

## ALBERTO GIACOMETTI – De la petitesse monumentale à la grandeur infime

Michèle Kieffer\*

Dans les diverses phases artistiques de sa carrière, Alberto Giacometti a toujours mis l'homme au centre de ses recherches. Omniprésente, la figure humaine reste même perceptible dans les œuvres d'inspiration cubiste de la fin des années 1920, qui lui garantissent un premier succès sur la scène artistique parisienne. Après une expérience brève mais intense au sein du groupe surréaliste, que Giacometti a dû quitter en 1935 notamment à cause de son refus d'abandonner la figuration, l'artiste reprend le travail d'après modèle vivant, négligé depuis 1926<sup>1</sup>. Il fait désormais poser quotidiennement son frère Diego, qui partage ces moments de pose avec le modèle Rita Gueyfier et quelquefois avec son amie Isabel Nicholas. De 1935 à 1940, l'artiste se focalise obsessionnellement sur une création réaliste à partir de la tête de ses modèles en négligeant tout autre motif. Les sculptures conservées de cette période témoignent d'une diminution progressive de la taille des œuvres, oscillant entre la grandeur nature et des portraits de quelques dizaines de centimètres. Il témoignera, plus tard, que la tête était devenue pour lui un objet totalement inconnu et sans dimensions<sup>2</sup>.

La représentation de l'homme demeure une préoccupation constante pour le sculpteur qui, se disant incapable de réussir une tête, ajoute la figure debout à son répertoire très restreint. Giacometti reste involontairement bloqué dans sa Suisse natale pendant les années de guerre, faute d'une autorisation d'entrée en France. Le phénomène de la diminution de la taille de ses sculptures s'intensifie alors à Genève. Cette « crise de la

---

<sup>1</sup> Alberto Giacometti suit les cours d'Antoine Bourdelle à l'Académie de la Grande Chaumière de 1922 à 1926. Il y pratiquait le travail d'après modèle quasiment au quotidien.

<sup>2</sup> Lettre d'Alberto Giacometti à Pierre Matisse, publiée dans *Alberto Giacometti*, catalogue de l'exposition à la galerie Pierre Matisse, New York, 19 janvier au 14 février 1948, p. non paginé.

miniaturisation », dont il dramatisera les effets, pousse Giacometti à réduire davantage la matière de ses sculptures, qui n'atteignent plus que quelques centimètres de hauteur. L'homme est réduit à l'essentiel de ses formes, et tout ce qui n'est pas indispensable est retiré. Consciemment ou inconsciemment, l'artiste semble choisir de réduire ses œuvres pour se rapprocher de la représentation réaliste de ce que sa vision lui permet de discerner. Dans un entretien avec Pierre Dumayet, il revient sur la genèse de ses petites figures debout inspirées par sa vision de loin d'Isabel sur le boulevard Saint-Michel : « 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, d'une certaine distance. Je tendais donc à lui donner la grandeur qui était la sienne quand elle était à cette distance<sup>3</sup>. » La diminution de ses têtes et figurines est donc une conséquence logique du travail de l'artiste sur la perception de ses modèles, contrairement à la représentation de la réalité objective, qui est inatteignable, par conséquent inexistante. Giacometti évoquera pourtant souvent cette période et ce procédé comme une crise artistique, associant rétrospectivement la diminution à une incapacité de créer. Ce n'est ni la première, ni la dernière fois que la divergence entre création artistique et réalité devient insupportable à l'artiste, mais cette expérience le marque profondément.

Si ces recherches autour de la perception sont au centre de la crise artistique des années de guerre, cette problématique sera présente jusqu'à la fin de sa carrière. Deux œuvres de 1950 illustrent parfaitement l'effet que la distance ou la proximité du modèle peuvent avoir sur Giacometti. Travaillant de mémoire, l'artiste s'inspire de ses souvenirs des prostituées du Sphinx, une maison close qu'il avait l'habitude de fréquenter jusqu'à sa fermeture en 1946. Les *Quatre femmes sur socle*, qui représentent quatre femmes nues « toutes proches et menaçantes<sup>4</sup> » sont en opposition directe aux *Quatre femmes sur piédestal*, « mises à distance par un parquet luisant », désirables mais intouchables<sup>5</sup>. Le socle, de taille très différente pour l'une et pour l'autre, prend un rôle déterminant

---

<sup>3</sup> Alberto Giacometti dans un entretien avec Pierre Dumayet, *Le Nouveau Candide*, N° 110, 6-13 juin 1963, p. 9.

<sup>4</sup> Alberto Giacometti dans *Alberto Giacometti*, catalogue de l'exposition *Alberto Giacometti* à la galerie Pierre Matisse à New York du 12 décembre 1950 au 6 janvier 1951, p. 16.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 14.

dès 1940, mettant en valeur les figurines et soulignant l'importance que l'artiste porte à l'échelle juste de ses sculptures.

