, Maeght Éditeur, 1969. – 39 x 29 cm, 127 p., [111] dessins reproduits, couverture illustrée. Achevé d'imprimer à Paris le 10 octobre 1969 sur les presses de l'imprimerie Arte pour les planches en phototypie et par l'imprimerie Union pour la typographie. Photographies : Oliver Baker, Claude Gaspari, Pierre Matisse Gallery, Eric Pollitzer, Routier. Contient « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti » et un choix de dessins établis en juin 1965 avec Alberto Giacometti en vue de la publication de cet ouvrage (avec ajout de dessins effectués les mois suivants et de dessins retrouvés depuis).

Qui n'est pas tourné vers nous, Paris, Mercure de France, 1972. – 23,8 x 18,2 cm, 186 p., couverture bleu ciel imprimée. Achevé d'imprimer le 17 janvier 1972 sur les presses de l'imprimerie Firmin-Didot, Paris-Mesnil-Ivry. Les textes ont été composés en Garamond corps 12. Contient « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », « Plus loin que le regard une figure », « Qui n'est pas tourné vers nous », « ... figure », « Tournant au plus vite le dos au fatras de l'art », « Et (la nuit », « Air ».

Alberto Giacometti – Dessin, Paris, Maeght éditeur, 1991 : état définitif de pages ayant figuré dans *Qui n'est pas tourné vers nous*. Le choix de dessins est différent de celui de 1969. Contient « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », « Plus loin que le regard une figure », « Qui n'est pas tourné vers nous » et « Tournant au plus vite le dos au fatras de l'art ».

D'un trait qui figure et qui défigure, Montpellier, Fata Morgana, 1997.

« Poussière sculptée », *L'AJour*, Paris, Gallimard collection « Poésie », 1998.

Pages de carnets dans *Carnet*, Montpellier, Fata Morgana, 1994 et *Carnet 2*, Montpellier, Fata Morgana, 1998.

Différentes versions des texte de *Qui n'est pas tourné vers nous* par ordre chronologique :

- « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti » : *Tel quel*, n°24, hiver 1966, pp. 14-23. Repris dans *Alberto Giacometti, dessins 1914-1965*, Paris, Maeght, 1969, puis dans *Qui n'est pas tourné vers nous*, Paris, Mercure de France, 1972, pp. 7-24 et dans *Alberto Giacometti – Dessin*, Paris, Maeght, 1991, pp. 7-24 sous le titre « Foyer du dessin ».
- « Plus loin que le regard une figure » : *L'Éphémère*, n°1, [hiver 1966], pp. 93-100. Repris dans *Qui n'est pas tourné vers nous*, Paris, Mercure de France, 1972, pp. 25-34, puis dans *Alberto Giacometti – Dessin*, Paris, Maeght éditeur, 1991, pp. 27-36.
- « ... qui n'est pas tourné vers nous » : [Préface du catalogue :] *Alberto Giacometti – Dessins*. – Paris, Galerie Claude Bernard, 1968 (sous le titre « ... en relief »). Repris et augmenté dans *L'Éphémère*, n°8, hiver 1968, pp. 70-115, puis dans *Qui n'est pas tourné vers nous*, Paris, Mercure de France, 1972, pp. 35-72 et dans *Alberto Giacometti – Dessin*, Paris, Maeght éditeur, 1991, pp. 38-61.
- « ... figure » : *L'Éphémère*, n°11, automne 1969, pp. 358-377. Repris dans *Qui n'est pas tourné vers nous*, Paris, Mercure de France, 1972.
- « Tournant au plus vite le dos au fatras de l'art » : *L'Éphémère*, n°12, hiver 1969, pp. 538-550. Repris dans *Qui n'est pas tourné vers nous*, Paris, Mercure de France, 1972, pp. 99-115 et dans *Alberto Giacometti – Dessin*, Paris, Maeght éditeur, 1991, pp. 63-80.
- « Et (la nuit » : *Qui n'est pas tourné vers nous*, Paris, Mercure de France, 1972, pp. 117-175. Repris dans *L'AJour*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1998, pp. 35-67 (sous le titre « Poussière sculptée »).
- « Air » : *i 4 soli*, Torino, anno 2, n°3, maggio-giugno 1955, p. 11 [sous le titre « Chambre »], repris [sous le même titre] dans *Two Cities*, n°4, 15 mai 1960, p. 24, puis dans *Qui n'est pas tourné vers nous*, Paris, Mercure de France, 1972, pp. 177-179 [sous le titre « Air »], dans *Air (1950-1953)*, Paris, Clivage, 1977 [s. n. p.] et dans *Air*, suivi de *Défets*, Montpellier, Fata Morgana, 1986, pp. 36-37.

Frontispices et livre illustré

Le Moteur blanc, Paris, GLM, 1956. Une eau-forte originale d'Alberto Giacometti en frontispice.

Dans la chaleur vacante, Paris, Mercure de France, 1961. Portrait [en fait un double portrait] de l'auteur gravé à l'eau-forte et signé par Alberto Giacometti.

L'Inhabité, Paris, Jean Hugues, 1967. Six eaux-fortes en noir et à pleine page de Giacometti. Mai 1965 pour le texte, janvier 1967 pour les eaux-fortes gravées en 1956 pour *Le Moteur blanc* à l'exception du portrait de 1961 pour *Dans la chaleur vacante*.

Air (1950-1953), Paris, Clivage, 1977 [s. n. p.]. Avec en frontispice un des portraits de l'auteur (différent des deux précédents) gravés à l'eau-forte en 1961 pour l'illustration de *Dans la chaleur vacante*.

Dédicace

Dédicace de la dernière partie de *Rapides*, Montpellier, Fata Morgana, 1980 : « à Alberto Giacometti ».

Portraits par Giacometti

Seuls trois des portraits à l'eau-forte réalisés en 1961 pour *Dans la chaleur vacante* ont été utilisés pour des livres. Pour les portraits non publiés de cette série, voir [*5], p. 21 [date erronée]. Voir également *L'Ire des vents* n° 6-8, « Espaces pour André du Bouchet », Châteauroux, septembre 1983 (hors texte).

Deux dessins au crayon de 1960. Voir André du Bouchet, *Alberto Giacometti – Dessins*, Paris, Maeght, 1969, p. 101. Voir également *L'Ire des vents* n° 6-8, « Espaces pour André du Bouchet », Châteauroux, septembre 1983 (hors texte).

André Breton

Texte

« Équation de l'objet trouvé », *Documents* 34 n°1, Bruxelles, juin 1934, pp. 17-24. Repris dans *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, 1937, pp. 40-57.

Livre illustré

L'Air de l'eau, avec quatre eaux-fortes d'Alberto Giacometti, Paris, Cahiers d'art, 1934.

Correspondance

Deux lettres d'Alberto Giacometti à André Breton (9 mars et 16 mai 1932) dans le dossier « Affaire Aragon », BNF, département des manuscrits.

Treize lettres d'Alberto Giacometti à André Breton conservées à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet : BRT.c.830 (3 juillet 1933), BRT.c.831 (juillet 1933), BRT.c.832 (8 août 1933), BRT.c.833 (11 août 1933), BRT.c.834 (23 août 1933), BRT.c.835 (19 septembre 1933), BRT.c.837 (24 août 1934), BRT.c.836 (28 janvier 1934), BRT.c.839 (10 septembre 1934), BRT.c.840 (17 septembre 1934), BRT.c.841 (septembre 1934), BRT.c.842 (février 1935), BRT.c.843 (19 et février 1935), BRT.c.844 (1947).

Portraits par Giacometti

Un dessin au crayon de 1933 (daté et signé). Reproduit dans [*8], p. 6.

Un dessin de 1936. Reproduit dans *Alberto Giacometti*, (Réunion des musées nationaux, 1969), Orangerie des Tuileries, 24 octobre 1969-12 janvier 1970, n°220.

L'*Autoportrait* au crayon de 1937 rappelle étrangement le visage d'André Breton. Voir James Lord, « Dessins de Giacometti », Paris, Orangerie n° 230, p.75.

Dessin à la mine de plomb d'Aragon, Éluard, Breton et Tzara, mars 1947. Voir pour la reproduction [*7], p. 78.

Michel Butor

« Le Marmonnement de Giacometti », *Télérama* hors série n° 148 H, 2007, pp. 78-79.

Paul Celan

Poème

« Les Dames de Venise », *Die Gedichte aus dem Nachlass*, édition dirigée par Bertrand Badiou, Jean-Claude Rambach et Barbara Wiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997, p. 244. Poème reproduit et traduit par Michèle Finck dans « Celan et Giacometti », *Peinture et littérature au XX^e siècle* [Actes du colloque de Strasbourg, 3-6 novembre 2004], Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2007, pp. 38-39.

René Char

Textes

« Alberto Giacometti » [texte écrit en août 1954], *Recherche de la base et du sommet*, Paris, Gallimard, 1955. Repris dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, p. 686.

« Célébrer Giacometti » [avril 1964], *Retour Amont*, Paris, Gallimard, 1966. Recueil intégré au *Nu perdu et autres poèmes*, Paris, Gallimard, collection Poésie, 1978.

Également publié à part, *Célébrer Giacometti* [préface du catalogue], Genève, Edwin Engelberts, 1967. Repris dans *Retour amont, Le Nu perdu, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, p. 431.

Frontispices et livre illustré

« Les Trois sœurs », 1946. Reproduite dans [*2], p. 61. D'après Antoine Coron, Alberto Giacometti grava en 1946 « une eau-forte pour l'illustration des poèmes réunis sous le titre 'Les trois sœurs' qui venaient de paraître dans la revue *Fontaine*. Mais 'Les Trois sœurs' n'eut pas d'édition séparée et la gravure demeura inédite » (voir *2).

Poèmes des deux années, 1953-1954, Paris, GLM, 1955 ; 50 exemplaires sur vélin d'Arches, avec une eau-forte d'Alberto Giacometti (frontispice gravé), signés par l'auteur et l'artiste. Recueil de poèmes repris dans *La Parole en archipel*, Paris, Gallimard, 1962. Pour la reproduction, voir [*3], p. 127 [cat. 184].

Un dessin de Georges Braque mort par Alberto Giacometti fait face à « Avec Braque peut-être on s'était dit... », dernier texte de René Char sur le peintre, dans *Hommage à Georges Braque*, Paris, Maeght, 1964.

Retour Amont, Paris, GLM, décembre 1965, 34 f., paginés de 9 à 58 ; 24,5 x 18,4 cm, Éd. originale, illustrée de 4 gravures sur cuivre par Alberto Giacometti. Ces gravures sont reproduites dans [*6], p. 824, p. 831, p. 837, à l'exception de la dernière, reproduite dans *René Char, paysages premiers* [catalogue de l'exposition présentée à l'Hôtel de Campredon / Maison René Char de L'Isle-sur-la-Sorgue du 6 juillet au 30 septembre 2007], coordonné par Chloé Jarry, Paris, Hazan, 2007, p. 91.

Manuscrit enluminé

Le visage nuptial, manuscrit enluminé de sept dessins aux crayons de couleur, tous à pleine page, par Alberto Giacometti, 1963. Vingt feuillets libres – 50 x 32,5 – sur papier fort, non numérotés. BNF, Manuscrits, NAF 25713. Dédicace : « Le 30 septembre 1963. Pour Yvonne. » Initiales autographes du poète et du peintre (f. [19]). Le manuscrit est entièrement écrit à l'encre noire. Le premier dessin [cat. 18] figure sur la page de couverture de [*2]. Cet ouvrage reproduit également (p. 63) « homme assis et soleil » et (p. 138) « femme eu serpent ». Le premier dessin se trouve également reproduit dans [*3], p. 216 [cat. 369].

Dessins, correspondance

Un dessin à la mine de plomb en 1964. Voir [*6], p. 795. Voir également Pierre-André Benoit, *Bibliographie des œuvres de René Char de 1928 à 1963*, Ribaute-les-Tavernes, Le Demi-Jour, 1964, p. 12.

Un autre *Portrait de René Char* dessin à la mine de plomb sur papier de la même année, reproduit dans *René Char, paysages premiers* [catalogue de l'exposition présentée à l'Hôtel de Campredon / Maison René Char de L'Isle-sur-la-Sorgue du 6 juillet au 30 septembre 2007], coordonné par Chloé Jarry, Paris, Hazan, 2007,

p. 2. Dans le même catalogue, une lettre d'Alberto Giacometti à René Char du 26 septembre 1965 (pp. 90-91).

Dans *Pays de René Char*, Paris, Flammarion, 2007, pp. 194-199, Marie-Claude Char donne la reproduction d'une lettre d'Alberto Giacometti à René Char où il est question de gravures à choisir [probablement à propos des *Poèmes des deux années*] et de trois dessins dédicacés donnés par l'artiste au poète : un nu, une nature morte et « cette rue que nous avons regardé [sic] ensemble le 5 novembre 1956 ».

Jean Cocteau

Note de bas de page

Jean Cocteau, *Opium, journal d'une désintoxication*, Paris, Stock, Delamain & Boutelleau, 1930, p. 221.

René Crevel

Livres illustrés

Les Pieds dans le plat, Paris, Le Sagittaire, 1933, frontispice (burin) pour les 15 exemplaires de tête. Voir pour la reproduction et les dessins préparatoires Koeplin, Dieter, « Einige Kupferstich Alberto Giacomettis für Bücher seiner Surrealisten-Freunde », *Alberto Giacometti : Zeichnungen und Druckgraphick*, Tübingen, Kunsthalle, 1981. Voir aussi [*5], p. 15.

L'Arbre, frontispice (une eau-forte) pour *Feuilles éparses*, Paris, Louis Broder, 1965. Voir pour la reproduction [*5], p. 22.

Eaux-fortes originales pour 3 poèmes suivi [sic] de *Mais si la mort n'était qu'un mot*, projet inabouti de Louis Broder, 1956. Publié par la suite : *Mais si la mort n'était qu'un mot*, préface de Véronique Wiesinger, Paris, L'Échoppe, 2007.

Jacques Dupin

Textes

« Giacometti, sculpteur et peintre », *Cahiers d'Art*, n° 1, Paris, oct. 1954, pp. 41-54.

Alberto Giacometti : textes pour une approche, Paris, Maeght, 1962. Repris dans *Textes pour une approche*, Tours, Farrago, 1999, avec trois eaux-fortes réalisées pour *L'Épervier* en 1960, pp. 11-78.

« La réalité impossible », préface au catalogue de l'exposition rétrospective d'Alberto Giacometti, fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence, juillet-septembre 1978. Repris dans *L'espace autrement dit*, Paris, Galilée, 1982. Repris dans *Textes pour une approche*, pp. 85-94.

« Une écriture sans fin », préface à *Alberto Giacometti, Ecrits*, Paris, Hermann, 1990.
Repris dans *Textes pour une approche*, Tours, Farrago, 1999, pp. 99-116.
Éclats d'un portrait, Marseille, André Dimanche, 2007.
« De l'autre côté de la toile », *Télérama* hors série n° 148 H, 2007, pp. 20-25.

Frontispices

Art Poétique, avec en frontispice le fac-similé d'un dessin de Giacometti, Alès, PAB, 1956. Tirage à 60 exemplaires sur Arches numérotés de 1 à 60 et signés par l'éditeur.

L'Épervier, avec une eau-forte d'Alberto Giacometti en frontispice et deux autres non utilisées, reprises en 1999 pour la réédition des *Textes pour une approche*. Tirage à 65 exemplaires sur Arches. Voir [*5], pp. 18-19.

Poème

Coudrier, Paris, P.O.L, 2006, p. 60 [« sans pouvoir comme Alberto / jouir de ma boiterie »].

