

Alberto Giacometti

L'objet, le vide et la mort de l'homme

Alain Cueff

L'objet invisible, œuvre connue aussi comme *Mains tenant le vide*, est la dernière œuvre surréaliste d'Alberto Giacometti:¹ probablement inspirée par une sculpture du musée ethnographique de Bâle, une étroite figure de femme, à la fois debout et assise, semble tenir entre ses mains un objet «invisible». Dans le texte qu'il lui a consacré,² André Breton voulut y voir «l'émanation du *désir d'aimer et d'être aimé* en quête de son véritable objet humain et dans sa douloureuse ignorance». Avant la découverte qu'il fit en compagnie de Giacometti d'un masque, découverte à laquelle il attachait une importance déterminante, il croyait percevoir le manque «d'une assurance sur la réalité, un point d'appui sur le monde des objets tangibles». «Il manquait, écrit-il encore, ce terme de comparaison même lointain qui confère brusquement la certitude.» Autrement dit, une œuvre ne saurait se soutenir d'elle-même, dans une totale indépendance vis-à-vis du monde. Et dans son souci de quadrillage de l'imaginaire, non seulement Breton ne tient compte d'aucun des deux titres de la sculpture, mais persiste à considérer la position des mains comme indiquant un objet *manquant*. Et entend naturellement rêver, sans le dire cette fois, d'un nouvel objet qui viendrait combler ce vide et remplir l'inacceptable interstice. Pour lui, l'invisible peut et doit être converti en absence, le vide en manque: les objets, trouvés ou rêvés, fantasmés et analysés, ont essentiellement pour tâche d'assurer une continuité entre les perceptions et les réalités, voire: d'intercéder auprès des puissances magiques de l'au-delà.

Pourtant, si les mains semblent se saisir du vide, si l'objet est invisible, c'est parce qu'il est déjà détruit, ou plus exactement que cette œuvre, importante entre toutes, constitue une tentative décisive de lui faire céder la place – toute la place – à la figure humaine. Quelques années auparavant, Giacometti avait déjà entrepris les prémises de cette destruction: la *Femme égorgée* de 1932, qui se retrouvera sous les traits de l'araignée décrite en 1946 dans *Le rêve, le sphinx et la mort de T.*, est évidemment beaucoup plus redevable des écrits de Georges bataille et des explorations de la revue *Documents* que des théories surréalistes orthodoxes. L'ambivalence entre l'animal et l'humain, l'association de l'acte sexuel et du meurtre³ témoignent avec assez d'évidence de la violence que Giacometti exerce en même temps sur l'objet d'art, tout à la fois contre ses formes historicisées et contre le principe réaliste. Les objets n'assumeront plus pour lui la moindre fonction de médiation entre les temps, entre les hommes, de même que les rêves perdront leur

ALBERTO GIACOMETTI

L'OBJET, LE VIDE ET LA MORT DE L'HOMME

ALAIN CUEFF

fonction conjonctive entre perception et réalité. Et, si cette différence irréductible entre les deux hommes n'était pas assez marquée, on se souviendra que, en dépit de son insistance, Breton n'obtint jamais de Giacometti la matérialisation du «cendrier Cendrillon» qu'il avait rêvé, et qu'il voulait toucher de ses mains.⁴ Entrant dans un espace discontinu d'où les rituels sont exclus, où les équivalences sont proscrites par leur vanité même, Giacometti ouvre son œuvre à la figure seule.

À la fin de cette même année 1934, pour les besoins de sa rupture programmée et inévitable avec lui, Breton décide qu'il sait ce qu'est une tête. Il le sait ou, plus vraisemblablement, il ne veut pas le savoir, considérant la faible valeur d'usage d'une simple tête qui opposerait son mutisme au bavardage des vivants, qui se déroberait à la communication et à la communion occulte des pensées. Le sculpteur a toutes les raisons de penser le contraire, même si, ou parce 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». Les différents écrits, anthumes ou posthumes, mettent en scène la tête comme un motif obsessionnel: des têtes de suppliciés de Géricault à la tête qu'il ne parvient pas à saisir dans son ensemble et qu'il jette à la poubelle en 1920, en passant par la mort hallucinée de T., dans la bouche duquel une mouche disparaît, elle reste la pierre d'achoppement d'un regard incrédule sur un monde où les morts prennent à l'improviste la place des vivants. La tête, qu'il distingue implicitement du visage, et qu'il avait saisie sous les espèces du crâne dans une extraordinaire peinture de 1923, est moins le lieu de l'esprit et des sentiments que la partie du corps où basculent et s'interpénètrent la vie et la mort dans toute leur brutalité animale. Jamais il ne cherche à se défaire de cette fascination en la redistribuant ailleurs. Au contraire: «la forme, écrit-il à propos de Jacques Callot, est toujours à la mesure de cette obsession».