Proche de nombreux intellectuels et artistes habitant la Suisse ou transitant par elle, Giacometti vit et travaille pendant la guerre certes avec des moyens limités, mais il ne néglige pas pour autant son activité artistique. Dans un article publié en 1945 sur Henri Laurens, dans la revue *Labyrinthe* d'Albert Skira, Giacometti écrit que la terre sculptée implique aussi un travail sur le vide qui l'entoure, l'espace devenant volume grâce à la sculpture<sup>6</sup>. La sphère environnante fait donc partie intégrante de l'objet. Ces propos, décrivant l'œuvre de Laurens, que Giacometti a rencontré à Paris en 1929 et dont il est admiratif, peuvent se lire comme un descriptif de son propre travail. Giacometti précise que, devant les êtres humains, il ressent la même présence d'un espace-atmosphère s'assimilant à la personne, qui rend leurs dimensions indéfinissables<sup>7</sup>. Ce rapprochement explique parfaitement la problématique qu'il rencontre lors de la traduction en sculpture de sa perception des modèles<sup>8</sup>. Le vide insaisissable fait partie du modèle. Celui-ci devient donc intangible, et de ce fait impossible à représenter objectivement.

À partir de ce séjour en Suisse, le socle devient une partie intégrante des sculptures et apparaît désormais sous de nombreuses formes (carrés, rectangles, plusieurs formes juxtaposées, etc.). Il peut dépasser les dimensions de la tête ou de la figurine qu'il soutient, tout en restant de taille réduite. La petitesse de la sculpture force le spectateur à se concentrer sur elle, induisant ainsi une modification de la perception de l'espace et de l'échelle. La taille du socle impose en effet les dimensions de la figure dans son environnement, et transforme le regard du spectateur en créant artificiellement un effet de monumentalité. Ce concept enthousiasme Giacometti dès 1939, lors de l'Exposition Nationale Suisse de Zurich (*Landesausstellung*). La sculpture que l'artiste souhaite y exposer, qui nous est inconnue aujourd'hui, est refusée et violemment critiquée par les organisateurs à cause de sa petite taille. Giacometti reste pourtant persuadé de sa

---

<sup>6</sup> *Un sculpteur vu par un sculpteur, Henri Laurens* par Alberto Giacometti dans *Labyrinthe*, n° 4, 15 janvier 1945, p. 3.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Voir aussi à ce sujet Catherine Grenier, *Alberto Giacometti*, Paris, Flammarion, 2017, p. 167.

force : « Petite dans le jardin, elle transformait complètement l'espace (ce que chacun a remarqué, même involontairement et c'est ça qui les mettait tous si mal à l'aise [...]) La tête transformait tout, des toutes petites fleurs sur les dallages devenaient grandes comme des roses (Bruno l'a remarqué), les fentes entre les dallages devenaient des crevasses (Gubler l'a dit), des plantes derrière devenaient des grands arbres, le jardin devenait sans limites (Bänninger) et la tête et toute la sculpture étaient très grandes ; la tête une grande tête vue de loin, même trois mètres, et elle faisait pour l'œil sur les autres choses l'effet d'un télescope (l'instrument qui agrandit tout)<sup>9</sup>. » Giacometti abandonnera ultérieurement cet effet de miniaturisation, mais le questionnement sur le socle et la bonne échelle restera omniprésent dans son œuvre jusqu'à la fin de sa carrière. Son expérience zurichoise trouvera un écho lors de la rétrospective de l'artiste à la Tate Gallery en 1965. Celui-ci crée sur place dans les sous-sols du musée une figure d'une trentaine de centimètres en plâtre peint, appelée aujourd'hui *Figurine de Londres I*. Le critique d'art anglais et ami de l'artiste, David Sylvester, témoignera que Giacometti, très impliqué dans l'accrochage de l'exposition, voyait dans cette figure une œuvre clé, dont il rapporte que l'artiste voulait l'installer dans le vaste espace du grand hall de la Tate<sup>10</sup>. Comme à Zurich, la force de la *Figurine de Londres I* n'est pas dans sa taille, mais dans l'effet de monumentalité qu'elle provoque.

De retour à Paris en septembre 1945, le sculpteur continue ses recherches sur la figure humaine, mais la miniaturisation laisse place à l'allongement des figures. Interrogé à ce sujet, Giacometti déclare en 1963 au critique d'art Jean Clay : « L'explication m'est venue bien après, un jour que je transportais une sculpture pour une exposition. Je l'ai prise d'une main, je l'ai posée dans le taxi. Je me suis rendu compte qu'elle était légère, et qu'au fond, j'étais agacé par les sculptures grandeur nature que cinq costauds n'arrivent pas à soulever. Agacé parce qu'un homme qui marche dans la rue ne pèse rien, beaucoup moins lourd en tout cas que le même homme mort ou évanoui. Il tient

---

<sup>9</sup> Lettre d'Alberto Giacometti à sa mère du 29 avril 1939, archives de l'Alberto Giacometti-Stiftung, Zurich. Il parle de son frère Bruno Giacometti, du peintre Max Gubler et du sculpteur Otto Bänninger, tous présents lors de la présentation.