Films sur Alberto Giacometti où apparaît Jacques Dupin

Scheidegger, Ernst, Mûnger, Peter et Dupin, Jacques, *Alberto Giacometti*, Zürich, Scheidegger et Rialto, 1966, film de 29mn.

Van Zele, Michel, *Qu'est-ce qu'une tête ?*, Paris, Réunion des musées nationaux ; Issy-les-Moulineaux : Arte France développement [éd., distrib.], cop. 2001.

Portraits par Giacometti

Les lithographies *Homme assis et sculpture*, *Tête d'homme* et *Buste d'homme assis* de 1961, représentent Jacques Dupin. Voir *Jacques Dupin, l'image prise au mot*, [catalogue de l'exposition du 5 mai au 1^{er} septembre 1996 au musée de Gravelines], musée de Gravelines, 1996, p. 16 et p. 19 et quatrième de couverture.

Un autre dessin, de 1962, est reproduit dans Yves Bonnefoy, *Alberto Giacometti. Biographie d'une œuvre*, Paris, Flammarion, 1991, p. 338, ill. 311.

Cinq dessins reproduits dans *L'Injonction silencieuse, cahier Jacques Dupin*, sous la direction de Dominique Viart, Paris, La Table Ronde, 1995, p. 4, p. 32, p. 86, p. 200, p. 260. Ils sont tous datés de 1964, mais deux d'entre eux sont repris dans *Strates, cahier Jacques Dupin*, sous la direction d'Emmanuel Laugier, Tours, Farrago, 2000, p. 87 et p. 305, et celui de la p. 305 (p. 86 dans *L'Injonction silencieuse*) est daté de 1962.

Deux portraits à l'huile [dont l'un se trouve dans la collection de la Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris] réalisés en 1965 à l'occasion du film d'Ernst Scheidegger. Voir Jacques Dupin, *Éclats d'un portrait*.

Paul Éluard

Livre illustré

Un poème dans chaque livre, Paris, Louis Broder, 1956 (une eau-forte).

Dessins

Portrait au crayon, vers 1935, Musée d'Art et d'Histoire, Saint-Denis. Reproduit dans [*8], p. 8. Voir également [*9], p. 194.

Portrait au crayon, daté et signé, 1937.

Dessin à la mine de plomb d'Aragon, Éluard, Breton et Tzara, mars 1947. Voir pour la reproduction [*7], p. 270 ou [*8], p. 78.

Claude Esteban

« L'Espace et la fièvre », *Nouvelle Revue Française*, Paris, 15 janvier 1967, pp. 119-127.

Jean Genet

Texte

« L'Atelier d'Alberto Giacometti », *Derrière le Miroir*, n° 98, 1957. Repris et augmenté dans *L'Atelier d'Alberto Giacometti*, Décines, Barbezat, 1958, puis dans *Œuvres Complètes*, t. V, Paris, Gallimard, 1979, pp. 39-73.

Illustration

Le Balcon, Décines, Marc Barbezat, L'Arbalète, 1956 (une lithographie, et des essais pour cette lithographie). On trouve dans les épreuves corrigées (datées de novembre 1955 à mai 1956) du *Balcon* une version des lithographies originales rehaussée aux crayons de couleurs par Giacometti. Reproduite dans le catalogue de vente de la collection Marc Barbezat (n°42), Paris-Drouot Richelieu, 5 mars 1999, p. 48.

Correspondance

Trois lettres de Jean Genet à Alberto Giacometti, [entre 1954 et 1957], Paris, Fondation Alberto et Annette Giacometti. Reproduites dans [*4], pp. 109-111. La Fondation Alberto et Annette Giacometti semble posséder d'autres lettres.

Portraits par Giacometti

Trois portraits à l'huile : le premier en 1954 [conservé à la Tate gallery, Londres], le deuxième en 1954-55 [conservé au Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou] et le dernier en 1957 [Galerie Beyeler, Bâle].

Six dessins au crayon : quatre de 1954 et deux de 1957. Deux des portraits à l'huile et les six dessins sont reproduits dans Thierry Dufrêne, *Giacometti-Genet : Masques et portraits modernes*, Paris, Éditions l'insolite, 2006, p. 8, p. 12, p. 16 et p. 28. Deux portraits à l'huile et un dessin de 1954 dans [*4], pp. 106-108. Les trois portraits à l'huile sont reproduits dans [*9], pp. 162-165.

Jean Grenier

« Sculpture d'aujourd'hui », *Preuves*, Paris, 10 juillet 1961, pp. 66-68.

Philippe Jaccottet

Texte d'introduction du catalogue *Alberto Giacometti : œuvre gravé* [exposition présentée à Montélimar, Centre d'art contemporain – Château des Adhémar, juillet 2001 ; réalisée par la Régie départementale des châteaux de la Drôme, en partenariat avec la galerie Maeght, Paris], Paris, Maeght, 2001.

Alain Jouffroy

« Portrait d'un artiste (VIII) : Giacometti », *Arts*, Paris, n°545, (7-13 déc. 1955), p. 9.

Charles Juliet

Giacometti, Paris, Hazan, 1985, rééd. P.O.L, 1995.

Roger Laporte

« Notes sur Giacometti », *L'endurance de la pensée : pour saluer Jean Beaufret*, Paris, Plon, 1968, pp. 339-348.

« Giacometti ou la ressemblance absolue », *Études*, Paris, POL, 1990, pp. 113-116.

Olivier Larronde

Texte

« Alberto Giacometti dégaîne », *Derrière le Miroir*, n° 127, mai 1961.

Livre illustré

Rien voilà l'ordre, Décines, Marc Barbezat, L'Arbalète, 1959 (trente et un dessins au crayon).

Léna Leclerq

Livre illustré

Pomme endormie, Décines, Marc Barbezat, L'Arbalète, 1961 (huit lithographies, huit refusées).

Michel Leiris

[Bibliographie établie à partir de Louis Yvert, *Bibliographie des écrits de Michel Leiris, 1924 à 1995*, Paris, Jean-Michel Place, 1996]

Textes

- « Alberto Giacometti », *Documents*, n° 4, septembre 1929, pp. 209-214, 4 illustrations. Non repris en volume.
 - « Thoughts around Alberto Giacometti » (traduit par Douglas Cooper, constitue le n° VIII de la série « contemporary sculptors »), *Horizon*, vol. 19, n° 114, London, juin 1949, pp. 411-417. Premier état de « Pierres pour un Alberto Giacometti », *Derrière le Miroir*, n° 39-40, juin-juillet 1951 (catalogue de l'exposition de sculptures, peintures et dessins de Giacometti tenue à la galerie Maeght en juin-juillet 1951). Des extraits de « Pierres pour un Alberto Giacometti » paraissent sans mention d'extraits et sans référence à l'exposition sous le titre « L'Art de Giacometti », *Amis de l'art*, nouvelle série, n°1, 26 juin 1951, p. 7 (une illustration). « Pierres pour un Alberto Giacometti » est repris en volume dans *Brisées* [1966], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1992, pp. 165-175, et dans *Pierres pour un Alberto Giacometti*, Caen-Paris, L'échoppe, 1991, pp. 7-27.
 - « Alberto Giacometti en timbre-poste ou en médaillon », première publication en italien dans *La Biennale di Venezia*, 48, 1962, puis en français dans *L'Arc*, Aix-en-Provence, 5^e année, n°20, oct. 1962, XXXI^e biennale de Venise, pp. 10-13. Repris dans *Brisées*, Paris, Gallimard 1992 [1966], pp. 275-279 et dans *Pierres pour un Alberto Giacometti*, Caen-Paris, L'échoppe, 1991, pp. 29-38.
- [Pour ceux qui l'ont connu et aimé...], *Le Nouvel Observateur*, n° 62, janv. 1966, p. 24 (Sans titre. *Hommage* à Giacometti, mort le 11 janvier).
- « Alberto Giacometti », *Les Lettres Françaises*, n° 1115, 20-26 janvier 1966, p. 17. Sans titre. Repris dans *Pierres pour un Alberto Giacometti*, Caen-Paris, L'échoppe, 1991, pp. 39-42, sous le titre « Alberto Giacometti ».

- « Autres 'Pierres...' » *L'Éphémère*, n° 1, Éditions de la Fondation Maeght, Saint-Paul et Paris, sans date [hiver 1966], pp. 67-70. Repris dans *Autres Lancers*, in *Haut mal* suivi de *Autres lancers*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1969, pp. 233-235 et dans *Pierres pour un Alberto Giacometti*, Caen-Paris, L'échoppe, 1991, pp. 43-54.
- [Ce qui m'émeut par-dessus tout...], *Alberto Giacometti. Dessins*, Paris, Galerie Claude Bernard, 1975 [s. n. p.]. Ouvrage édité à l'occasion de l'exposition *Alberto Giacometti, dessins*, 18 nov. 1975 – 31 janv. 1976. Texte daté de sept. 1975. Non repris en volume.
- « Autre heure, autres traces... », *Alberto Giacometti*, Paris, Aimé Maeght éditeur, 1978, pp. 50-67 [catalogue de l'exposition *Alberto Giacometti*. Fondation Maeght, Saint-Paul (Alpes Maritimes) et Galerie Maeght, Paris, 8 juil. – 30 sept. 1978. 24 planches en couleurs, 131 reproductions en noir et blanc, reliure cartonnée, jaquettes illustrée en couleurs (collection Archives). Exposition réalisée par Jacques Dupin. Textes de Jacques Dupin et Michel Leiris. Bien qu'ayant le même achevé d'imprimer et le même ISBN que le catalogue de l'exposition, ce livre semble avoir été réalisé ultérieurement. Il n'en diffère que par la reliure, la page de titre, la liste des œuvres (œuvres exposées dans un cas, œuvres reproduites dans l'autre) et les remerciements aux prêteurs, qui ne figurent que dans le catalogue]. Texte repris dans *Derrière le miroir*, Maeght éditeur, n° 233, mars 1979, et dans *Au verso des images*, Montpellier, Fata Morgana, 1980, pp. 93-107.
- « Giacometti oral et écrit », [Préface à] *Alberto Giacometti. Écrits*, Présentés par Michel Leiris et Jacques Dupin. Préparés par Mary Lisa Palmer et François Chaussende, Paris, Hermann, 1990, pp. IX-XI (collection « Savoir : Sur l'Art »). D'après l'avertissement, Mary Lisa Palmer et François Chaussende ont bénéficié « de l'aide constante de Michel Leiris et de Jacques Dupin » pour l'établissement des textes inédits. Publié après la mort de Leiris, le livre est dédié « à la mémoire de Michel et Louise Leiris ». Repris dans *Zébrage*, Paris, Gallimard, 1992, pp. 257-259.

Pages de journal

Journal 1922-1989, édition établie, présentée et annotée par Jean Jamin, Paris, Gallimard, 1992, p. 196, p. 309, p. 370, pp. 422-423, p. 436, p. 513, p. 555, p. 562, p. 593, pp. 606-607, pp. 608-613, p. 631, p. 658, p. 694, pp. 772-773.

Poème dédicacé

Un poème de « D'enfer à ce sans nul échange (1939-1947) » porte la dédicace « *Pour Annette et Alberto* », *Les Temps Modernes*, 3^e année, n° 29, Paris, fév. 1948, pp. 1372-1380. Repris dans *Haut mal* suivi de *Autres lancers*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1969, pp. 211-212.

Livre illustré

Vivantes cendres, innommées, illustré de gravures à l'eau-forte par Alberto Giacometti, Paris, Jean Hugues, 1961. Treize eaux-fortes dont quatre portraits de Leiris, en feuilles sous couverture rempliée portant le titre imprimé et recouvert de papier cristal, dans un étui-chemise. Poèmes repris dans *Autres lancers, in Haut mal* suivi de *Autres lancers*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1969, pp. 217-230. Voir pour la reproduction de la version complète Ursula Peruccchi-Petri, *Alberto Giacometti. Vivantes cendres, innommées : eine unbekannte Graphikfolge*, catalogue de l'exposition à la Kunsthaus de Zürich, 30 mai-23 juillet 1989, Berne, Benteli Verlag, 1989 ; voir également [*5].

Portraits par Giacometti (autres que ceux contenus dans *Vivantes cendres, innommées*)

Portrait à l'encre sur papier, vers 1957 [donation Louise et Michel Leiris au Musée national d'art moderne, AM-1984-515]. Voir [*9], p. 186, n°75.

Trois dessins au crayon *dans* un carnet à spirales, non datés, reproduits dans [*5].

Liste des œuvres de Giacometti possédées par Louise et Michel Leiris

Donation Louise et Michel Leiris, collection Kahnweiler-Leiris, [catalogue de l'exposition au Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, publié sous la direction d'Isabelle Monod-Fontaine, Agnès Angliviel de la Baumelle et Claude Laugier, 22 novembre 1984 – 28 janvier 1985], Paris, Centre Georges Pompidou, 1984, pp. 48-51 [Quatre œuvres dont trois sont des dons d'Annette Giacometti à Louise et Michel Leiris postérieurs à la mort de Giacometti].

Gilbert Lély

Livre illustré

La Folie Tristan, Paris, Jean Hugues, 1959 (double frontispice gravé).

Georges Limbour

« Le Charnier de plâtre de Giacometti », *Action*, 24 septembre 1947, repris dans *Dans le secret des ateliers*, Paris, L'élocoquent, 1986, p. 39.

« Giacometti », *Magazin of Art*, Washington, D. C. , novembre 1948, pp. 253-255.

« Un Petit pas vers Giacometti », *France-observateur*, 27 mai 1954.

« La Guerre de Giacometti », *Le Nouvel observateur*, Paris, 26 janvier 1966.

Jean-Luc Parant

Le moindre pas de nos yeux ou lumière sur Giacometti, Paris, Complicités, 2002.

Gaëtan Picon

« Notes écrites après la mort de Giacometti », *L'Éphémère*, n° 1, 1966, p. 71-77. Repris dans *Les Lignes de la main*, Paris, Gallimard, 1969, p. 277-284.

Marcelin Pleynet

« Le Sujet invisible de Giacometti », *Alberto Giacometti*, Saint-Étienne, musée d'Art et d'Industrie, 1981.

Giacometti : « le jamais vu », Paris, Dilecta, 2007.

Francis Ponge

Textes

« Réflexions sur les statuettes, figures et peintures d'Alberto Giacometti », *Cahiers d'Art* n°26, Paris, 1951, pp. 74-90. Repris dans *Le Grand recueil*, Paris, Gallimard, 1961, pp. 70-76, puis dans *L'Atelier contemporain* [1977], *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, pp. 578-581.

« Joca Seria. Notes sur les sculptures d'Alberto Giacometti », *Médiations*, n° 7, 1964, pp. 5-47. Repris dans *L'Atelier contemporain* [1977], *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, pp. 613-638.

Livre illustré

Projet d'illustration de *Joca Seria*. Voir Francis Ponge, sept lettres autographes signées à Marc Barbezat, 1965-1966 ; 5 pages in-4, 9 pages in-12, 7 enveloppes jointes.

Extraits reproduits dans le catalogue de vente de la collection Marc Barbezat (n°70), Paris-Drouot Richelieu, 5 mars 1999, p. 68.

Participation à un film

Godevais, Luc, *À propos de Giacometti* [commentaire et voix de Francis Ponge], Ville d'Avray : Luc Godevais [distrib.], [DL 2007], Cop. : École normale supérieure de lettres et sciences humaines (Lyon) : les Films Armorial, 1970. Film de 13mn.

