

Serena Bucalo-Mussely • Colloque Picasso Sculptures • 25 mars 2016

Par cette intervention, nous montrerons l'importance que revêt l'œuvre de Pablo Picasso dans l'œuvre sculptée d'Alberto Giacometti, pendant la période 1925-1935. Dans les premières années de formation, le jeune artiste suisse chercha à rattraper les inventions stylistiques du cubisme, de l'art nègre et du dadaïsme, en se donnant comme guides les artistes de la génération précédente tels que Laurens, Lipchitz, Brancusi et Picasso. Giacometti s'approprie le langage du maître espagnol pour traiter de thèmes comme la tête, le corps humain ou l'homme et la femme. La sculpture de Picasso contribue sans aucun doute au passage, chez lui, d'une sculpture traditionnelle à une sculpture « moderne », à l'abandon du style classique, vers une stylisation des traits et un découpage en facettes.

DE LA SCULPTURE TRADITIONNELLE À LA SCULPTURE MODERNISTE

En 1922, Alberto Giacometti s'installe à Paris dans le quartier de Montparnasse, où il assiste aux cours d'Antoine Bourdelle à l'académie de la Grande Chaumière. Il y étudie le dessin, la sculpture et la conception du corps dans l'espace. Le dessin est pour Bourdelle un outil d'étude préalable à la création des sculptures. À l'académie, Giacometti affine sa technique de dessin d'après modèle, en apprenant à travailler sur les différentes parties du corps humain et à diviser les surfaces en une multitude de facettes, afin de rendre les volumes. Mais le Paris des années 1920 est un terrain de rencontres et de querelles artistiques, et y rester impassible demeure difficile. L'enthousiasme éprouvé devant les exercices en classe par le jeune étudiant est vite supplanté par la curiosité suscitée par ce qui se

passé au-delà des murs de l'académie.

À partir de 1925, Giacometti engage un processus de création nouveau, qui durera une décennie, et qui le portera jusqu'au seuil de l'abstraction. À cette époque, il commence à fréquenter les salons et les expositions, croise les artistes dans les cafés et visite leurs ateliers. Les courants avant-gardistes le fascinent et il regarde avec admiration le travail des maîtres, parmi lesquels se trouve Picasso.

C'est par le dessin que Giacometti effectue ses recherches. Dans les carnets de 1925, on remarque, d'une part, l'intérêt porté pour les nouvelles voies d'expressions des avant-gardes et, d'autre part, son désir de s'éloigner des règles académiques. Les surfaces des corps, construites d'un réseau de lignes et de facettes, évoluent pour donner vie à des formes plus abstraites, parfois polyédriques. Comme pour Picasso, le dessin est à cette époque un instrument pour explorer les masses et leurs rapports dans l'espace. Dans le *Torse* de 1925¹, Giacometti transpose en sculpture les études formelles faites sur papier. Soumise au processus d'abstraction des formes, cette sculpture, la première « non-figurative », constitue un premier essai proche du cubisme. N'arrivant pas à restituer la tridimensionnalité de l'ensemble du corps, Giacometti recherche un équilibre des formes en passant par ses éléments individuels et en les réduisant à des blocs angulaires. Il considéra, d'ailleurs, cette œuvre comme un tournant dans sa carrière, comme en témoigne le catalogue de son œuvre rédigé en 1947 pour Pierre Matisse ; il commença sa liste par cette sculpture, sans prendre en compte tout ce qu'il avait réalisé auparavant.

C'est encore dans le cadre de l'académie, en 1926,

que Giacometti réalise en sculpture le portrait de son amie et collègue, *Flora Mayo*². La tête de Flora doit beaucoup à l'œuvre de Picasso. À l'instar des portraits de 1906-1907 de l'artiste espagnol, les traits du visage tendent à la schématisation. Les yeux sont dessinés en forme d'amande, la bouche est proéminente, le nez est représenté en deux dimensions comme s'il était vu de profil, bien qu'il s'agisse d'une représentation de face. Telle une stèle, le visage de Flora devient un plan plus ou moins rectangulaire sur lequel sont gravés les formes et les traits.