La tête n'exprime pas la singularité de l'autre, elle n'est même pas l'incarnation de l'Autre. Ce n'est évidemment pas un hasard si Diego, à la fois son frère et son double, va devenir le premier mais aussi le plus constant modèle de cette entreprise concrète et répétitive. Des dizaines de sculptures ont pour titre le nom du frère, qui est le nom du même, en dehors de toute psychologie, plutôt que celui du père. Dans une note de 1959, Giacometti parle d'un prochain portrait de Diego comme si c'était la toute première fois qu'il l'exécutait, comme si, loin d'en avoir capté les détails au cours des quinze dernières années, tout restait encore à découvrir. Les témoignages des différents modèles attestent de l'exigence du sculpteur, de son obstination et de sa résistance. Dans les années trente comme à la fin de sa vie, Giacometti concentre la même énergie dans d'interminables séances de poses. Et, en dépit du privilège de tel ou tel, les modèles semblent devenir interchangeables – «Diego, Annette, Caroline, autres sculptures, peintures, dessins» – et se disposer à rejoindre un unique modèle générique.

Copie et copier encore. Mais copier ne consiste pas à se livrer à un quelconque mimétisme, puisqu'il n'y a pas de têtes comme visages mais une Tête. Les

apparences sont contingentes, ce qui n'exclut pas pour autant que les détails particuliers d'un modèle suscitent une stimulation renouvelée et nécessaire, comme le montre son expérience avec Isaku Yanaihara. La question de la ressemblance est déportée très loin de son acception et de ses exigences ordinaires: elle n'est pas un but ni un fait plus ou moins accompli qui se pourrait mesurer, mais un processus, un mouvement, une métamorphose. En cela, la ressemblance est un jeu, un travail qui correspond au régime de l'image tel que le concevait Georges Bataille,⁵ et qui n'obéit pas aux règles de l'Idée, mais se dérobe à la positivité des apparences plastiques. Jean Genet avait fait de ce mouvement la qualité première du travail de Giacometti. La beauté de ces sculptures, écrivait-il, «me paraît tenir dans cet incessant, ininterrompu va-et-vient de la distance la plus extrême à la plus proche familiarité: ce va-et-vient n'en finit pas et c'est de cette façon qu'on peut dire qu'elles sont en mouvement».⁶

Ce mouvement n'obéit à aucune logique temporelle⁷ qui rendrait Diego plus semblable à lui-même ou plongerait *L'homme qui marche sous la pluie* au cœur de l'avant et de l'après d'une structure narrative. Tout se passe «comme si l'espace avait pris la place du temps», un espace vide et discontinu, «le grand vide béant dans lequel [les] personnages [de Jacques Callot] gesticulent, s'exterminent et s'abolissent». Dans ce vide ouvert à tous les vents, la permanence des modèles n'est en aucune façon une garantie de continuité dans le temps ou dans l'espace qui est, selon la représentation que s'en fait Giacometti dans *Le rêve, le sphinx et la mort de T.*, une sorte de disque, c'est-à-dire un plan sans milieu, sans cohérence, dépourvu de tout principe de synthèse, dont les différentes parties sont au contraire séparées par des lignes irréductibles. Quand il en vient à dire «je ne sais pas ce que c'est que l'espace», ce n'est pas qu'il se reconnaisse une incapacité à le construire, mais qu'il prend acte de cette dislocation des paramètres spatiaux. Les différentes cages – celle du *Nez*, celle qui contient une tête et une silhouette dans l'œuvre éponyme de 1950, celle encore de *Figurine dans une boîte entre deux maisons* ou celles esquissées dans la plupart de ses peintures – ne visent certainement pas à le reconstituer, à lui donner une forme effective. Les places comme les cages ne figurent pas un théâtre où l'imaginaire pourrait repérer les scènes d'une action psychologique ou d'une situation existentielle: elles sont les socles d'une segmentation, d'une fragmentation de la conscience du corps humain.

Le Torse (1925), *la Pointe à l'œil* (1932), *La Main* (1947), *Le Nez* (1947) ou encore *La Jambe* (1958), ponctuent avec une étrange régularité la relation inquiète à la partie et au tout qu'entretient Giacometti du début à la fin de sa vie. «Je ne peux pas, dit-il à propos de *La Jambe*, simultanément voir les yeux, les mains, les pieds d'une personne [...] mais la seule partie que je regarde entraîne la sensation de l'existence du tout.» Inversement, quand il entreprend pourtant de restituer une personne en son entier, ou en tout cas des pieds à la tête, il constate l'impossibilité à en saisir l'ensemble. «Si je vous regarde en face, j'oublie le profil. Si je regarde le profil, j'oublie la face.» Les personnages filiformes semblent assurés de leur intégrité. Mais, parce

qu'ils sont la conséquence d'une incapacité à saisir le tout, ils ne sont pas pour autant entiers mais réduits hors proportions: ils sont le résultat d'une entreprise aussi destructrice que celle qui opère dans les fragments, ils sont en réalité comme les *membra disjecta* d'un seul corps fantasmé dont il ne peut ou ne veut se saisir.