Jacques Prévert

« Moyens de locomotion », *Textes divers (1929-1977)*, *Œuvres complètes*, t. II, édition présentée, établie et annotée par Danièle Gasiglia-Laster et Arnaud Laster, Paris,

Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, pp. 579-580. Texte paru dans *Paris-Match* le 22 janvier 1966.

Lettres françaises, n°1, 115, Paris, 20 janvier 1966.

« Saint-Germain-des-Prés », *Textes divers (1929-1977)*, p. 949.

Jean-Paul Sartre

Textes

« La Recherche de l'absolu », *Les Temps Modernes*, n°28, Paris, janvier 1948, pp. 1153-1163. Repris dans *Situations III*, Paris, Gallimard, 1949, pp. 289-305.

« Les Peintures de Giacometti », *Derrière le miroir*, n°65, 1954. Repris dans *Les Temps Modernes* n° 103, Paris, juin 1954, pp. 2220-2232. Repris dans *Situations IV*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 347-363.

Un passage dans *Les Mots*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 193-194.

Portraits par Giacometti

Portrait de Jean-Paul Sartre, plume, 1946. Voir pour la reproduction [*8], p. 15.

Jean-Paul Sartre de profil, Tête de Jean-Paul Sartre et Jean-Paul Sartre accoudé, dessins au crayon retravaillé à la gomme abrasive, vers 1949. Reproduits dans [*1], pp. 338-339 (n° 470-472).

Jean Tardieu

Textes

« Giacometti et la solitude », *XXe siècle*, n°18, février 1962, pp. 13-19. Repris sous le titre « Giacometti peintre » dans *Les Portes de toile* [1969], *Œuvres*, édition dirigée par Jean-Yves Debreuille, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2003, pp. 967-968.

Illustration

Une *Étude de chaise* (mine de plomb, 1962) demandée par Tardieu à Giacometti pour faire face au poème « Autre nature morte : chaise et violon ou l'étonnement d'être au monde » paraît dans *Obscurité du jour*, Genève, Éditions d'Art Albert Skira, coll. « Les sentiers de la création », 1974, p. 94. Repris dans Jean Tardieu, *Œuvres*, édition dirigée par Jean-Yves Debreuille, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2003, p. 1039.

Tristan Tzara

Frontispices

Ramures, Paris, Guy Lévis Mano, 1936, avec un dessin reproduit au trait en frontispice.
Phases, Paris, Seghers, 1949. Les 28 exemplaires de tête sont accompagnés d'une lithographie originale (portrait de Tristan Tzara) en frontispice sur chine.

Correspondance

Lettre d'Alberto Giacometti à Tristan Tzara, 3 novembre 1930, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, TZR.e.1757.

dessins

Dessin à la mine de *plomb* d'Aragon, Éluard, Breton et Tzara, mars 1947. Voir pour la reproduction [*7], p. 78.

John Edgar Wideman

Deux villes [1998], traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Jean-Pierre Richard, Paris, Gallimard, 2000 [un personnage écrit des lettres à Alberto Giacometti].

Richard Wilbur

« Alberto Giacometti », *Tiger's Eye*, New York, n°7, mars 1949, pp. 61-63. Repris dans *Ceremony and Other Poems*, New York, Harcourt, Brace et Cie, 1950, p. 51.

Autres dessins d'écrivains par Giacometti

Hommage à Balzac, crayon, 1946. Reproduit dans Yves Bonnefoy, *Alberto Giacometti. Biographie d'une œuvre*, Paris, Flammarion, 1991, p. 308, ill. 281.

Portrait de Pierre Reverdy, d'après sa photographie par Brassai, crayon, 1956. Reproduit dans [*8], pp. 16-17.

Autres livres illustrés

Artistes divers, *La Magie quotidienne*, Paris, Broder, 1966 (deux eaux-fortes).

Miguel de Cervantès, *La Danse du Château*, Paris, 1962 (frontispice gravé).

Alberto Giacometti, *Paris sans fin*, Paris, Tériade, Verve, 1969 (album de cent cinquante lithographies).

Iliadz, *Poésie de mots inconnus*, Paris, Le Degré 41, 1949 (une eau-forte illustrant un poème de Krutchonykh).

Iliadz, *Sentences sans paroles*, Paris, Le Degré 41, 1961 (frontispice gravé).

- Iliasz, *les Douze Portraits du célèbre Orbandale*, Paris, Iliasz, 1962 (douze eaux-fortes).
 Anatole Jakovski, *23 Gravures*, Paris, H. Orobitz, 1935 (une eau-forte).
 Robert Lebel, *La Double vue*, Paris, Le Soleil Noir, 1964 (diptyque gravé, deux fois, et une suite de six gravures).
 Poètes divers, *Paroles peintes*, Paris, Lazar-Vernet, 1965 (une eau-forte).
Rimbaud vu par les peintres, Paris, Matarasso, 1962 (une eau-forte).

2. Études critiques portant sur Giacometti et les écrivains

A) Sur Giacometti et plusieurs écrivains

Thèses

- Lamarre, André, *Giacometti est un texte : microlectures de l'écrit d'art*, thèse de doctorat, Université de Montréal, Univ. Microfilms International, Ann Arbor (Mi.), 1993 (INHA, cote MF 1020).
 Moravec, Carl Gerald, *La Présence d'Alberto Giacometti dans la littérature française contemporaine*, Dissertation Case Western Reserve University, July 1973 (Tardieu, Breton, Char, Leiris, Bonnefoy, du Bouchet, Dupin, Beauvoir, Genet, Sartre, Ponge, Picon).

Articles

- [*1] Dufrière, Thierry, « Giacometti et ses écrivains après 1945 : mythe littéraire et réalité », *L'Atelier d'Alberto Giacometti, collection de la Fondation Alberto et Annette Giacometti*, catalogue de l'exposition présentée au Centre Pompidou du 17 octobre 2007 au 11 février 2008, Paris, Fondation Alberto et Annette Giacometti/Centre Pompidou, 2007.
 Hubert, Renée Riese, « Lectures de Giacometti », *Revue d'Esthétique*, t. XXIV, n°1, 1971, pp. 75-90.
 Getz, Yasmine, « Au lieu de *L'Éphémère* », *L'Injonction silencieuse, cahier Jacques Dupin*, sous la direction de Dominique Viart, Paris, La Table Ronde, 1995, pp. 184-198.
 Getz, Yasmine, « *L'Éphémère* : une poétique de la rencontre », *La Revue des revues*, n°22, 1997, pp. 65-82.
 Hugotte, Valéry, « 'Deux murs se font face'. Jacques Dupin et André du Bouchet, une écoute », *Écritures contemporaines*, n°6, « André du Bouchet et ses autres », textes réunis et présentés par Philippe Met, Lettres Modernes Minard, Paris-Caen, 2003, pp. 77-93.

Stamelman, Richard, « The Syntax of the Ephemeral », *Dalhousie French Review*, vol. 2, 1980, pp. 101-117.

Stamelman, Richard, « The Art of the Void : Alberto Giacometti and the Poets of *L'Éphémère* », *L'Esprit Créateur*, vol. 12, n° 4, 1982, pp. 15-25.

Ouvrages partiellement consacrés aux rapports entre Giacometti et les écrivains

Aspley, Keith, Cowling, Elizabeth, Shanatt, Peter (dir.), *From Rodin to Giacometti : Sculpture and Literature in France, 1800-1950*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 2000.

Brückschlegel, Gabriele, *L'Éphémère, eine französische Literaturzeitschrift und ihr poetisches Credo*, Gottfried Egert Verlag « Studia litteraria », Wilhelmsfeld, 1990.

Chapon, François, *Le Peintre et le livre : l'âge d'or du livre illustré en France (1870-1970)*, Paris, Flammarion, 1987.

Greene, Robert W., *Six French Poets of our Time : a Critical Historical Study* [Pierre Reverdy, Francis Ponge, René Char, André du Bouchet, Jacques Dupin, Marcelin Pleynet], Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1979, pp. 12-15, p. 19, p. 20, p. 73, p. 124, pp. 135-140, p. 142, p. 154, p. 157, pp. 182-183, p. 193.

Le Quernec, Alain (dir.) *De peintres et de livres. Hommage à Jacques Dupin et André du Bouchet*, Prés. de Michel Pagnoux, Chapelle de la Tour d'Auvergne, Quimper, du 18 mars au 20 avril 1986.

Mascarou, Alain, *Les cahiers de « L'Éphémère », 1967-1972. Tracés interrompus*, Paris, L'Harmattan, 1998 [Ouvrage publié à partir de sa thèse : « Traces d'un désœuvrement. Les Cahiers de "L'Éphémère" (1967-1972) », sous la direction de Marie-Claire Dumas, Paris VII, 1996. (Numéro national de thèse : 1996PA070045)].

Peyré, Yves, *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre 1874-2000* [catalogue de l'exposition « Peinture et poésie » organisée par Yves Peyré à Lyon, Paris et New-York, en 2001-2002], Paris, Gallimard, 2001, pp. 15, 23, 32, 40, 53, 59, 61, 64, 70, 74, 78, 84, 86, 105, 124, 128, 139, 140, 143, 166, 168, 168, 169, 169, 172, 178, 180, 180, 181, 181, 194, 197, 247 ; **cat. 37, 48, 78, 78c, 88, 90, 90c.**

Stamelman, Richard, *Lost beyond telling, representations of death and absence in modern french poetry*, Ithaca / London, Cornell University Press, 1990.

B) Sur Giacometti et l'un des écrivains du corpus (par ordre alphabétique)

Louis Aragon

Article

Augais, Thomas, « *Les Beaux quartiers : Aragon réécrit au présent accentué par Giacometti* », communication dans le cadre du colloque « Se relire par l'image »

678

organisé par Mireille Hilsum (Université Jean Moulin-Lyon III, groupe Marge, Centre Jean Prévost), Hélène Védrine (Université Paris-Sorbonne, Centre de recherche sur la littérature du XIX^e) et Jean-Charles Darmon (CRRLPM, ENS) à l'ENS-Ulm, 19-20-21 novembre 2009 (à paraître).

Georges Bataille

Article

Bonnefoy, Yves, « Giacometti : le problème des deux époques », *Dessin, couleur et lumière*, Paris, Mercure de France, 1995, pp. 289-301. Repris dans *Le Nuage rouge, dessin couleur et lumière*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1999, pp. 475-489.

Ouvrages partiellement consacrés aux rapports entre Georges Bataille et Alberto Giacometti

Bonnefoy, Yves, « La poétique de Giacometti », I et II, *Lieux et destins de l'image, Un cours de poétique au Collège de France, 1981-1993*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1999.

Bonnefoy, Yves, *Alberto Giacometti. Biographie d'une œuvre*, Paris, Flammarion, 1991, pp. 168-189 [chapitre V].

Bril, Damien, « Alberto Giacometti illustrateur de livres », *Giacometti, Leiris, Iliad.* *Portraits gravés*, catalogue de l'exposition organisée par la Fondation Alberto et Annette Giacometti et le musée des Beaux-Arts de Caen du 17 mai au 31 août 2008 au musée des Beaux-Arts de Caen, publié sous la direction de Véronique Wiesinger, Lyon, Fage éditions, 2008, pp. 16-17.

Krauss, Rosalind, « Giacometti », *Primitivism in Twentieth-Century Art*, New-York, Museum of Modern Art, 1984, vol. 2, pp. 502-533. Traduction française : *Le Primitivisme dans l'art du vingtième siècle. Les artistes modernes devant l'art tribal*, Paris, Flammarion, 1987, même pagination. Repris dans Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge (Mass.), M.I.T. Press, 1985, pp. 42-85. Traduction française : *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, traduction de Jean-Pierre Criqui, Paris, Macula, 1993.

Samuel Beckett

Ouvrage

Megged, Matti, *Dialogue in the void, Beckett and Giacometti*, Lumen Books, New York, 1985.

Milz, Manfred, « Eros und Erkenntnistrieb. Ästhetischer Dialog zwischen Alberto Giacometti und Beckett um 1930 », *Zs. für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XLVII, 2002, pp. 237-261.

Yves Bonnefoy

Catalogues d'exposition

Lussy, Florence de (dir.), *Yves Bonnefoy, livres et documents*, Paris, Bibliothèque Nationale / Mercure de France, 1992, pp. 188-201.

Yves Bonnefoy. Assentiments et partages, Musée des Beaux-Arts de Tours / William Blake & Co. Edit., 2005, pp. 91-94 [texte d'Odile Bombarde].

Articles

Palamara, Enza, « Bonnefoy-Giacometti, 'le désir de paysage' », *Territoires de la poésie contemporaine : mélanges offerts à Marie-Claire Dumas*, volume dirigé par Nathalie Piégay-Gros, Paris, Champion, 2001, pp. 119-127.

Thélot, Jérôme, « Yves Bonnefoy devant Alberto Giacometti », *Yves Bonnefoy. Écrits sur l'art et livres avec les artistes* [catalogue de l'exposition au château de Tours (1^{er} octobre – 15 novembre 1993)], Tours – Paris, ABM – Flammarion, 1993, pp. 15 – 22.

Verdier, Lionel, « 'Écrire comme d'autres ont dessiné' : Bonnefoy lecteur de Giacometti », *Le Dialogue des arts*, t. 2 : *Littérature et peinture, aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles*, textes réunis par Laurence Richer, Lyon, CEDIC, 2002, pp. 183-195.

Ouvrages partiellement consacrés aux rapports entre Yves Bonnefoy et Alberto Giacometti

Greene, Robert W., *Yves Bonnefoy's writings on art*, Amsterdam, Rodopi, 2004 [ch. 7 : « Giacometti and Presence », pp. 97-107]

Née, Patrick, *Zeuxis auto-analyste, inconscient et création chez Yves Bonnefoy*, Bruxelles, La Lettre volée, 2006, pp. 109-202.

Pearre, Anja, *La Présence de l'image, Yves Bonnefoy face à neuf artistes plastiques*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1995, chap. IX « Giacometti, de l'étranger à l'homme », pp. 151-168.

Pinet-Thélot, Liviane, *Yves Bonnefoy ou l'expérience de l'Étranger*, Paris – Caen, Lettres Modernes Minard, 1998.

André du Bouchet

Articles et notes de lecture

Augais, Thomas, « Océan, barques de plâtre (une lecture des brouillons de *Qui n'est pas tourné vers nous*) », *L'Étrangère*, n° 16-17-18, « André du Bouchet 2 », numéros coordonnés par François Rannou, Paris-Bruxelles, La lettre volée, juin 2007, pp. 203-224.