À cette période, Giacometti se concentre sur la représentation de la tête. Le volume est parfois créé par un dessin de facettes et la fluidité de la forme est obtenue par la multiplication de ces éléments. La méthode de travail de l'artiste relève visiblement du cubisme, comme dans la *Tête* en plâtre (aujourd'hui détruite), connue par les photographies de Marc Vaux³. Dans la *Tête de femme (Fernande)* de 1909⁴, on retrouve la même matérialisation du vocabulaire cubiste du dessin sur une sculpture. Pour la *Tête-crâne*, intitulée aussi par l'artiste « Tête, dite cubiste »⁵, Giacometti emprunte encore à Picasso la technique de l'« addition de fractions de formes ». L'artiste fixe dans l'espace des facettes découpées et organisées pour rendre la masse du visage. Les angles sont proéminents, des dépressions circulaires suggèrent les orbites. Une arête centrale indique le nez, une ouverture rectangulaire la bouche. Le rapprochement avec la *Pomme de Picasso*⁶, sculptée en 1909, ou avec son dessin de *Porte-buvard* de 1911⁷ est évident.

Dans le *Nu debout* dessiné en 1910⁸, de nombreuses

facettes dessinent les formes de cette femme sinueuse et renvoient à la *Composition* faite par Giacometti en 1927-1928⁹, où la figure légère de la femme, avec ses genoux pliés vers la gauche, ont les mêmes lignes serpentes.

Encore, dans la *Figure* (dite cubiste I) de 1926¹⁰, les éléments de la représentation humaine sont réduits à des formes géométriques essentielles, cubes et sphères, combinées et transposées de manière à rendre le personnage. La partie supérieure fait exception, car on reconnaît clairement la tête, par l'œil, le nez et le contour du visage.

Giacometti opère un véritable assemblage cubiste dans sa *Composition (dite cubiste II)* de 1927¹¹. Il imbrique plusieurs objets distincts les uns dans les autres, à la manière du cubisme synthétique de Picasso, pour donner vie à des compositions dont l'identification s'opère par la déstructuration des différents éléments qui la composent.

LA RENCONTRE DES ARTS LOINTAINS

Dès la fin des années 1920, Alberto Giacometti devient un observateur attentif des expressions artistiques venant du monde entier. Les dessins et les esquisses de cette époque montrent bien l'intérêt porté par l'artiste aux arts des continents océanien et africain.

Comme Picasso, Alberto est attiré par ce monde lointain perçu au travers des magazines, tels que *Cahiers d'art* et *Documents*, et dans les collections du musée d'Ethnographie du Trocadéro et du Louvre. Sans cesse, Giacometti recopie les masques, les totems, les sculptures, il en retranscrit les formes et les compositions et il en fait un répertoire de modèles dans lequel piocher pour la réalisation de ses œuvres. Avant lui, Picasso

s'était intéressé aux moyens de composition provenant de cet univers lointain, il s'était approprié leurs esthétiques pour un grand nombre de ses compositions. L'artiste espagnol était fasciné, non pas par des œuvres en particulier, mais plutôt par les différents éléments qui les composent, qu'il isole, assimile et retravaille pour donner vie à des œuvres syncrétiques, résultat de la somme de modèles parfois très différents. Nous retrouvons ce même processus d'assimilation formelle chez Giacometti : les boucliers, les totems peints, les statues funéraires ou encore les poupées de fécondité sont réinterprétés par l'artiste afin de créer de nouveaux simulacres d'hommes et de femmes.

Le milieu artistique fréquenté par Giacometti à la fin des années 1920 stimule cette création artistique en rapport avec les « arts primitifs ». Giacometti se lie d'amitié avec Carl Einstein, Michel Leiris et le collectionneur d'art primitif Joseph Müller. En 1929, il travaille au portrait en plâtre de ce dernier. Comme pour son *Personnage accroupi* de 1926¹², la tête de Müller est plate, comme une stèle, et le visage présente des traits schématisés tels ceux d'un masque. Le nez parallélépipède marque le centre du visage, à l'image de ceux qui apparaissent sur les carnets et les croquis de Picasso en 1907-1908¹³.

Dans le *Couple* de 1927¹⁴, nous retrouvons la frontalité de certaines compositions extra-occidentales. Giacometti mélange plusieurs formes prises aux sources des arts africains, cycladiques et mégalithiques. Le couple se lève comme un totem, la femme à gauche, l'homme, massif, à droite. La forme en amande de la femme nous renvoie aux boucliers ou aux masques de l'art africain étudiés aussi par Picasso.