Giacometti se soustrait définitivement au modèle mythologique de Pygmalion. Si la ressemblance est ce processus toujours discontinu et inachevé et non pas un système d'appariement de l'inanimé au vivant, il va de soi qu'il ne cherche en aucune façon à susciter ou restituer la vie, puisqu'il entend «seulement» copier ces «résidus de vision» dans lesquels la mort est secrètement et obstinément à l'œuvre. Il n'est pas besoin de trop solliciter ses propres textes pour mettre à jour la dimension cannibale de sa pensée et de son travail, un cannibalisme à équidistance de l'expérience littérale et de la spéculation métaphorique. «*Érotisme – branche de la nutrition. Attraction, amour, meurtre, anthropophagie, étapes du même désir*», peut-on lire dans une note de 1944. Ce cannibalisme est la recherche, comme il le dit encore dans cette même note, d'une synthèse entre le monde extérieur et soi. Parce qu'elle est impossible et n'ouvrira pas à la cohésion narrative du rêve surréaliste, cette tentative de synthèse alimente la lutte perpétuelle de Giacometti avec l'humain – lui qui se comprenait et se voyait comme étant un chien,⁸ ou en tout cas comme un homme qui ne sera jamais certain d'appartenir de plein droit à l'espèce humaine. Et qui ne revendique d'ailleurs aucun des droits que lui confèreraient cette appartenance.

Endo-cannibale, Giacometti dévore ses modèles pour les arracher à l'espace de la tombe et non pas, puisque la plupart d'entre eux comptent parmi les siens, pour se les approprier à nouveau ou pour capter leur être. Il ne s'agit pas plus de hanter l'autre, ou d'être hanté par lui, comme le disait Merleau-Ponty.⁹ D'autant que, pétrification de l'être, la fusion qu'opère Giacometti est beaucoup plus intimement primitive et violente qu'il ne peut sembler et que, comme telle, elle doit autant à l'exercice du regard qu'à celui des mains qui modèlent, qui pressent la matière. N'existe pas plus alors cette «duplicité du sentir» que décrivait encore Merleau-Ponty, mais une rupture qui renvoie ironiquement le spectateur à l'insuffisance de sa vision rétinienne. Qui le renvoie au caractère ténu de la distinction que l'on peut faire entre la vie et la mort.

Le vocabulaire phénoménologique a favorisé, à propos de Giacometti, la dialectique de l'absence et de la présence. Mais ce à quoi nous confrontent ces têtes et ces personnages meurtris, c'est plutôt à notre incapacité à assimiler l'être humain sous toutes ses formes fragmentaires. Nous sommes loin, et l'artiste ne nous y invite certainement pas, d'être en position de mimer le cannibalisme de l'artiste comme le pensait Michel Leiris, qui voyait dans les œuvres des années vingt, «des mets de pierres, des nourritures de bronze merveilleusement vivantes».¹⁰ Ni coupables ni innocents, nous sommes les spectateurs d'un meurtre qui a lieu de toute éternité et dont les sculptures sont comme les reliefs. C'est encore en ce sens que la relation de Giacometti au primitivisme est plus capitale que celle que peut retranscrire

une histoire des formes: il ne se livre pas à un exorcisme moderniste – comme Picasso le fit avec *Les Demoiselles d'Avignon* – ni ne sous-intèprete l'art primitif, comme le fit Matisse,¹¹ il le comprend dans l'immédiateté d'un dialogue et s'éloigne à grands pas de l'idéalisme dans lequel ses contemporains contiennent la mort.

Publié en anglais et en portugais
dans le catalogue de la XXIV^e Biennale
de Sao Paulo, 1998, pp. 280-287.

ALBERTO GIACOMETTI
L'OBJET, LE VIDE ET LA MORT DE L'HOMME
ALAIN CUEFF

1 Dernière, à condition d'admettre que Giacometti ait jamais été surréaliste, ce qui, en dépit des circonstances et de l'insistance de certains commentaires, est loin d'être indiscutable. 2 André Breton, «Équation de l'objet trouvé», 1934, repris dans *L'amour fou*, Paris, 1937. 3 «But du plaisir de l'amour au meurtre», lit-on dans une note de 1944, publiée dans les *Écrits*, présentés par Michel Leiris et Jacques Dupin, Paris, 1990. 4 Voir Yves Bonnefoy, *Giacometti*, Paris, 1991. Il en trouvera l'équivalent lors de cette même visite de 1934 marché aux puces. 5 Voir Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Éditions de Minuit, 1995. 6 Jean Genet, *L'atelier d'Alberto Giacometti* [1957], Décines, Marc Barbezat/L'Arbalète, 1986. 7 «Je nie le temps», lit-on sur un dessin de 1934-35, reproduit dans les *Écrits*. 8 D'ailleurs, *Le Chien* (1951) est sans doute son seul autoportrait, au sens traditionnel du terme. 9 Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964. 10 Michel Leiris, «Alberto Giacometti», *Documents*, Paris, 1929. 11 Voir William Rubin, «Le primitivisme moderne, une introduction», in *Le Primitivisme dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1984.