- Bosquet, Alain, « *Qui n'est pas tourné vers nous* », *Nouvelle Revue Française*, n°223, mai 1972, pp. 91-92.
- Chappuis, Pierre, « Au cœur de la parole » (*Qui n'est pas tourné vers nous*), *La Quinzaine littéraire*, n° 139, 15-30 avril 1972, p. 14.
- Chappuis, Pierre, « La Parole en avant d'elle-même » (*Qui n'est pas tourné vers nous*), *Critique*, volume XXVIII, 1972, pp. 1074-1081.
- Collot, Michel, « 'D'un trait qui figure et qui défigure' : Du Bouchet et Giacometti », *Écritures contemporaines* n°6, « André du Bouchet et ses autres », textes réunis et présentés par Philippe Met, Lettres Modernes Minard, Paris-Caen, 2003, pp. 95-107.
- Collot, Michel « André du Bouchet et le 'pouvoir du fond' », *L'Ire des vents*, n°6-8, 1983. Repris dans *L'Horizon fabuleux*, t. II, Paris, Librairie José Corti, 1988, pp. 181-211.
- Dobbels, Daniel, « Alberto Giacometti : Büste von Elie Lotar », catalogue de l'exposition *Hommage an André du Bouchet* (22 sept. – 22oct. 1989, Schirn Kunsthalle Frankfurt), Schirn Kunsthalle Frankfurt, pp. 45-47.
- Durand, André, « Le Dehors ennemi de la conservation », *Bulletin du bibliophile*, n°3-4, 1977, pp. 259-264.
- Ernault, Claude, « du Bouchet face aux écrans de l'art », *Les Lettres nouvelles*, n°3, mai-juin 1972.
- Ernault, Claude, « *Qui n'est pas tourné vers nous* : la phrase et le regard », *Bulletin du bibliophile*, n°3-4, 1977, pp. 272-274.
- Greene, Robert W., « André du Bouchet : *Qui n'est pas tourné vers nous* », *French review*, XLVII, n°5, avril 1974, pp. 1017-1018.
- Kanters, Robert, « Ce monde qui ne nous regarde pas » (*Qui n'est pas tourné vers nous*), *Le Figaro littéraire*, n°1388, 23 décembre 1972.
- Rijcke, Elke de, « Comment la poésie nous apprend à vivre, ouverture d'une parenthèse sur les questions posées et les réponses données dans *ET (la nuit d'André du Bouchet* », *La Rivière échappée*, numéro spécial consacré à André du Bouchet, n°8-9, Kernaléguen, Éd. La lettre volée, hiver 1997 (revue non paginée).

Ouvrages partiellement consacrés aux rapports entre André du Bouchet et Alberto Giacometti

- Bishop, Michaël, *Altérités d'André du Bouchet, de Hugo, Skakespeare et Poussin à Celan, Mandelstam et Giacometti*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2003, pp. 125-138.
- Layet, Clément, *André du Bouchet*, présentation et anthologie, Paris, Seghers, Coll. « Poètes d'aujourd'hui », 2002, pp. 69-91 (un dessin reproduit).

André Breton

- Bonnefoy, Yves, *Alberto Giacometti. Biographie d'une œuvre*, Paris, Flammarion, 1991, pp. 191-241 [chapitre VI]. Repris dans « André Breton et Giacometti », *Lire le regard : André Breton et la peinture*, textes réunis par Jacqueline Chénieux-Gendron, coll. Pleine Marge, n°2, Lachenal et Ritter, 1993, pp. 95-118.

René Char

Catalogues d'exposition

[*2] Coron, Antoine (dir.), *René Char, manuscrits enluminés par des peintres du XX^e siècle* [catalogue de l'exposition présentée à la Bibliothèque Nationale, Galerie Mansart, du 16 janvier au 30 mars 1980], Paris, Bibliothèque Nationale, 1980.

[*3] Coron, Antoine, (dir.) *René Char*, [catalogue de l'exposition « René Char », présentée à la Bibliothèque nationale de France sur le site François-Mitterrand du 4 mai au 29 juillet 2007], Paris, Bibliothèque nationale de France / Gallimard, 2007.

Thèse partiellement consacrée aux rapports entre René Char et Alberto Giacometti

Nogacki, Edmond, *René Char : de l'écriture à la peinture, illustrations, enluminures, poèmes, objets*, thèse de doctorat, Université de Lille III, 1988, (INHA, cote MF 223/46), pp. 637-638 et pp. 370-382.

Jacques Dupin

Articles

Blanchot, Maurice, *L'Amitié*, [chapitre XXIV : *Traces*, « La Présence »], Paris, Gallimard, 1971, pp. 246-249.

Cardinal, Roger, « Approximating Giacometti », *From Rodin to Giacometti*.

Laude, Jean, « Le Combat solitaire d'Alberto Giacometti », *Critique*, n° 198, novembre 1963, pp. 1046-1062.

Pleyne, Marcelin, « Écriture d'Alberto Giacometti », *Tel Quel*, n°14, été 1963, pp. 58-60.

Catalogue d'exposition

Jacques Dupin, l'image prise au mot, catalogue de l'exposition du 5 mai au 1^{er} septembre 1996 au musée de Gravelines, musée de Gravelines, 1996 [contient le texte de Georges Raillard « Jacques Dupin, rencontres à contre-espace », en partie consacré à Giacometti].

Ouvrages partiellement consacrés aux rapports entre Jacques Dupin et Alberto Giacometti

[On trouve des rapprochements entre la poésie de Jacques Dupin et l'art de Giacometti dans la plupart des textes critiques consacrés au poète. Voir en particulier :]

Viart, Dominique (Dir.) *L'Injonction silencieuse, cahier Jacques Dupin*, Paris, La Table Ronde, 1995.

Viart, Dominique, *L'Écriture seconde, la pratique poétique de Jacques Dupin*, Paris, Galilée, 1982.

Jean Genet

Ouvrages

Thierry Dufrière, *Giacometti-Genet : Masques et portraits modernes*, Paris, Éditions l'insolite, 2006 [réédition augmentée de *Giacometti. Portrait de Jean Genet ou le scribe captif*].

Articles

Bach, Friedrich Teja, « Giacometti's 'Grande Figure Abstraite' une seine Platz-Projekte », *Pantheon* (München), 38, n°3, juillet-septembre 1980, pp. 269-280.

Giambartolomei, Anna, « La parola come materia (Jean Genet e Alberto Giacometti) », *Micromégas*, 4, n°3, septembre-décembre 1977, pp. 45-57.

[*4] Dufrière, Thierry, « 'Je ne peux dire la vérité qu'en art' : Jean Genet ou écrire pour voir », contenu dans *Genet*, [catalogue de l'exposition présentée du 8 avril au 3 juillet 2006 au Musée des Beaux-Arts de Tours], Tours, Éditions Farrago / Musée des Beaux-Arts de Tours, 2006, pp. 89-96.

Nugent, Robert, « Sculpture into drama : Giacometti's influence on Genet », *Drama Survey*, 3, n° 3 (février 1964) pp. 378-385. Repris dans *The theatre of Jean Genet, a casebook*, sous le direction de Richard N. Coe, Grove, 1970, pp. 210-220. Traduit dans *Obliques*, n°2, 1972, pp. 65-69 sous le titre « Sculpture et théâtre : l'influence de Giacometti sur Genet ».

Michel Leiris

Ouvrages

Peruccchi-Petri, Ursula, *Alberto Giacometti. Vivantes cendres, innommées : eine unbekannte Graphikfolge*, catalogue de l'exposition à la Kunsthaus de Zürich, 30 mai-23 juillet 1989, Berne, Benteli Verlag, 1989.

[*5] Wiesinger, Véronique (dir.) *Giacometti, Leiris, Iliaszd. Portraits gravés*, catalogue de l'exposition organisée par la Fondation Alberto et Annette Giacometti et le musée des Beaux-Arts de Caen du 17 mai au 31 août 2008 au musée des Beaux-Arts de Caen, Lyon, Fage éditions, 2008 [contient : Véronique Wiesinger, « Giacometti, Leiris, Iliaszd : 'Qu'on vous regarde / ou qu'on vous pense / vous vivez, / vous existez' », et Damien Bril, « Alberto Giacometti illustrateur de livres »].

Articles

Drach Mac Innes, Mary, « Alberto Giacometti, le féticheur », *From Rodin to Giacometti*.
Kelly, Julia, « Between art and ethnography. Michel Leiris and the sculptures of Alberto
Giacometti », *Histoire de l'art*, n°50, 2002, pp. 123-130.

Pouilloux, Jean-Yves, « Leiris et Giacometti », *Michel Leiris, le siècle à l'envers*, textes
rassemblés par Francis Marmande, Tours, Farrago, 2004, pp. 195-202.

Ouvrages partiellement consacrés aux rapports entre Michel Leiris et Alberto Giacometti

Zuliani, Stefania, *Michel Leiris, lo spazio dell'arte*, Napoli, Liguori Editore, 2002, pp.
141-161.

Francis Ponge

Articles

Brodu, Mathilde, « Arrière-pensées d'une inspiration », *Pleine marge*, n°22, décembre
1995, pp. 141-155.

Pap, Jennifer, « 'Sous bois ou sur l'herbe', or in the cyclop's cave ? Ponge, landscape,
Giacometti », *Symposium* [a quaterly journal in modern foreign literatures] LIII,
Syracuse university, 1999, pp. 164-185.

Pouilloux, Jean-Yves, « D'un trait infiniment suspendu », *Pleine marge*, n°22, décembre
1995, pp. 131-139.

Viart, Dominique, « Formes et dynamiques du ressassement : Giacometti, Ponge,
Simon, Bergounioux », *Modernités 15 : Écritures du ressassement*, [actes du
colloque international organisé par le Centre de recherches sur les modernités
littéraires, à l'Université Michel de Montaigne-Bordeaux III, les 16-17-18 mars 2000]
textes réunis et présentés par Éric Benoit, Michel Braud, Jean-Pierre Moussaron,
Isabelle Poulin et Dominique Rabaté, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux,
2001, pp. 59-74.

Ouvrages partiellement consacrés aux rapports entre Francis Ponge et Alberto Giacometti

Chapon, François, *Francis Ponge. Manuscrits, livres, peintures*, Paris, Centre national
d'art et de culture Georges Pompidou, 1977, pp. 52-56.

Jordan, Shirley Ann, *The Art Criticism of Francis Ponge*, London, Modern Humanities
Research Association, 1994 [chapter three : « Ponge and Giacometti : corrective
criticism »].

Jean Tardieu

Article

Martin-Scherrer, Frédérique, « Mémoire de l'*ekphrasis* dans l'écriture sur la peinture : 'Giacometti peintre' par Jean Tardieu », *Littérature et peinture*, textes réunis et présentés par Serge Gaubert et Radu Toma, Bucarest, Editura Babel, Editura Universit#ii din Bucure#ti, 2003

3. Bibliographie générale

A) Auteurs du corpus : autres écrits cités (par ordre alphabétique)

Louis Aragon

- Dossier « Affaire Aragon », BNF, département des manuscrits, N.A.F. 25094.
- « Front rouge », *Littérature de la révolution mondiale*, n° 1, juillet 1931.
- « Du poète à son parti », *Cahiers du communisme*, n° I, 17 février 1944.
- « Les Communistes à la Grange-aux-belles. Aragon répond à ses témoins », *La Nouvelle Critique*, juillet 1949.
- Hugo, poète réaliste*, Paris, Éditions sociales, 1952.
- Le Neveu de Mr Duval, suivi d'une lettre d'icelui à l'auteur de ce livre*, Paris, Les Éditeurs français réunis, 1953.
- La Semaine sainte*, Paris Gallimard, 1958.
- Entretiens avec Francis Crémieux*, Paris, Gallimard, 1964.
- Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, Genève, Skira, 1969.
- L'Œuvre poétique (1930-1933)*, t. V, Paris, Livre Club Diderot, 1975 [contient notamment : « Une préface morcelée », « Front rouge », « Le Surréalisme et le devenir révolutionnaire »].
- L'Œuvre poétique*, t. VI (1934-1935), Paris, Livre Club Diderot, 1975 [contient notamment : « Les Écrivains dans les Soviets », « Le retour à la réalité »].
- L'Œuvre poétique*, t. VII (1936-1937), [contient notamment : « Du réalisme dans le roman », « Réalisme socialiste et réalisme français » et « Discours » (pour le deuxième congrès international des écrivains pour la défense de la culture)].
- L'Œuvre poétique*, t. VIII (1938), Paris, Livre Club Diderot, 1975 [contient notamment : « La Victoire du réel »].
- Les Collages*, Paris, Hermann, 1993.
- Les voyageurs de l'impériale, Œuvres romanesques complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000.

Georges Bataille et Michel Leiris

Échanges et correspondances, Paris, Gallimard, 2004.

Georges Bataille

Œuvres complètes, I [contient notamment : *Histoire de l'œil*, « Le cheval académique », « Le langage des fleurs », « Figure humaine », « Black Birds », « Le gros orteil », « Cheminée d'usine », « Le 'Jeu lugubre' », « Informe », « Le bas matérialisme et la gnose », « Espace », « Soleil pourri », « Bouche », « L'Art primitif » (1929), « La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh », « L'esprit moderne et le jeu des transpositions » (1930), « La notion de dépense » (1933)], Paris, Gallimard, 1970.

Œuvres complètes, II [contient « Dossier de la polémique avec Breton » et « Le masque » (1934 ?)], Paris, Gallimard, 1970.

Œuvres complètes, III [contient *L'Impossible* (1947) et *Le Bleu du ciel* (1957)], Paris, Gallimard, 1971.

Œuvres complètes, IV [contient *La Déesse de la noce* (1945)], Paris, Gallimard, 1971.

Œuvres complètes, V [contient *L'Expérience intérieure* (1943), *Méthode de méditation* (1947), *Le Coupable* (1944)], Paris, Gallimard, 1973.

Œuvres complètes, VI [contient *Sur Nietzsche* (1945)], Paris, Gallimard, 1973.

Œuvres complètes, VIII [contient « Le surréalisme au jour le jour » (1951)], Paris, Gallimard, 1976.

Œuvres complètes, XI [contient « À propos d'assoupissements » et « Le surréalisme et sa différence avec l'existentialisme » (1946)], Paris, Gallimard, 1988.

Œuvres complètes, XII [contient « Hegel, la mort et le sacrifice » (1955)], Paris, Gallimard, 1988.

Yves Bonnefoy

« Critics. English and French, and the distance between them », *Encounter*, Londres, juillet 1958, vol. XI, n°1, p. 41. Paru en français dans *Preuves* n°95, janv. 1959.

Arthur Rimbaud, Paris, Le Seuil, 1961.

Rome, 1630, Paris, Flammarion, 1970.

Entretien radiophonique entre Jean Starobinski et Yves Bonnefoy, *Les Fonctions de l'image*, France Culture, Roger Pillaudin producteur, émission du 9 septembre 1975.

Le Nuage rouge, Paris, Mercure de France, 1977.

Poèmes [1978], Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1982.

« Paul de Man », *Yale french studies*, n°69, 1985.

Entretien accordé à Pierre Boncerne, *Lire*, n°140, mai 1987.

Entretiens sur la poésie (1972-1990), Paris, Mercure de France, 1990.

Jérôme Bost, Brandes, 1990.

L'Improbable et autres essais [1980], Paris, Gallimard, Folio/Essais n°203, 1992.

L'Arrière-pays, récits en rêve, Paris, Mercure de France, 1995.

- « La question que nous pose le chant d'Orphée », *La Grange*, n° 30 (Journal du Cercle du Grand Théâtre de Genève), mai-juin 1995.
- La Vie errante*, suivi de *Remarques sur le dessin*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1997.
- « Qu'il me semble que la philosophie platonicienne s'abuse... », préface au catalogue d'exposition *Fahrad Ostovani. Arbre montagne*, Vevey, musée Jenisch, et Paris, galerie Lambert Rouland, 1999.
- « Georges Poulet et la poésie », *Georges Poulet parmi nous*, textes réunis par Stéphanie Coudré-Mauroux & Olivier Pot, Genève, Slatkine, 2004.
- « Sur le concept de lierre », *Troisième convoi*, n°5, juin 1951, pp. 24-28 ; rééd. *Traité du pianiste et autres écrits anciens*, pp. 179-188.
- Traité du pianiste et autres écrits anciens*, Paris, Mercure de France, 2008.
- La longue chaîne de l'ancre*, Paris, Mercure de France, 2008.