L'œuvre phare de cette période est la *Femme cuillère*¹⁵ de 1927. L'œuvre, qui fut présentée pour la première fois au Salon des Tuileries de 1927, rappelle par sa forme les cuillères anthropomorphes d'Afrique¹⁶ et présente le même caractère totémique que les œuvres de Picasso. Des années plus tard, en 1951, Giacometti déclara dans une lettre à Pierre Matisse que « la peinture des Cubistes et Picasso contenait tout ce qui était nécessaire à faire naître [cette sculpture] ¹⁷ ».

ENTRE RÉEL ET SURRÉEL

Bien que Picasso ait su garder son indépendance vis-à-vis du mouvement surréaliste, il ne fut pas complètement indifférent aux propositions artistiques faites par les membres du cercle, et plus particulièrement par le travail de Giacometti.

Alberto Giacometti entra dans le cercle des surréalistes en 1930, après le succès de sa *Boule suspendue*¹⁸. À cette période, les œuvres des deux artistes sont amplement représentées dans les revues *Cahiers d'art*, *Documents* et *Minotaure*.

C'est par ailleurs dans les *Cahiers d'art* que Giacometti voit pour la première fois les dessins des *Baigneuses* de Picasso¹⁹. Dans une lettre à ses parents, il apparaît très critique, écrivant : « J'ai vu les reproductions des nouveaux tableaux de Picasso, on dirait des sculptures, ce qui ne me plaît pas, et il veut toujours tellement faire de nouvelles choses qu'à la fin, il me fatigue²⁰. » Malgré ces critiques, les projets de sculptures de Picasso sont copiés soigneusement sur les pages de ses carnets, au milieu des croquis de ses premières œuvres surréalistes²¹. Dans le *Projet pour une place*²², Giacometti semble reprendre les sphères et les boomerangs

qui composent l'œuvre de Picasso en les disposant comme des monolithes dans l'espace. Les formes élémentaires des carnets de Dinard de Picasso rappellent aussi celles de sa célèbre *Boule suspendue*. L'effet d'instabilité exprimé par Picasso nous renvoie au sentiment d'inaccompli éprouvé devant l'œuvre de Giacometti.

Ces mêmes formes deviennent presque organiques et sont imbriquées les unes dans les autres pour composer la *Tête de femme*, sculptée par Picasso en 1931²³; les masses rondes et compactes, polies, comme un os pétrifié, pourraient facilement trouver leur place dans une des compositions surréalistes de Giacometti. À cette époque, l'artiste espagnol n'est pas indifférent au talent du jeune Suisse. En 1931, il fait sa connaissance par l'intermédiaire de Joan Miró et il visite en 1932 sa première exposition personnelle à la galerie de Pierre Colle²⁴. L'année de la création de *Femme assise dans un fauteuil rouge*²⁵, Picasso étudie sur un de ses carnets la conjonction existant entre le creux de la boule et le croissant de Giacometti²⁶. La sphère et le croissant de la *Boule suspendue* reviennent encore en 1933 dans une scène d'*Accouplement*²⁷ ou encore dans une de ses *Trois baigneuses surréalistes*²⁸.

DES DESSINS DANS L'ESPACE

Entre la fin des années 1920 et le début des années 1930, Picasso propose des constructions en métal. Ces œuvres correspondent à une volonté de traduire la figure humaine dans un nouveau langage, celui d'un dessin dans l'espace. Un même intérêt pour la sculpture ajourée est visible alors dans l'œuvre de Giacometti.

Vers 1927, le sculpteur suisse travaille à une *Com-*

*position en terre*²⁹, qui pourrait être un tout premier exemple de sculpture ajourée. Aujourd'hui détruite, cette œuvre, à la limite des compositions cubistes, est une des premières réalisées dans cet esprit de transparence et d'ouverture dans l'espace. La masse sculptée se dissout, en laissant ressortir une construction faite de lignes et de figures géométriques.