<sup>10</sup> David Sylvester, *Giacometti and Bacon*, dans *London Review of Books*, 19 mars 1987, p. 8-9.

en équilibre sur ses jambes. On ne sent pas son poids. C'est cela qu'inconsciemment je voulais rendre, cette légèreté, en affinant mes silhouettes [...]»<sup>11</sup>. »

Même si Giacometti est connu du grand public pour ces sculptures filiformes, toutes les œuvres d'après-guerre ne présentent pas de silhouettes allongées. Elles connaissent au contraire une multitude de formes, et diverses dimensions. Les années 1950 sont plus dédiées aux figures debout et bustes de taille moyenne qu'aux grandes sculptures. Dans son entretien de 1963, l'artiste fait sans doute plutôt référence aux plâtres de taille humaine et monumentale sur lesquels il a travaillé à partir de la fin des années 1950. Il accepte en effet en 1958 une commande de l'architecte Gordon Bunshaft pour une sculpture à ériger sur la place publique devant le gratte-ciel de la Chase Manhattan Bank à New York. Giacometti imagine une sculpture urbaine composée de trois éléments en dialogue : une tête, un homme qui marche et une femme debout. N'ayant jamais visité la métropole américaine<sup>12</sup>, il travaille d'abord avec une maquette miniature avant d'agrandir les pièces. L'impossibilité de visualiser les trois objets dans l'espace, par conséquent de mettre les œuvres à l'échelle appropriée, provoque de forts doutes chez l'artiste et le replonge dans un état de crise. Malgré plusieurs années de travail, Giacometti renonce finalement au projet sans pour autant abandonner les plâtres créés à l'occasion, qui deviennent des sculptures indépendantes. Si les trois sculptures<sup>13</sup> nous paraissent grandes, voire monumentales aujourd'hui, il ne faut pas oublier qu'elles étaient destinées à une place publique étendue, encerclée de gratte-ciels new-yorkais. Contemplées dans cet environnement citadin, depuis un étage supérieur d'un building ou d'une rue annexe lointaine, les sculptures perdent leur effet de grandeur et deviennent des miniatures. L'artiste ne souhaite donc pas créer des œuvres à taille monumentale, mais, au contraire, respecter une échelle juste et adaptée : « Je suis tout à fait contre la pratique courante de faire de petites sculptures et puis de les faire agrandir mécaniquement. Ou je peux la faire aussi grande que je veux, ou je ne peux pas [...] Et cela m'intéressait de savoir la hauteur maximale que je pouvais faire à la main. Eh

---

<sup>11</sup> *Alberto Giacometti. Le long dialogue avec la mort d'un très grand sculpteur de notre temps*, entretien de Jean Clay, dans *Réalités*, n°215, décembre 1963, p. 140.

<sup>12</sup> Giacometti ne visita New York qu'à la fin de sa vie en 1965 à l'occasion de son exposition monographique au MoMA. Bien que le projet de la Chase Manhattan Bank ait été abandonné depuis des années, l'artiste visita quand même la place pour enfin comprendre le volume.

<sup>13</sup> Il existe trois plâtres de *l'Homme qui marche*, quatre *Grandes Femmes* et deux *Têtes monumentales*.

bien, la hauteur maximale, c'est exactement les grandes femmes. Elles sont déjà presque au-delà du possible et, au-delà, il faudrait que ce soit une chose tout à fait imaginaire<sup>14</sup>. »

\*Michèle Kieffer, attachée de conservation, travaille à la Fondation Giacometti depuis 2012. Responsable du Comité Giacometti, elle en organise les séances et est en charge des recherches pour le catalogue raisonné des sculptures d'Alberto Giacometti. Elle est la commissaire associée, au côté de Catherine Grenier, de l'exposition *Alberto Giacometti / Histoire de corps* à l'Institut Giacometti, et prépare actuellement une exposition sur les œuvres disparues de l'artiste.

Quadrilingue, Michèle Kieffer est entrée à la Fondation après une Zwischenprüfung à la Ludwig-Maximilians Universität à Munich et un Master 2 en Histoire de l'Art à l'Université Panthéon Sorbonne à Paris.

---

<sup>14</sup> Alberto Giacometti à David Sylvester, dans David Sylvester, *En regardant Giacometti*, Marseille, André Dimanche Éditeur, 2001, p. 187.