André du Bouchet

- « 'Fureur et Mystère', par René Char », *Les Temps modernes*, n° 42, avril 1949.
- « Le Verre d'eau ou le dénouement du silence », *Critique*, n°45, 1950.
- Air*, Paris, Jean Aubier, 1951.
- Sans couvercle*, Paris, GLM, 1953.
- L'Incohérence*, Hachette, 1979, non paginé.
- de Rijcke, Elke, « Entretien avec André du Bouchet », 9 mai 1978, *Rapports : Het Franse Boek*, XLIX, 1979.
- Rapides*, Paris, Hachette P.O.L., 1980.
- « Sur un gérondif », *L'Ire des vents*, n°6-8, Châteauroux, 1983.
- Peinture*, Montpellier, Fata Morgana, 1983.
- « Notes sur la traduction », *L'Autre journal*, n°1, décembre 1984.
- Air*, suivi de *Défets*, Montpellier, Fata Morgana, 1986.
- « À côté de quelques mots relevés chez Francis Ponge », *Cahier de l'Herne*, n°51, 1986, pp. 54-67.
- « De plusieurs déchirements dans les parages de la peinture », *Miklos Bokor*, catalogue de l'exposition nationale, Neuchâtel, Galerie Ditsheim, 1986.
- Camus, Michel, Daive, Jean et Velter, André, « Pour ainsi dire » [Jean Daive s'entretient avec André du Bouchet], France Culture, 1986.
- ... *Désaccordée comme par de la neige et Tübingen, le 22 mai 1986*, Paris, Mercure de France, 1989.
- Carnets 1952-1956*, postface de Michel Collot, Paris, Plon, 1990.
- Dans la chaleur vacante*, suivi de *Ou le soleil*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1991.
- Veinstein, Alain, « La radio dans les yeux », France culture, lundi 28 octobre 1991.
- Version écrite dans le catalogue de l'exposition organisée par Jean-Pascal Léger :

André du Bouchet : espace du poème, espace de la peinture..., Toulon, Hôtel des Arts, 2003, pp. 15-19.

Veinstein, Alain, « Surpris par la nuit », France Culture, émission du 24 janvier 1995 (entretiens enregistrés en 1983 pour l'émission « Albatros », à l'occasion de l'attribution du Prix National des Lettres et de la publication de *Peinture*).

Veinstein, Alain, « Du jour au lendemain » [entretien d'Alain Veinstein avec André du Bouchet à l'occasion de la parution de *Carnets, Aujourd'hui c'est* et *Retours sur le vent*], France Culture, le 24 janvier 1995.

Andains, Die, Éditions A Die, 1996.

L'Emportement du muet, Paris, Mercure de France, 2000.

Veinstein, Alain, « Surpris par la nuit », novembre 2000, France Culture. Version écrite dans le catalogue de l'exposition *André du Bouchet : espace du poème, espace de la peinture...*, catalogue de l'exposition organisée par Jean-Pascal Léger, Toulon, Hôtel des Arts, 2003, pp. 21-24.

Tumulte, Montpellier, Fata Morgana, 2001.

Guillaume, Daniel, « Déplacements des glaciers. Récit d'entretiens avec André du Bouchet », *Poétiques et poésies contemporaines. Études*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2003, pp. 121-135.

Adler, Laure, « Le Cercle de minuit », France 2, 10 janvier 1995. Version écrite dans *L'Étrangère*, n° 16-17-18, « André du Bouchet 2 », pp. 487-491.

de Rijcke, Elke, « Entretien avec André du Bouchet » [1994], *L'Étrangère*, n° 16-17-18, « André du Bouchet 2 », pp. 277-298.

André Breton

Le Surréalisme et la peinture, Paris, Gallimard, 1965.

Œuvres complètes, t. I, édition établie par Marguerite Bonnet, avec la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988 [contient notamment *Nadja* (1928) et le *Second manifeste du surréalisme* (1930)].

Œuvres complètes, t. II, édition établie par Marguerite Bonnet, avec la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992 [contient notamment *Misère de la poésie* (1932), *Les Vases Communicants* (1932), *Qu'est-ce que le surréalisme* (1934), *Point du jour* (1934), *L'Air de l'eau* (1934), *Position politique du surréalisme* (1935), *Autour de l'air* (1931-1935), *L'Amour fou* (1937) et *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938)].

Œuvres complètes, t. III, édition de Marguerite Bonnet, publiée, pour ce volume, sous la direction d'Étienne-Alain Hubert, avec la collaboration de Philippe Bernier, Marie-Claire Dumas et José Pierre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999 [contient notamment *Entretiens 1913-1952*].

René Char

Œuvres complètes [contient *La Parole en archipel, Les Matinaux, Recherche de la base et du sommet*], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1983.

[*6] *Dans l'atelier du poète* [1996], édition établie par Marie-Claude Char, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2007.

René Crevel

L'Esprit contre la raison et autres écrits surréalistes, Paris, Pauvert, 1986 [contient notamment « Paul Klee » (1930), pp. 69-77 et « Dalí ou l'anti-obscurantisme » (1931), pp. 114-130].

« Discours aux peintres », *Commune*, n°22, juin 1935.

Jacques Dupin

« Comment dire ? », *Empédocle*, n°2, mai 1949, pp. 93-95.

L'espace autrement dit, Paris, Galilée, 1982.

Miró, Paris, Flammarion, 1993.

« Entretien avec Jacques Dupin », *Prétexte*, n°9, printemps 1996, pp. 43-46.

Le Corps clairvoyant, 1963-1982, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1999.

Paul Éluard

Facile [1935], *Œuvres complètes*, t. 1, textes établis et annotés par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968.

Lettres à Gala, Paris, Gallimard, 1984.

Jean Genet

Pompes funèbres [1947], *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, 1953.

Notre-Dame-des-Fleurs [1943], Paris, Gallimard, Collection « Folio », 1976.

Miracle de la rose [1946], Paris, Gallimard, Collection « Folio », 1977.

Œuvres complètes [contient entre autres *Le Funambule* et *L'Enfant criminel*], t. 5, Paris, Gallimard, 1979.

Querelle de Brest [1947], Paris, Gallimard, collection « L'Imaginaire », 1981.

Journal du voleur [1949], Paris, Gallimard, collection « Folio », 1982.

L'Ennemi déclaré [contient entre autres « Les Frères Karamazov »], édition établie et annotée par Albert Dichy, Paris, Gallimard, 1991.

Un captif amoureux, Paris, Gallimard, Collection « Folio », 1995.

Théâtre complet [contient entre autres *Le Balcon, Les Paravents, L'Étrange Mot d'...*, *Lettres à Bernard Frechtman, Lettres à Roger Blin*], édition présentée, établie et annotée par Michel Corvin et Albert Dichy, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 2002.

Michel Leiris

- « Lettre à Adrienne Monnier à propos d'*Aurora* », *Les Lettres nouvelles*, 1^{ère} année, n°4, juin 1953.
- Nuits sans nuit et quelques jours sans jour*, Paris, Gallimard, 1961.
- « Leiris ou l'ouverture de la poésie », propos recueillis par M. Chapsal, *La Quinzaine littéraire*, n° 14, 15 octobre 1966.
- Titres et travaux de Michel Leiris, Maître de Recherche au Centre National de la Recherche Scientifique*, Paris, août 1967.
- « Glossaire j'y serre mes gloses » [1939], *Mots sans mémoire*, Paris, Gallimard, 1969.
- Aurora* [1946], Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1977.
- L'Âge d'homme* [1939], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1979.
- Leiris, Michel et Schuster, Jean, *Entre augures*, s. l., Terrain Vague, 1990.
- C'est-à-dire* [entretien avec Jean Jamin et Sally Price], Paris, Jean-Michel Place, 1992.
- Journal 1922-1989*, édition établie, présentée et annotée par Jean Jamin, Paris, Gallimard, 1992.
- Brisées* [1966], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1992 [contient notamment les articles suivants parus dans *Documents* : « Quant à Arnold Schoenberg », « Civilisation », « Crachat – L'eau à la bouche »].
- Zébrages*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1992 [contient notamment les articles suivants parus dans *Documents* : « Une peinture d'Antoine Caron », « Le *caput mortuum* ou La femme de l'alchimiste »].
- L'homme sans honneur, notes pour Le sacré dans la vie quotidienne*, édition établie, présentée et annotée par Jean Jamin, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1994.
- Francis Bacon ou la brutalité du fait*, Paris, Seuil, 1996.
- Miroir de l'Afrique*, édition établie, présentée et annotée par Jean Jamin, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1996.
- « De Bataille l'impossible à l'impossible *Documents* », *Critique*, XIX, 1963, n° 195-196. Repris dans Georges Bataille/Michel Leiris *Échanges et correspondances*, Paris, Gallimard, 2004, pp. 15-32.

Georges Limbour

- « Eschyle, le carnaval et les civilisés », *Documents*, 1930, n° 2.

Francis Ponge

- Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris, Gallimard/Seuil, 1970.
- « Pour André du Bouchet (quelques notes) », *L'Ire des vents*, n°6-8, février 1983, pp. 328-333.

Francis Ponge/Jean Tortel, *Correspondance 1944-1981*, Paris, Stock, coll. « Versus », 1998.

Œuvres complètes, t. I, sous la direction de Bernard Beugnot, avec, pour ce volume, la collaboration de Michel Collot, Gérard Farasse, Jean-Marie Gleize, Jacinthe Martel, Robert Mélançon et Bernard Veck, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999 [contient notamment *Le Parti pris des choses* (1942), *Le Peintre à l'étude* (1948), *Proêmes* (1948), *La Rage de l'expression* (1952), *Le Grand recueil* (I. Lyres, II. Méthodes, III. Pièces, 1961)].

Œuvres complètes, t. II, sous la direction de Bernard Beugnot, avec, pour ce volume, la collaboration de Gérard Farasse, Jean-Marie Gleize, Jacinthe Martel, Robert Mélançon, Philippe Met et Bernard Veck, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002 [contient notamment *Pour un Malherbe* (1965), *Nouveau recueil* (1967), *la Fabrique du pré* (1971), *L'Atelier contemporain* (1977), *La Table* (1982), *Pratiques d'écriture ou l'Inachèvement perpétuel* (1984), *Nouveau nouveau recueil* (1992)].

Pages d'atelier 1917-1982, Paris Gallimard, 2005.

Jean-Paul Sartre

L'Imaginaire, Paris, Gallimard, 1940.

L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique, Paris, Gallimard, 1943.

« Un nouveau mystique », *Situations*, I, Paris, Gallimard, 1947, pp. 133-174.

L'Imagination [1936], PUF, coll. « Nouvelle Encyclopédie philosophique », 1949.

« Les Mobiles de Calder », *Situations*, III, Paris, Gallimard, 1949, pp. 307-311.

Les Mots, Paris, Gallimard 1964.

Qu'est-ce que la littérature [1948], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985.

Carnets de la drôle de guerre, texte établi et annoté par Arlette Elkaïm-Sartre, Paris, Gallimard, 1995.

Jean Tardieu

Œuvres, édition dirigée par Jean-Yves Debreuille, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2003.

B) Ouvrages critiques cités sur les auteurs du corpus

Sur Louis Aragon

Daix, Pierre, *Aragon. Une vie à changer*, Paris, le Seuil, 1975.

Limat-Letellier, Nathalie, *Le Vertige de la fiction dans les derniers romans d'Aragon : vers une théorie de l'écriture*, thèse de doctorat sous la direction de Marie-Claire Dumas, Université de Paris 7, 1990 (Numéro national de thèse 1990PA070079).

Morel, Jean-Pierre, *Le Roman insupportable. L'Internationale littéraire et la France, 1920-1932*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1985.

Ravis, Suzanne, *Temps et création romanesque dans l'œuvre d'Aragon*, thèse de doctorat sous la direction de Henri Mitterand, Université Sorbonne Nouvelle Paris III, 1991 (Numéro national de thèse : 1991PA030071).

Robin, Régine, *Le Réalisme socialiste, une esthétique impossible*, Payot, 1986.

Staraselski, Valère, *Aragon l'inclassable*, Paris, L'Harmattan, 1997.

Sur Georges Bataille et Documents

Didi-Huberman, Georges, *La Ressemblance informe*, Paris, Macula, 1995

Hollier, Denis, « La Valeur d'usage de l'impossible », préface à la réimpression de *Documents*, Paris, Jean-Michel Place, 1991. Repris dans Denis Hollier, *Les dépossédés*, Paris, Éditions de Minuit, 1993.

Fourny, Jean-François, « À propos de la querelle Breton-Bataille », *Revue d'histoire littéraire de la France*, LXXXIV, 1984, n°3, pp. 432-438.

Lala, Marie-Claude, « Bataille et Breton : le malentendu considérable », *Surréalisme et philosophie*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1992, pp. 49-61.

Surya, Michel, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1992.

Documents : doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie, magazine illustré paraissant dix fois par an, secrétaire général Georges Bataille [1^{ère} année, n°1 (avril 1929)-2^e année, n°8 (1930) ; 3^e série, n°1 (28 février 1933)-4^e série, n°1 (15 mars 1934)], Paris, Documents, 1929-1934. Les années 1929-1930 sont reproduites en fac-similé, Paris, Jean-Michel Place, 1991.

Sur Yves Bonnefoy

Buchs, Arnaud, *Yves Bonnefoy à l'horizon du surréalisme*, Paris, Galilée, 2005.

Finck, Michèle, Lançon, Daniel et Staiber, Maryse, *Yves Bonnefoy et l'Europe du XX^e siècle*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2003.

Lançon, Daniel et Née, Patrick (dir.), *Yves Bonnefoy. Poésie, recherche et savoirs*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, Paris, Hermann Éditeurs, 2007.

Née, Patrick, *Rhétorique profonde d'Yves Bonnefoy*, Paris, Hermann, 2004.

Née, Patrick *Yves Bonnefoy penseur de l'image ou les travaux de Zeuxis*, Paris, Gallimard, 2006.

Vernier, Richard, *Yves Bonnefoy ou les mots comme le ciel*, G. Narr, Tübingen, rééd. J.-M. Place, Paris, 1985.

Scherzo, n°1, octobre-novembre-décembre 1997.

Sur André du Bouchet

- Chappuis, Pierre, « La Répétition dynamique », *Autour d'André du Bouchet*, pp. 139-146.
- Collot, Michel, « Rapides, ou la rapacité de la fraîcheur », *Autour d'André du Bouchet*, pp. 147-168.
- Collot, Michel (dir.), *Autour d'André du Bouchet*, actes du colloque « Rencontres sur la poésie moderne des 8, 9, 10 décembre 1983 », Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1986.
- Depreux, Jacques, *André du Bouchet ou la Parole traversée*, Seyssel, Champ Vallon, 1988.
- Kibédi-Varga, Aaron, « Écrire et voir », *Autour d'André du Bouchet*, pp. 109-120.
- Maldiney, Henri, « Entretien avec Michael Jakob, à Vézelin », *Compar(a)ison, An international Journal of Comparative Literature*, n°2, Amsterdam, Peter Lang, 1999, pp. 5-16.
- Maldiney, Henri, « Les 'blancs' d'André du Bouchet », *Art et existence* [1985], Paris, Klincksieck, 2003, pp. 213-228.
- Maldiney, Henri, « Naissance de la parole dans la poésie d'André du Bouchet », *Saluer André du Bouchet*, Bordeaux, William Blake & Co, 2004, pp. 45-66.
- Martinez, Victor, *Aux sources du dehors : poésie, pensée, perception, dans l'œuvre d'André du Bouchet*, thèse de doctorat sous la direction de Michel Collot, Université Sorbonne Nouvelle Paris III, 2008.
- Met, Philippe, « 'Hors de l'usage et analogue à un lapsus' : Francis Ponge et André du Bouchet », *Écritures contemporaines*, n°6, « André du Bouchet et ses autres », textes réunis et présentés par Philippe Met, Lettres Modernes Minard, Paris-Caen, 2003, pp. 55-76.
- Pétillon, Monique, « À la croisée des langages (Entretien avec André du Bouchet) », *Le Monde*, 20 avril 1990.
- Pétillon, Monique, « André du Bouchet, poète de l'abrupt. 'La liberté des mots, une obscurité la ponctue' », *Le Monde des livres*, n°10655, 4 mai 1979. Repris dans *L'Étrangère*, n°14-15, pp. 121-128.
- Peyré, Yves (dir.), *L'Ire des vents* n° 6-8, « Espaces pour André du Bouchet », Châteauroux, septembre 1983.
- Peyré, Yves, *Dans la rectitude d'un emportement, André du Bouchet*, Bibliothèque municipale d'Avignon-CNL, 1988.
- Rannou, François (dir.), *L'Étrangère*, n°14-15, « André du Bouchet 1 », Paris-Bruxelles, La lettre volée, juin 2007.
- Rannou, François (dir.), *L'Étrangère*, n° 16-17-18, « André du Bouchet 2 », Paris-Bruxelles, La lettre volée, juin 2007.
- Reynard, Jean-Michel, *L'Interdit de langue. Solitudes d'André du Bouchet*, Paris, Fourbis, 1994.
- Rijcke, Elke de, « L'expérience littéraire dans l'œuvre d'André du Bouchet. Matérialité, matière et immédiatisation du langage », Katholieke Universiteit Leuven, 2002.