En 1929, Giacometti réalise l'*Homme (Apollon)*³⁰. Son personnage en forme de grille devient une « construction transparente » et s'oppose aux surfaces pleines des *Femmes plates* de 1927-1929, en faveur d'une architecture ouverte. Comme dans les dessins, pour les constructions en fil de fer, ainsi que pour le *Monument à Apollinaire*³¹, Giacometti construit une figure anthropomorphe par un schéma graphique, en laissant ressortir une grille organisée en un tissu orthogonal.

C'est en passant par ces sculptures ouvertes que Giacometti est amené à réaliser des compositions comme *Le Palais à 4 heures du matin*, en 1932³², où il utilise le réseau de lignes pour créer l'espace dans lequel mettre en scène des objets surréalistes, des formes humaines, des os et des squelettes.

Dans la série des compositions graphiques, s'inscrit aussi la sculpture des *Trois personnages dehors*³³, de la même année que l'*Apollon*. Cette œuvre illustrera parmi d'autres l'article que Michel Leiris dédiera à Giacometti dans la revue *Documents*³⁴, le premier, d'ailleurs, entièrement consacré à l'artiste, où l'on peut lire dans un passage : « Certaines de ses 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 dehors³⁵... »

Quand Giacometti se rapproche de l'univers de Bataille

et de la revue *Documents*, ses structures aériennes et transparentes accueillent de nouveaux éléments pointus et violents, et deviennent une portion d'espace dans lequel enfermer des objets ou des hommes. C'est le cas de la *Cage* de 1930-1931³⁶, où la grille se déploie en trois dimensions. Comme dans une toile d'araignée, l'artiste renferme dans les barreaux de la cage des formes animales et végétales, des boules, des tiges et des râteaux. Ces formes organiques ne sont pas très différentes, comme on le verra par la suite, des solutions expérimentées dans les mêmes années par Picasso.

PRÉDATIONS MORTIFÈRES

La notion de cruauté constitue un autre point commun important dans la création des deux artistes. Dans les œuvres des années « surréalistes », le corps humain devient souvent monstrueux et tentaculaire et se rapproche de l'esthétique de la laideur, lancée par Bataille dans « Soleil pourri »³⁷ et par le groupe gravitant autour de *Documents*. À cet égard, les œuvres des deux artistes sont publiées dans les pages de la revue, servant à illustrer cette pensée violente et parfois misogyne.

Dans cette optique, les croquis de *Baigneuses*, dessinés par Picasso dans les carnets de 1927-1928³⁸, représentent un terrain d'étude intéressant. Ces dessins révèlent une sculpture faite de dilatations organiques, de formes désarticulées, souvent violentes, pointues et tranchantes. Les formes de l'*Objet désagréable à jeter*, réalisé par Giacometti en 1931³⁹, manifestent les mêmes sentiments d'agression physique et de violence psychologique, provoqués par l'instabilité de la composition. Dans *Homme et femme* de 1929⁴⁰, le thème de la violence et de la cruauté sexuelle est évident.

Comme dans certains dessins de l'artiste espagnol, les deux figures sont en relation et un acte de violence sexuelle a lieu. L'homme se dresse brusquement devant la femme, son attribut viril pointant contre le ventre concave de celle-ci. Les dessins métamorphiques de Picasso et les sculptures de Giacometti, par leur expression de la tension et de l'agressivité, s'inscrivent bien dans l'univers décrit par Bataille, où les pulsions érotiques alternent avec les pulsions de mort. De plus, les formes pointues et blessantes des piques sortant du plateau de la composition dessinée par Picasso sur un carnet de 1930⁴¹, nous renvoient à la violence des pieds irréguliers de la *Figure boiteuse en marche* de Giacometti⁴², dont les extrémités percent le plateau pour envahir l'espace du spectateur.

En 1929, l'artiste suisse reçoit, par l'intermédiaire d'André Masson, la commande d'un relief en bronze pour un appartement privé. Il travaille alors à sa première sculpture insecte et le résultat est une œuvre effrayante, une sculpture à la forme d'araignée-scorpion, connue aujourd'hui seulement grâce aux photographies d'époque⁴³. Cet animal aux membres déformés perturbe par sa violence ; ses pinces et sa queue, évoquant les râteaux enfermés dans la *Cage*, sont très proches des arêtes ressortant du personnage que Picasso dessine dans un carnet de 1927⁴⁴.