Saluer André du Bouchet, Paris, William Blake & Co. Edit., 2004.

Sur André Breton

Aspley, Keith, « André Breton : the Crisis of the object and the Object-Poem », *From Rodin to Giacometti, Sculpture and Literature in France 1880-1950*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi B.V., 2000.

Combe, Dominique, « Rhétorique de la peinture », *Lire le regard : André Breton et la peinture*, textes réunis par Jacqueline Chénieux-Gendron, coll. Pleine Marge, n°2, Lachenal et Ritter, 1993, pp. 119-139.

Finkelstein, Haim N., *Surrealism and the Crisis of the object*, Ann Arbor, 1979.

Hubert, Renée Riese, *Surrealism and the Book*, Berkeley, University of California press, 1988.

Murat, Michel, « Conversation avec Julien Gracq sur André Breton », *L'Herne*, « André Breton », Cahier dirigé par Michel Murat, 1998.

Pierre, José, *André Breton et la peinture*, Lausanne, L'Age d'homme, 1987.

Polizzotti, Mark, *André Breton*, Paris, Gallimard, 1999.

André Breton, la beauté convulsive [catalogue de l'exposition présentée au Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou du 25 avril au 26 août 1991], Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1991.

Autres ouvrages ou textes liés au surréalisme

Gateau, Jean-Charles, *Paul Éluard et la peinture surréaliste (1910-1939)*, Genève, Librairie Droz, 1982.

Hugnet, Georges, *Petite anthologie poétique du surréalisme*, Paris, Éditions Jeanne Bucher, 1934.

Jean, Marcel, *Histoire de la peinture surréaliste*, Paris, Éd. du Seuil, 1959.

Masson, André, *Entretien avec Georges Charbonnier*, Paris, Julliard, 1977.

Nadeau, Maurice, *Histoire du surréalisme*, Paris, Éditions du Seuil, 1964.

Passeron, René, *Histoire de la peinture surréaliste*, Paris, Librairie générale, 1968.

[*7] Ségalat, Roger-Jean (dir.), *Album Éluard*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1968.

Thirion, André, *Révolutionnaires sans révolution*, Paris, Robert Laffont, 1972.

Tracts surréalistes et déclarations collectives, t. 1, 1922-1929, Paris, Le Terrain vague.

La Révolution surréaliste [1^{ère} année, n°1 (1924, 1^{er} déc.)-5^e année, n°12 (1929, 15 déc.)], Paris, Librairie José Corti, 1929. Reproduit en fac-similé, New York, Arno press, [1968 ?] ; Paris, Jean-Michel Place, 1991.

Le Surréalisme au service de la révolution [n°1 (juillet 1930)-n°6 (mai 1933)], Paris, Librairie José Corti, 1930-1933. Reproduit en fac-similé, New York, Arno press, 1968 ; Paris, Jean-Michel Place, 1976 ; Paris, Jean-Michel Place, 2002.

Sur René Char

- Dupin, Jacques, « Dehors la nuit est gouvernée », *L'Arc*.
- Jarrety, Michel, « René Char », *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*.
- Née, Patrick, « Amont, un mythe de compromis », *René Char, 10 ans après*, textes réunis par Paule Plouvier, Paris, L'Harmattan, 2000.
- Née, Patrick, « Char et Nietzsche ou de l'éternel retour », *René Char 2, poètes et philosophes de la fraternité selon Char*, Caen, lettres modernes minard, 2007.
- Née, Patrick, *René Char. Une poétique du retour*, Paris, Hermann Éditeurs, 2007.
- Veyne, Paul, *René Char en ses poèmes*, Paris, Gallimard, 1990.
- « René Char », *L'Arc*, n°22, été 1963.
- René Char : manuscrits, éditions originales* [catalogue de vente de la succession Jean Hugues], Paris, Librairie B. Loliée / T. Bodin, 1998.

Sur René Crevel

- Buot, François, *René Crevel*, Paris, Grasset, 1991.
- Carassou, Michel, *René Crevel*, Paris, Fayard, 1989.
- Devésa, Jean-Michel, « Voix des profondeurs, écriture de l'image », *Europe* n°679-680, novembre-décembre 1985, pp. 46-47.

Sur Jacques Dupin

- Collot, Michel, « L'Écriture et le chaos », *L'Injonction silencieuse, cahier Jacques Dupin*, sous la direction de Dominique Viart, Paris, La Table Ronde, 1995, pp. 97-106.
- Denis, Philippe, « Entretien sur le livre illustré avec Jacques Dupin », *Bulletin du bibliophile*, n°3, 1985, pp. 287-290.
- Fetzer, Glenn Williams, « Dupin, Bataille and the Sense of the Sacred », *Literature and spirituality*, Ed. David Bevan, Amsterdam, Rodopi, 1992.

Sur Jean Genet

- Héron, Pierre-Marie, « “ Il faut mentir pour être vrai. Et même aller au-delà”. La part du faux et de la fiction », *Europe*, n° 808-809, août-septembre 1996.
- Leca, Florence, *Le sexe des anges : les genres en question dans les récits de Jean Genet de Notre-Dame-des-Fleurs à Journal du voleur*, thèse de doctorat sous la direction de Pierre Cahné, Université de Paris IV-Sorbonne, 1994 (Numéro national de thèse 1994PA040064).
- Moraly, Jean-Bernard, *Jean Genet, la vie écrite*, Paris, La Différence, 1988.
- Sartre, Jean-Paul, *Saint Genet, comédien et martyr, Œuvres complètes de Jean Genet*, t. 1, Paris, Gallimard, 1952.

Webb, Richard C., *Jean Genet and his critics*, The Scarecrow Press, Inc. / Metuchen, N. J., and London, 1982.

White, Edmund, *Jean Genet*, Paris, Gallimard, 1993.

Sur Michel Leiris

Armel, Alette, *Michel Leiris*, Paris, Fayard, 1997.

Jamin, Jean, « Présentation de *l'Afrique fantôme* » in Michel Leiris, *Miroir de l'Afrique*, Paris, Gallimard, 1996.

Jarrety, Michel, « Michel Leiris ou La Métaphysique du langage », N.R.F., n° 394, novembre 1985.

Maubon, Catherine, « Michel Leiris à *Documents* », *Rivista di letteratura moderna e comparate*, vol. XXXVIII, fasc. 3, 1985, pp. 283-298.

Sermet, Joëlle de, *Michel Leiris, poète surréaliste*, Paris, PUF, 1997.

Sur Francis Ponge

Bonnefis, Philippe et Oster, Pierre (dir.), *Ponge, inventeur et classique*, [actes du colloque de Cerisy-La Salle, 1975], Paris, 10/18, 1977.

Collot, Michel, *Francis Ponge entre mots et choses*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1991.

Farasse, Gérard, « La portée de 'L'Abricot' », *Communications*, n°19, 1972, pp. 186-194

Maldiney, Henri, *Le Vouloir dire de Francis Ponge*, Fougères, encre marine, 1993.

Vouilloux, Bernard, *Un art de la figure : Francis Ponge dans l'atelier du peintre*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1998.

Sartre, Jean-Paul, « L'Homme et les choses », *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947, pp. 226-270.

Sur Jean-Paul Sartre

Noudelmann, François et Philippe, Gilles (dir.), *Dictionnaire Sartre*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2004.

Sicard, Michel (dir.), « Sartre et les arts », *obliques*, n°18-19, 1981.

Sur Jean Tardieu

Debreuille, Jean-Yves, « Le Bas et le haut : risques et plaisirs du vertige », *Lire Tardieu*, présenté par Jean-Yves Debreuille, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1988.

Sur Tristan Tzara

Buot, François, *Tristan Tzara*, Paris, Grasset, 2002.

C) Alberto Giacometti

Études critiques sur l'œuvre d'Alberto Giacometti

Brenson, Michael, *The early work of Alberto Giacometti, 1925-1935*, Univ. Microfilms International, Ann Arbor (Mi.), 1974.

Cingria, Charles-Albert, « Falconetti sculpteur », *Le Musée de Genève*, n° 65, mai 1966, pp. 15-16.

Clair, Jean, *Le Nez de Giacometti*, Paris, Gallimard, coll. « Art et artistes », 1992.

Clay, Jean, « Alberto Giacometti », *Visages de l'art moderne*, Lausanne, Rencontre, 1970.

Clayeux, Louis, « Notes sur Alberto Giacometti », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°31, Paris, printemps 1990, rééd. Paris, L'Échoppe, 2007.

Didi-Huberman, Georges, *Le Cube et le visage*, Paris, Macula, 1993.

Dufrêne, Thierry, *Giacometti, les dimensions de la réalité*, Genève, Éditions d'Art Albert Skira, 1994.

Dufrêne, Thierry, *Le Journal de Giacometti*, Paris, Hazan, 2007.

Hohl, Reinhold, *Alberto Giacometti*, Lausanne, Clairefontaine, 1971.

Hohl, Reinhold, *Giacometti, a Biography in Pictures*, Ostfildern-Ruit, Verlag Gerd Hatje, 1998.

Jakobi, Marianne, « Alberto Giacometti : sculpture et primitivisme », *Beaux-Arts*, n° spécial Giacometti, 2007.

Koeplin, Dieter, « Einige Kupferstich Alberto Giacomettis für Bücher seiner Surrealisten-Freunde », *Alberto Giacometti : Zeichnungen und Druckgraphick*, Tübingen, Kunsthalle, 1981.

Kramer, Hilton, « Reappraisals. Giacometti », *Arts*, novembre 1963.

Lord, James, *Dessins de Giacometti*, Paris, 1971.

Lord, James, *Giacometti* [Farrar, Straus & Giroux, New York, 1985], traduit de l'anglais par André Zavriew, Paris, NiL éditions, 1997.

Lord, James, *Des hommes remarquables*, trad. par Claudine Richetin, Paris, Séguier, 2001.

Natsume-Dubé, Sachiko, *Giacometti et Yanaihara, la catastrophe de novembre 1956*, Paris, l'Échoppe, 2003.

Natsume-Dubé, Sachiko, « *Je travaille comme une mouche* » : *Giacometti à Yanaihara*, Paris, l'Échoppe, 2007.

Rütimann, Donat, *Alberto Giacometti, écrire la déchirure*, L'Harmattan, 2006.

Sadoul, Georges, « Giaco », *Les Lettres françaises*, n°1, 115, Paris, 20 janvier 1966, p. 18.

Soavi, Giorgio, *Il mio Giacometti*, Milan, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1966.

Stahly, François, « Der Bildhauer Alberto Giacometti », *Werk*, Winterthur, XXXVII, n° 6, juin 1950, pp. 181-185.

Sylvester, David, *En regardant Giacometti*, traduit de l'anglais par Jean Frémon, Marseille, André Dimanche, 2001.

Teicher, Hendel, « Du Minotaure au Labyrinthe », *Alberto Giacometti – Retour à la figuration, 1933-1947* [catalogue de l'exposition présentée au Musée Rath, Genève du 3 juillet au 28 septembre 1986 et au Musée national d'art moderne à Paris du 15 octobre 1986 au 5 janvier 1987], Genève, musée Rath / Paris, Centre Georges Pompidou, 1986,

Waldberg, Patrick, « Alberto Giacometti, l'espace et l'angoisse », *Mains et merveilles*, Paris, Mercure de France 1961.

Wiesinger, Véronique, *Giacometti, la figure au défi*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard », 2007.

Cahiers d'art : bulletin mensuel d'actualité artistique, directeur Christian Zervos [1^{ère} année, n°1 (janvier 1926)-33/35^e année (1960)], Paris, Éditions Cahiers d'art, 1926-1960.

Catalogues d'exposition

Alberto Giacometti : Sculptures, Paintings, Drawings, Londres, Tate Gallery, 17 juillet-30 août 1965. Publié par le Arts Council of Great Britain. Contient deux textes de David Sylvester.

Alberto Giacometti, (Réunion des Musées Nationaux, 1969), Paris, Orangerie des Tuileries, 24 octobre 1969-12 janvier 1970. Avec une introduction de Jean Leymarie.

Alberto Giacometti, fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence, 8 juillet-30 septembre 1978.

[*8] *Alberto Giacometti – Retour à la figuration, 1933-1947* [catalogue de l'exposition présentée au Musée Rath, Genève du 3 juillet au 28 septembre 1986 et au Musée national d'art moderne à Paris du 15 octobre 1986 au 5 janvier 1987], Genève, musée Rath / Paris, Centre Georges Pompidou, 1986.

Alberto Giacometti (dir. A. Kuenzi), Martigny, Fondation Pierre Giannada, 16 mai-2 novembre 1986.

Alberto Giacometti : sculptures, peintures, dessins, exposition rétrospective du musée d'Art moderne de la ville de Paris (30 novembre 1991-15 mars 1992).

[*9] *Alberto Giacometti*, catalogue de l'exposition de la collection du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, au musée d'art moderne de Saint-Étienne, Éditions du Centre Pompidou et Réunion des Musées nationaux, 1999.

L'Atelier d'Alberto Giacometti, collection de la Fondation Alberto et Annette Giacometti [catalogue de l'exposition présentée au Centre Pompidou du 17 octobre 2007 au 11 février 2008], Paris, Fondation Alberto et Annette Giacometti/Centre Pompidou, 2007.

Sur Alberto Giacometti : témoignages

- Courthion, Pierre, *L'Art indépendant*, Paris, 1958.
- Jedlicka, Gotthard, « Begegnung mit Alberto Giacometti » (20 mars 1964), *Neue Zürcher Zeitung*, 16 janvier 1966.
- Lord, James, *Un Portrait par Giacometti* (1965), trad. P. Leyris, Paris, Gallimard, 1991.
- Scheidegger, Ernst, *Traces d'un amitié*, Paris, Maeght, 1991.
- Skira, Albert, « Giacometti à Labyrinthe », Paris, *Les Lettres françaises*, n° 1115, 20 janvier 1966.
- Starobinski, Jean, « À Genève avec Giacometti », *Alberto Giacometti – Retour à la figuration, 1933-1947, op. cit.*, p. 17.
- Yanaihara, Isaku, « Pages de journal », *Derrière le Miroir*, Paris, n° 127, mai 1961.

Alberto Giacometti : écrits et entretiens

- Écrits*, préparés par Mary Lisa Palmer et François Chaussende, introduction par Jacques Dupin et Michel Leiris, Paris, Hermann, 1990. Édition revue et corrigée, augmentée de manuscrits et de feuillets inconnus retrouvés depuis 2004 et amputée des préfaces de Michel Leiris et Jacques Dupin, Paris, Hermann, 2007.
- Alberto Giacometti, Isabel Nicholas, correspondances*, introduction par Véronique Wiesinger, Lyon, Fage, 2007.
- Photocopies du carnet « Aube » conservé au Cabinet d'art graphique sous le numéro d'inventaire AM. 1975-95, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, LRS Ms 220.

Films

- Drot, Jean-Marie, *Alberto Giacometti*, film télévisé, 35mm., 45 min., Paris, ORTF, 19 novembre 1963. Série *Les Heures chaudes de Montparnasse IX*. Montage modifié : Paris, ORTF, 1966.
- Scheidegger, Ernst, Münger, Peter et Dupin, Jacques, *Alberto Giacometti*, Zürich, Scheidegger et Rialto, 1966, film de 29mn.

D) Autres ouvrages cités

Littérature

- Achim d'Arnim, *Contes bizarres*, Paris, Julliard, 1964.
- Artaud, Antonin, *Van Gogh, le suicidé de la société*, K. éditeur, Paris, 1947.
- Balzac, Honoré de, *Le Chef d'œuvre inconnu* [1831], *La Comédie humaine*, t. X, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1979.
- Balzac, Honoré de, *La Recherche de l'absolu* [1834], édition établie par Nadine Satiat, Paris, Flammarion, 1993.

- Balzac, Honoré de, *Lettres à Madame Hanska*, édition établie par Roger Pierrot, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1990, t. I.
- Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, t. I, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975.
- Bergounioux, Pierre, *Jusqu'à Faulkner*, Paris, Gallimard, 2002.
- Blanchot, Maurice, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.
- Celan, Paul, « Le Méridien », traduit par André du Bouchet, *L'Éphémère*, n°1, 1967.
- Claudé, Paul, *Art poétique, connaissance du temps, traité de la co-naissance au monde et de soi-même, développement de l'église*, Paris, Mercure de France, 1951.
- Cocteau, Jean, *Le Passé défini*, Paris, Gallimard, 1983.
- Cocteau, Jean, *Journal 1942-1945*, Paris, Gallimard, 1989.
- Faulkner, William, *Le Hameau, Œuvres romanesques*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000.
- Horace, *Épîtres* [Art poétique], traduit par François Villeneuve, Paris, Belles Lettres, 1955.
- Jaccottet, Philippe, *L'Entretien des muses*, Paris, Gallimard, 1968.
- Kundera, Milan, *La Plaisanterie*, traduit du tchèque par Marcel Aymonin, Paris, Gallimard, 1975.
- La Fontaine, Jean de, *Œuvres complètes, fables et contes*, t. I, édition établie, annotée et présentée par Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991.
- Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1945.
- Mandelstam, Ossip, « La Physiologie de la lecture est à étudier », *L'Ire des vents*, n°13-14, 1986.
- Nerval, Gérard de, *Les Chimères, Œuvres*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960.
- Ovide, *Les Métamorphoses*, t. II, trad. G. Lafaye [1928], Paris, Belles-Lettres, 1980.
- Picon, Gaëtan, *Panorama de la nouvelle littérature française*, Paris, Gallimard, 1976.
- Poulet, Robert, *Aveux spontanés : conversation avec...*, Paris, Plon, 1963
- Quignard, Pascal, *Petits traités I*, Paris, Maeght, 1990.
- Rilke, Rainer Maria, *Œuvres*, t. III [correspondance], Paris, Seuil, 1976.
- Rimbaud, Arthur, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.
- Sentein, François, *Nouvelles minutes d'un libertin (1942-1943)*, Le Promeneur, 2000.
- Staël, Anne de, *La Remarque de l'ours*, Rennes, Apogée, 2000.

Critique littéraire, linguistique

Balat, Michel, « Notes sur le futur antérieur », *Institutions*, n°36, mars 2005.

- Collot, Michel, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, 1989.
- Derrida, Jacques, *L'Écriture et la Différence*, Paris, Éd. du Seuil, 1967.
- Garaudy, Roger *D'un réalisme sans rivages, Picasso, Saint-John Perse, Kafka*, Paris, Plon, 1963.
- Guyon, Bernard, *La Pensée politique et sociale de Balzac*, Armand Collin, 1967.
- Jarrety, Michel (dir.), *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, Paris, P.U.F., 2001.
- Met, Philippe, *Formules de la poésie : études sur Ponge, Leiris, Char et du Bouchet*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.

Philosophie, psychanalyse, théologie

- Benjamin, Walter, *Origine du drame baroque allemand* (1928), trad. S. Muller, Paris, Flammarion, 1985.
- Foucault, Michel, *Les Mots et les choses* [1966], Paris, Gallimard, 1990.
- Freud, Sigmund, « Le Moi et le ça », *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1995.
- Freud, Sigmund, « Deuil et mélancolie » [1917], trad. J.-B. Pontalis et J. Laplanche, *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1968.
- Gilson, Étienne, *L'Être et l'essence* [1948], Paris, Vrin, 2000.
- Hegel, G. W. F., *La Phénoménologie de l'esprit* [1807], trad. J. Hyppolite, Paris, Aubier, 1941.
- Heidegger, Martin, *Séminaire de Zähringen, Question IV*, Paris, Gallimard, 1976.
- Husserl, Edmund, *Méditations cartésiennes*, Colin, 1931.
- Husserl, Edmund, *Expérience et Jugement*, Paris, PUF, 1970.
- La Mettrie, *L'Homme-machine*, édition présentée et établie par Paul-Laurent Assoun, Paris, Denoël/Gonthier, 1981.
- Lao-tseu, *Tao tō king, in Philosophes taoïstes*, textes traduits, présentés et annotés par Liou-Hway et Benedykt Grynopas, relus par Paul Demiéville, Étienne et Max Kaltenmark, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Cours au Collège de France 1952-1953*, Fonds Merleau-Ponty, Bibliothèque Nationale, vol. XI, MF 9846.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Notes de cours 1959-1961*, préface de Claude Lefort, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de Philosophie », 1996.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Signes* [1960], Paris, Gallimard, 1993.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
- Merleau-Ponty, Maurice, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard coll. « Folio essais », 1964.
- Plotin, *Ennéades*, VI (2^{ème} partie), texte établi et traduit par Émile Bréhier, Paris, Les Belles Lettres, 1989.

Plotin, *Ennéades*, V, texte établi et traduit par Émile Bréhier, Paris, Les Belles Lettres, 1991.

Les Présocratiques, sous la direction de Jean-Paul Dumont, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.

Pseudo-Denys l'Aréopagite, *Théologie mystique*, trad. M. de Gandillac, *Œuvres complètes du Pseudo-Denys l'Aréopagite* [1943], Paris, Aubier-Montaigne, 1980.

Roques, René, *Structures théologiques de la gnose à Richard de Saint-Victor*, Paris, PUF, 1962.

Art, esthétique

Bacon, Francis, *Entretiens avec Michel Archimbaud*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1996.

Bajou, Valérie, *Monsieur Ingres*, Paris, Société Nouvelle Adam Biro.

Claudé, Paul, *L'Œil écoute*, Paris, Gallimard, 1946.

Clay, Jean, « Onguents, fards, pollens », *Bonjour Monsieur Manet*, Paris, Centre Pompidou, 1983.

Coleridge, Samuel Taylor, « Carnets [1796-1804] », *L'Éphémère*, n°16, hiver 1970.

Dalí, Salvador, « Objets surréalistes », *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 3-4, déc. 1931, pp. 16-17.

Derrida, Jacques, *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978.

Didi-Huberman, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.

Didi-Huberman, Georges, *La Peinture incarnée*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

Didi-Huberman, Georges, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration* [1990], Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1995.

Doran, P. M., *Conversations avec Cézanne*, Paris, Macula, 1978.

Duthuit, Georges, *Représentation et présence. Premiers écrits et travaux, 1923-1952*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et recherches », 1974.

Giedion-Wielcker, Carola, *Plastik des XX. Jahrhunderts*, Stuttgart, Gerd Hatje, 1955.

Hegel, G. W. F., *Cours d'esthétique*, trad. Charles Bernard, Ladrance, 1851.

Maldiney, Henri, *L'Art, l'éclair de l'être*, Seyssel, Comp'act, 1993.

Maldiney, Henri, *Art et existence* [1985], Paris, Klincksieck, 2003.

Maldiney, Henri, *Aux déserts que l'histoire accable : l'art de Tal-Coat*, Deyrolle, 1996.

Marin, Louis, *Détruire la peinture* [1977], Paris, Flammarion, 1997.

Renouard de Bussierre, Sophie (dir.), *Albrecht Dürer. Œuvre gravé*, [catalogue de l'exposition présentée du 4 avril au 21 juillet 1996 au musée du Petit Palais], Paris musées, 1996.

Rilke, Rainer Maria, *Lettres sur Cézanne*, trad. Philippe Jaccottet, Paris, Éditions du Seuil, 1991.

Sébie, Daniel Marquis, *Le Message de Bourdelle*, Paris, 1931.

Sylvester, David, *Francis Bacon, l'art de l'impossible*, Genève, Éditions d'Art Albert Skira, Genève, 1976.

Diego Giacometti, Paris, Les éditions de l'Amateur, Galerie L'Arc en Seine, 2003.

Francis Bacon, l'art de l'impossible, Genève, Éditions d'Art Albert Skira, Genève, 1976.

Peinture et littérature au XX^e siècle [Actes du colloque de Strasbourg, 3-6 novembre 2004], Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2007.

Science

Bensande-Vincent, Bernadette et Stengers, Isabelle, *Histoire de la chimie*, Paris, éditions La Découverte, collection « Histoire des sciences », 1993.

Berzélius, *Traité de chimie*, Paris, Firmin-Didot frères, 1829-1833.

Lavoisier, Antoine Laurent de, *Traité élémentaire de chimie...*, Sceaux, J. Gabay, 1992.

Pline, *Histoire naturelle*, éd. J.-M. Croisille, Paris, Les Belles Lettres, 1985.

La Matière aujourd'hui, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Inédits Sciences », 1981.

Annexes

1. Texte dit par Francis Ponge dans le film de Luc Godevais, À propos de *Giacometti*, 1970

L'Homme... La Personne humaine... La Personne libre... Le JE (pronom personnel)³⁸⁹⁰ ...
À la fois bourreau et victime... À la fois chasseur et gibier...

L'homme – et l'homme seul – réduit à un fil – dans le délabrement et la misère du monde
– qui se cherche – à partir de rien.

Exténué, mince, étique, nu. Allant sans raison dans la foule.

L'homme en souci de l'homme, en terreur de l'homme. S'affirmant une dernière fois en
attitude hiératique d'une suprême élégance³⁸⁹¹.

Jamais encore, plus que dans l'œuvre d'Alberto Giacometti, la sculpture ne s'était tant
rapprochée du dessin. Le dessin lui-même s'était vivement rapproché de l'écriture, de la
calligraphie dans l'ancienne Égypte, dans l'ancienne Chine.

Chez Giacometti, la sculpture [...] ³⁸⁹² aboutit à une schématisation presque parfaite,
pourtant d'une sensibilité extrême.

C'est le moment où les contours d'un volume sont tellement rapprochés, qu'une seule
ligne, plus ou moins épaisse, plus ou moins « pleine » ou « déliée », mais tracée semble-t-
il d'un mouvement unique de la main, rend compte d'une chose ou d'une figure³⁸⁹³.

Sartre dit grumeaux d'espace.

Disons concrétions.

Stalagmites, stalactites.

Schématiques, squelettiques³⁸⁹⁴.

Hiératisme

Rapports (et différence) entre la *mort* et l'*immobilité du vivant*³⁸⁹⁵. Côté allègre du
squelette³⁸⁹⁶.

³⁸⁹⁰ Variante : « pronom personnel » ajouté pour le film.

³⁸⁹¹ RSAG, p. 581.

³⁸⁹² Parenthèse supprimée.

³⁸⁹³ Variante : phrase tronquée. Voir JS, p. 627.

³⁸⁹⁴ Variante : passage coupé.

³⁸⁹⁵ Variante : phrase supprimée.

³⁸⁹⁶ JS, p. 628.

Récemment on a beaucoup troué l'homme (Lipschitz et sa suite par exemple) ; lui, il le *lamine* et le *resserre à la fois*. Intention identique : offusquer au minimum le paysage, le « monde »³⁸⁹⁷.

La seule émotion³⁸⁹⁸, toujours la même, que semblent traduire les œuvres de Giacometti, est³⁸⁹⁹ celle que procure *l'apparition*, la manifestation subite d'un personnage (de *l'autre*) dans le champ de sa conscience.

Maigres à faire peur.

Frêles et menaçantes *apparitions*.

Spectres. Pas le temps de contempler. On est trop ému, comme agressé, il faut se défendre, attraper son canif et du plâtre et en avoir raison.

Remarquez qu'il ne s'agit pas forcément d'une hallucination. Non : il peut arriver que Giacometti installe un modèle ou une nature morte³⁹⁰⁰.

Mais le sentiment de l'apparition se reproduit, l'étrangeté de la chose le saisit, tout se démesure. Reste la présence, la menace... Il faut rentrer chez soi, et faire *cela*³⁹⁰¹ de mémoire - pour savoir où l'on en est, « ce qui reste, dit Giacometti, de cette catastrophe »³⁹⁰².

Chaos de la matière de l'un, parce que, bien qu'il soit un, il est fait pourtant de détails, de parties³⁹⁰³.

Mais pourquoi les détails sont-ils si chaotiques, ici ? Peut-être pour qu'ils ne soient pas contemplables, pour que leur contemplation soit déçue, pour que le regard déçu se reporte sur l'ensemble, seul digne de l'intérêt de l'artiste, seul digne de sa conception, seul considéré au cours de l'exécution³⁹⁰⁴.

L'individu (l'homme) est *chaos-minceur* extrême³⁹⁰⁵.

Corde tendue de la lyre.

Cordes tendues.

Lances verticales.

Serrées, tendues. Vibrantes, elles rendent un son³⁹⁰⁶.

3897 JS, p. 624.

3898 Variante : début du paragraphe supprimé.

3899 Variante : répétition du verbe « sembler » supprimée.

3900 Variante : phrase tronquée.

3901 Variante : « et *la* faire ».

3902 JS, p. 630.

3903 JS, p. 613.

3904 Ce paragraphe ne figure sous cette forme dans aucun des deux textes publiés.

3905 JS, p. 616, phrase tronquée.

3906 JS, p. 628, avec suppressions et modifications.

Du sculpteur à ses statuettes, le rapport est le même que d'un cyclope à une nymphe (maigre), de Polyphème à Galatée : désir en surplomb, lorgnette abrupte - colossale différence de proportions³⁹⁰⁷.

Ôtez leurs grands pieds, leurs godillots de plomb aux figurines d'Alberto Giacometti, ce n'est plus rien. - Comment nous avons tenté, Giacometti et moi, de nous l'expliquer. - Il a d'abord dit : vus d'en bas. Et moi : attraction universelle luttant avec l'élan du *je*³⁹⁰⁸. C'est plutôt ça. Tout le poids du corps de l'homme descend vers ses pieds. On n'y peut rien. Il est attaché au sol. Il a à lutter avec ça³⁹⁰⁹.

L'homme sur son bûcher de contradictions. Non plus même crucifié. Grillé³⁹¹⁰. L'homme sur son trottoir comme une tôle brûlante ; qui n'en peut détacher ses gros pieds.