La *Femme égorgée*⁴⁵ de 1932 résulte de ce relief, transposant la violence et le sentiment d'agression sur un corps humain féminin. Elle représente la perception de Bataille de l'acte sexuel comme acte criminel. La femme, gisant sur le sol, a la gorge tranchée, son corps est articulé de façon complexe et renvoie au monde animal. Il est ouvert, le ventre cambré, les côtes visibles, camouflant des pinces ou des mâchoires

d'insecte. L'œuvre a été souvent perçue comme métamorphique, à la limite entre l'anatomie humaine et animale. Sa structure souple et ondulée, ses articulations renvoient au corps de la *Baigneuse allongée*⁴⁶ de Picasso. Les croquis préparatoires de la sculpture⁴⁷ de l'artiste espagnol montrent encore plus clairement la désarticulation de ses parties, rapprochant davantage cette représentation de celle de Giacometti. Une nouvelle version de la *Femme égorgée* est réalisée par Giacometti entre 1931 et 1932; il lui donne le titre éloquent de *Femme angoissée dans une chambre la nuit*⁴⁸. La sculpture reprend la thématique du rapport amoureux conflictuel et du sentiment inconscient d'horreur devant la femme. Sa bouche est comparable à un piège mortel, les éléments osseux et les mâchoires rappellent les dentures monstrueuses des femmes peintes à cette époque par Picasso⁴⁹.

En guise de conclusion, nous avons démontré les rapprochements existant entre l'œuvre sculptée par Alberto Giacometti et celle de Pablo Picasso dans une période circonscrite entre 1925 et 1935. Les similitudes identifiées à l'occasion de ce colloque sont présentées avec plus de détails lors de l'exposition « Picasso-Giacometti », au Musée national Picasso-Paris entre le 4 octobre 2016 et le 5 février 2017, visant à approfondir l'étude conjointe de l'œuvre de ces deux artistes et plus particulièrement l'intérêt mutuel que les artistes se sont portés à différents moments-clés de leurs carrières.



FIG. 1 ALBERTO GIACOMETTI
Torse, 1925
Plâtre, 58 x 25 x 24 cm
Collection Alberto Giacometti-Stiftung, Zurich



FIG. 2 ALBERTO GIACOMETTI
Boule suspendue, 1930-1931
Plâtre, métal peint
et ficelle, 60,6 x 35,6 x 36,1 cm
Collection Fondation Alberto Giacometti, Paris
© Succession Alberto Giacometti (Fondation Alberto et Annette
Giacometti, Paris + ADAGP, Paris) 2016



FIG. 3 ALBERTO GIACOMETTI
*Composition en
terre, vers 1927*
Archives de la Fondation Alberto
Giacometti, Paris

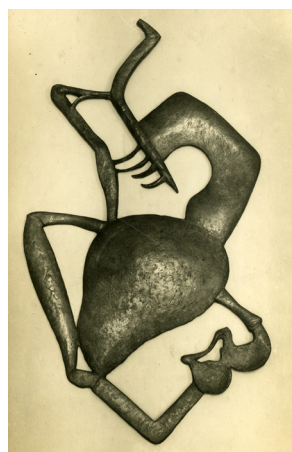


FIG. 4 ALBERTO GIACOMETTI
Relief en bronze, vers 1929
Archives de la Fondation
Alberto Giacometti, Paris
© Photo : Marc Vaux

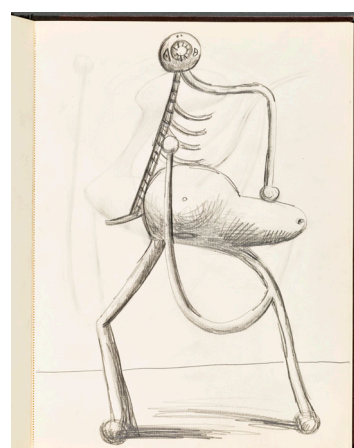


FIG. 5 PABLO PICASSO
Baigneuse, Cannes 1927
Mine de plomb sur page
de carnet (Folio 40 recto)
Musée national Picas-
so-Paris. MP1874
© RMN-Grand Palais (musée
Picasso de Paris)/Mathieu
Rabeau
© Succession Picasso, 2016

NOTES

1. Collection de l'Alberto Giacometti-Stiftung, Zurich.
2. Le plâtre et le bronze se trouvent dans la collection de la Fondation Giacometti à Paris.
3. Archives de la Fondation Giacometti, Paris.
4. Collection du Musée national Picasso-Paris, inv. MP243.
5. Collection de la Fondation Giacometti, Paris.
6. Collection du Musée national Picasso-Paris, inv. MP242.
7. Collection du Musée national Picasso-Paris, inv. MP664.
8. Collection du Musée national Picasso-Paris, inv. MP647.
9. Collection de la Fondation Giacometti, Paris.
10. Collection de la Fondation Giacometti, Paris.
11. Collection de la Fondation Giacometti, Paris.
12. Collection de la Fondation Giacometti, Paris.
13. Collection du Musée national Picasso-Paris, inv. MP551-552.
14. Collection de la Fondation Giacometti, Paris.
15. Collection de la Fondation Giacometti, Paris.
16. Exposées au musée des Arts décoratifs novembre 1923-janvier 1924, « Exposition de l'art indigène des colonies d'Afrique et d'Océanie ».
17. Lettre d'Alberto Giacometti à Pierre Matisse, 22 février 1951, Pierre Matisse Gallery Archive, Pierpont Morgan Library, New York.
18. Collection de la Fondation Giacometti, Paris, inv. 1994-0250; Breton et Dalí voient l'œuvre à la Galerie Pierre en 1930, à l'exposition « Miro, Arp, Giacometti ».
19. *Cahiers d'art*, n° 8-9, 1929, p. 342-353.
20. Lettre d'Alberto Giacometti à ses parents, 23 octobre 1929, Archives du SIK-ISEA, Zurich, inv. 274.A.2.1.99.
21. Collection de la Fondation Giacometti, Paris.
22. Photographié par Brassai dans l'atelier vers 1933, pour la revue *Minotaure*, n° 3-4, 1933, p. 47.
23. Collection du Musée national Picasso-Paris, inv. MP291.
24. « Giacometti », galerie Pierre Colle, 4-17 mai 1932; voir Lettre d'Alberto Giacometti à ses parents, 6 mai 1932, Alberto Giacometti-Stiftung, Zurich: « Le premier à arriver fut Picasso qui vint à midi et demi! Il regarda et dit: "très joli" comme un enfant [...] mais il ne se compromet jamais, d'ailleurs il est reconnu pour ça. »
25. Collection du Musée national Picasso-Paris, inv. MP139.
26. Collection du Musée national Picasso-Paris, inv. MP1990-110.
27. Collection du Musée national Picasso-Paris, inv. MP1113.
28. Collection du Musée national Picasso-Paris, inv. MP2395.
29. Connue par des photos anonymes prises dans l'atelier aujourd'hui dans les Archives de la Fondation Giacometti, Paris.
30. Collection de la Fondation Giacometti, Paris.
31. Collection du Musée national Picasso-Paris, inv. MP265.
32. Collection du Museum of Modern Art, New York.
33. Collection de l'Art Gallery of Ontario, Toronto.
34. *Documents*, n° 4, septembre 1929, p. 214.
35. *Ibid.* p. 210.
36. Collection du Moderna Museet, Stockholm.
37. Georges Bataille, « Soleil pourri », *Documents*, n° 3, 1930, p. 173-174.
38. Collection du Musée national Picasso-Paris, inv. MP1874.
39. Collection de la Fondation Giacometti, Paris.
40. Collection du Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou.
41. Collection du Musée national Picasso-Paris, inv. MP1875, folio 12 recto.
42. Collection de la Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague.
43. Archives de la Fondation Giacometti, Paris.
44. Collection du Musée national Picasso-Paris, inv. MP1874, folio 40 recto.
45. Collection de l'Alberto Giacometti-Stiftung, Zurich, inv. GS 23.
46. Collection du Musée national Picasso-Paris, inv. MP290.
47. Collection du Musée national Picasso-Paris, inv. MP1058 et MP1060.
48. Aujourd'hui détruite, nous ne connaissons cette œuvre que par des photographies de Man Ray, publiées dans *Cahiers d'art*, n° 8-10, 1932, p. 339.
49. C'est le cas du *Nu debout au bord de la mer* de 1929, Collection du Metropolitan Museum of Art, inv. 1996.403.4.