Depuis³⁹¹¹ la sculpture grecque, que dis-je depuis Laurens et Maillol, l'homme a bien fondu au bûcher !³⁹¹²

Socles chez Giacometti, ils font partie de l'œuvre³⁹¹³.

Caisses de résonance.

Tables propitiatoires.

Si les pieds ont de l'importance, le sol aussi, transformé en socle, est toujours significatif³⁹¹⁴.

L'homme de Giacometti n'est pas le Christ, cloué sur la croix : sa damnation est d'une autre sorte : *il va*, par terre, il a de gros pieds. Si mince qu'il soit...³⁹¹⁵

L'homme indéfini que je suis, on voit enfin ce que c'est.

Moins qu'un ludion, moins qu'une grenouille de baromètre.

Cette entité mince et floue qui figure en tête de la plupart de nos phrases, ce *je* que tous, tant que nous sommes, sommes ; l'homme du « je pense donc je suis ».

Giacometti l'a pris au filet de sa sensibilité et du bronze.

Il a saisi cette apparition, ce spectre. Il nous le propose. Voici le nouveau Dieu³⁹¹⁶, non crucifié peut-être, mais flambé sur son bûcher de contradictions, sur le bûcher des valeurs détruites. Comment le trouvez-vous ?³⁹¹⁷

³⁹⁰⁷ RSAG, p. 580, le début du paragraphe est supprimé.

³⁹⁰⁸ Variante : « du J ».

³⁹⁰⁹ JS, p. 623, la fin du paragraphe est supprimée.

³⁹¹⁰ Variante : phrase supprimée.

³⁹¹¹ Variante : « Ah ! » supprimé.

³⁹¹² RSAG, p. 581. La fin du paragraphe est supprimée.

³⁹¹³ Variante : rajout de « ils ».

³⁹¹⁴ JS, p. 636, la fin du paragraphe est supprimée.

³⁹¹⁵ JS, p. 624.

³⁹¹⁶ Variante : « le nouveau Christ » supprimé.

³⁹¹⁷ JS, p. 637, la dernière question est supprimée, ainsi que toute la fin de « Joca Seria ». Cette fin n'est donc ni celle de « Réflexions », ni celle de « Joca Seria ».

2. Variantes de *Qui n'est pas tourné vers nous* d'André du Bouchet

« Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti »

Version 1 = *Tel quel*, n°24, hiver 1966 (version de référence à partir de laquelle sont établies les variantes).

Version 2 = *Alberto Giacometti, dessins*, Maeght éditeur, 1969.

Version 3 = *Qui n'est pas tourné vers nous*, Mercure de France, 1972.

Version 4 = *Alberto Giacometti, dessins*, Maeght éditeur, 1991.

§ 1

Abandon retrait première ligne (2)

Rétablissement retrait première ligne (3)

§ 2

se fondre, et perdre (2)

où il risquerait de fondre, et se perdre, dans la haute paroi ? (4)

§ 3

pour faire place, le trait – flottant, se resserre. (2)

du monde alentour, comme (3)

appelle à reconnaître figure d'homme (2)

une même clarté (4)

Est-elle distincte, lorsqu'il la soutient, de celle qui, au travers, par sa trame même, se fait jour ? [phrase supprimée] (2)

résistant à une lumière qui le sature (4)

§ 4

l'élévation même – à l'aplomb... (4)

§ 5

dont le plus souvent nous ne savons rien (4)

de cette distance qu'oppose un objet réfractaire (2)

de la distance qu'ouvre un objet réfractaire (4)

§ 7

Jamais réfléchi. (4)

§ 8

qui transparaîtra.

§ 9

tracé devant Matisse (2)

Si possible, pour tenir – comme, tracé, le 5 juillet 1954, peu avant sa mort, devant : ce visage encore, une facette – avancée extrême. (3)

Si possible, pour occuper tout entier – comme le 5 juillet 1954, et tracé alors devant Matisse, peu avant la mort de l'autre peintre – sur son avancée récurrente le visage d'un interlocuteur silencieux déjà. (4)

§ 10

d'aller outre et à l'entour [suppression tiret] (4)

et, pour ressortir, fera volte-face (2)

et, pour se dessiner, fera volte-face [retour à la première version] (3)

Mais une paroi qui obsède a reculé. (4)

§ 11

il lui appartient – inclus dans son surplomb – (3)

blancheur non appropriée ou nuit (2)

blancheur inappropriée ou nuit (3)

§ 12

Comme nous-mêmes marquerons (4)

un temps d'arrêt (4)

§ 13

comme alors la lampe (4) [suppression virgules]

§ 14

du même trait gris allusif (2)

à nouveau s'ouvre une enclave (4)

§ 15

un objet qui se défait de son emplacement, vient à nous. (2)

L'avancée qu'en telle profondeur précipite aussitôt le trait noir, le trait gris (4)

ne dénote-t-elle pas la levée momentanée (4)

toute figure établie (2)

dans un jour inespéré (4)

§ 16

sans trêve nous approcherons (2)

par-delà l'identité qu'à l'examen ils peuvent avoir revêtue, un autre corps (4)

dans une étendue (2)

dont une face (2)

§ 17

de nous atteindre (2)

en un seul point (2)

à contre-jour [suppression de l'italique] (2)

lorsqu'il sera venu à nous (4)

de toute la distance prise (4)

§ 18

par-devant une figure (2)

à cette étendue première (2)

§ 19

tenue pour le vide répond à la découverte de l'être encore visible (2)

s'engage (2)

s'engage (3)

§ 20

Où, confondu à nous, il sera *soustrait* à notre vue. Mais le temps de cette rupture sur laquelle nous demeurons face à lui en arrêt, se voit alors comme inclus déjà dans la figure. (2)

il *sera* soustrait (3)

il *est* soustrait (4)

Lacune irréfléchie, syncope – du centre même d'un corps dispersant le volume. Et le vide ici concordant du monde alentour qui déconcerte (2)

Lacune irréfléchie – de ce centre même du corps dispersant le volume. (3)

comme l'accès (2)

hauteur qui (2)

qui nous inclut... (4)

vers nous plus avant (4)

Comme la césure de ce ciel (2)

et qui par vagues en consume (2)

répondra aujourd'hui (2)

à telle incursion de nous. (2)

à notre incursion (3) [retour à la première version]

§ 21

– que nous aurons avisé – (4)

§ 22

Encore trois mois, et je m'arrête pour de bon, si... (4) [Italiques remplacent guillemets]

§ 23

[§ entièrement réécrit et scindé en deux]

L'échéance se laissera réduire (4)

Rien que halte cochée (3)

comme à tâtons (3)

§ 24

L'espace qui nous la dérobe va s'approfondissant, comme elle apparaît, jusqu'à nous. (2)

– non plus vis-à-vis mais en avant – dans un profondeur, (2)

du point le plus excentrique (2)

se ramenait à la projection (2)

portés plus avant (4)

son regard ?... le nôtre ? (2)

avancée d'une face (4)

Mais visible, un foyer, de ce centre en progrès défini brusquement, communique, au travers d'un solide (2)

Mais visible, le foyer, de ce centre en mouvement tout à coup localisé, communique (3)

du centre en mouvement (4)

– notre corps intermittent – (2)

L'effigie au loin (2)

grandira (2)

en devenir global (2)

Le terme censé inaltérable (3)

Le terme présumé inaltérable (4)

cette figure encore (2)

§ 26

aurons eu révélation (2)

de ce lieu (2)

paquets du souffle (3)

comme elle se dénuée... (2)

par-devers nous, dans le monde ouvert, il nous faut comme elle (4)

mais l'ardeur (2)

se défait... (2)

par un corps, ou cette trouée *sur* l'étendue franchie, et, en même temps presque, l'étendue irrespirée dont elle marque face à nous, (2)

comme trouée *sur* cette étendue franchie, et, du même coup, l'étendue irrespirée encore dont elle marque face à nous, puis à partir de nous, brusquement, le seuil. (3)

comme la trouée *sur* (4)

Ou la même toujours – plus loin, ininterrompue – la même étendue – qu'en surgissant une figure à claire-voie n'aura départagée qu'un seul instant. (2)

devant [rajout italique] (2)

comme face à elle nous aurons pu un instant l'éprouver. (2)

Elle est – dans le *dénuement* qui précède son apparition, et, à travers elle aussi, jusqu'à cet horizon qu'elle reculera, le monde (2)

qu'elle a reculé (3) [retour première version]

sur le moment (2)
 que suscite notre avènement dans une étendue (2)
 § 27
 sur une orée. (4)
 § 29
 la distance (2)
 touche au centre (3)
 intervalle translucide, et ciel et cloison, qui de chaque côté nous scinde de ce que nous aurons avisé (3)
 sépare-t-il – arrête-t-il ? [rajout tiret]
 prenant sur elle les devants, Giacometti entendait de lui-même prévenir, en l’assumant le premier, (2)
 Si pour nous prémunir (2)
 chute, défaut, vaporisation (2)
 chute, dilution, manquement (3)
 le réceptacle d’un instant (2)
 le réceptacle d’un moment (3) [retour première version]
 l’habitacle d’un instant (4) [retour partiel deuxième version]
 § 30
 sur lequel, chemin faisant, l’œuvre de Giacometti se sera rompu plusieurs années. (2)
 non, certes, la figure – mais un *objet*, plus loin, et comme à l’écart, que celle-ci indique seulement ; (2)
L’objet invisible : non la figure – mais un *objet*, plus loin, comme à l’écart, que celle-ci désigne seulement ; (3) [retour partiel à la première version]
 objet dont cette figure qui l’envisage, tire, en lui empruntant quelques traits déjà, sa qualification – nulle ; objet à quoi telle figure aperçue fait face, déjà... Un objet – en nous, puisque nous sommes, nous, face à elle ; soustrait – de ce fait – à notre regard ; atterrant dès lors que nous l’appréhendons, et dont l’effigie visible, elle, encore, supporte le heurt – (2)
 son appellation – nulle ; objet à quoi la figure que nous voyons fait face, déjà...(3)
 à notre regard, atterrant lorsque nous l’aurons appréhendé (3)
 et dont l’effigie manifeste, elle, supporte le heurt (4)
 du nul qu’elle aura réfléchi (4)
 La mort, au profond de nous-mêmes, ignorée. (2)
 par la face seule – un masque – (4)
 de qui l’envisage enfin – ce souffle, le vide même, OBJET INVISIBLE, qu’on ne retient pas, elle se fera jour. Mais, comme au travers de l’enclave (2)
 – de qui enfin l’envisage – (3)
 qu’on ne peut pas tenir, elle se fera jour (3)

qui ne se laisse pas saisir (4)

Mais, comme par le travers de l'enclave (4)

contenue pour jamais (2)

pour jamais contenue (3)

existence même visée (2)

mortelle – en avant de nous-mêmes, nous aurons effleurée... (2)

Sous ses traits coutumiers (2)

Sous ses traits coutumiers, chaque fois, attendus (3)

§ 31

Invisible à quoi Giacometti (4)

– poli, solide – (2)

masque lui-même (2)

Objet invisible à quoi Giacometti n'en a pas moins, jadis, voulu donner la consistance d'un objet – poli, compact – comme échappé aux mains levées de la figure à tête de masque – tel qu'un homme privé de regard pourrait en tâtonnant se le figurer. Sans percevoir encore de quel côté du masque lui-même il a place. (3) [retour partiel première version]

Superficie pure – palpable. (2) [ajout tiret]

la *Mélancolie* de Dürer (2)

de la *Melencolia* répercutant (3)

Moraine – compacte – que Giacometti vers la même époque, aura désignée du nom de *tête* également, et dont l'orbite ne serait sous le pouce que cette déclivité que l'érosion glaciaire ramène presque au plan. (2)

Moraine – d'un tenant – que Giacometti, vers la même époque, a désignée du nom de *tête* également, et dont l'orbite se révélerait sous le pouce analogue à la déclivité qu'une érosion glaciaire ramène au plan, presque... Monolithe. (3)

absent, lui, des cratères (4)

intitulé encore *On ne joue plus*. (2)

l'appareil intitulé *On ne joue plus* (3)

Ou, derechef, cette effigie en pied que bloque sur son avancée un obstacle non-perceptible (2)

quelque obstacle non saisissable (3)

s'emboîter d'elle-même (2)

paraît d'elle-même s'emboîter (3)

Tables de front, et massives, et évidées, tour à tour basculées. (2)

Tables de front, compactes, ou caves, tour à tour basculées. (3)

gagnée – plus avant... (2)

perdue, gagnée, pour ce *plaisir* (3)

[citation en italiques à la place des guillemets] (4)

§ 32

que nous nous tournions (2)

matque de l'obstacle que nous n'avons pas franchi encore (2)

engageons, ne (2)

Si, à (2)

ne perçait notre visage soustrait (3)

portée à la limite apparente. De l'objet invisible existence par-delà se laisse alors créditer. (2)

portée aux limite apparentes. (3)

invisible existence alors par-delà se laisse créditer (4)

§ 33

dont *rien* ne (2) [ajout italique]

comme un interdit se voit tourné (2)

dont elle constitue au centre l'arête, de nouveau – cette feuille de papier, de nouveau (3)

l'arête, une fois encore – cette feuille de papier, une fois encore (4)

Un *objet* (2) [ajout italique]

pour nous marquerait (2)

se dénuée... (2) [suppression italique]

du point-du-jour. (2)

notre propre terme, se dénuée... La figure du saisissement, l'effigie mortelle, sera figure du point du jour. (4)

§ 34

comme il nous advient – face à elles, de nous interrompre... Pour atteindre, dès lors qu'en elles rupture se fait jour, au foyer, (2)

comme il nous arrive (3)

comme à nous-mêmes il advient (4)

Pour atteindre en revanche (4)

à ce foyer nous-mêmes d'une survie (4)

Une respiration se propose. (2)

Une respiration se précise, le souffle entame. (3) [retour partiel à la première version]

[Pas de mention de date dans la première version]

« Plus loin que le regard une figure »

Version 1 = *L'Éphémère*, n° 1, 1967.

Version 2 = *Qui n'est pas tourné vers nous*, 1972.

Version 3 = *Alberto Giacometti, dessins*, 1991.

§ 2

L'ombre sinon projetée se voyant alors refoulée (3)

§ 3

du plâtre (3)

§ 7

nous enveloppe (2)

§ 8

en nous-mêmes... (3)

§ 10

sans qu'elle se localise (2)

elle sera venue s'inscrire (3)

§ 11

Plus proche [suppression guillemets]

§ 12

On ne retiendra, de soi face à elle (3)

le liseré obscurci (2)

§ 13

une parcelle (3)

sitôt questionnée (3)

qui fuit... (2) [suppression d'un tiret]

cette fois, une blancheur (2) [suppression d'un tiret]

le regard cette fois, (3) [suppression virgule]

la lumière, socle (2) [suppression d'un tiret]

§ 14

vide au cœur hors duquel (3)

§ 15

évanouie encore – comme si un intervalle sur lequel

§ 16

[Citation en italiques] (3)

peut-être... Pivetera... non. (2)

§ 17

et par-delà aussitôt [suppression virgule] (3)

et son volume (3)

se discernera (3)

[citation : italiques au lieu de guillemets] (3)

§ 19

où la lumière d'oubli aura touché (3)

comme le figure se dégage, (2)

§ 20

la chambre réputée immense (3)

[citation : italiques au lieu de guillemets]

aujourd'hui les localise (3)

retranchées, réduites sans retour (3)

à l'écart cette fois, se dresse (3)

[au bas de la dernière page de la version de *L'Éphémère*, une citation de Giordano Bruno]