

Giacometti ou l'homme qui marche au sommet de la côte

Par Jeanne Calmont

Au moment où l'exposition de la Pinacothèque de Paris tentait d'imposer l'idée aussi imagée qu'imaginaire selon laquelle Alberto Giacometti serait un descendant des Etrusques (1), la Cour de Cassation de Paris rendait le 1^{er} décembre 2011 un arrêt sans précédent à la défaveur du demandeur : la Fondation Giacometti (2). En l'espèce, il fut jugé que les matrices (plaques servant à l'impression des estampes) de l'artiste ne peuvent recevoir la qualification juridique d'œuvres d'art. En conséquence, elles sortent de l'assiette des droits moraux (droit au nom, droit au respect de l'oeuvre, droit de divulgation) et patrimoniaux (droit de suite) de ses héritiers. Autrement dit, leur marché est libéralisé. Or, quand on sait que depuis plusieurs décennies, sculptures et toiles du Maître sont le gage d'enchères multimillionnaires, on comprend l'intérêt qu'avait la Fondation Giacometti à revendiquer pour les matrices la qualité d'oeuvre d'art. Retour en salles des ventes pour un rappel des faits. Très hauts.

L'homme n'a rien du héros exagérément musclé qui peuple petits livres d'histoire, gros blockbusters américains, petits ou gros fantasmes. En dépit de sa solitude et de sa gracilité, le 3 février 2010 (Sotheby's Londres), *L'Homme qui marche* n'en n'a pas moins provoqué une extraordinaire bataille d'enchères pour atteindre le non moins extraordinaire prix d'adjudication de 65 millions de livres : record mondial pour une oeuvre de l'artiste et un temps record mondial tous artistes confondus pour une oeuvre vendue aux enchères (3). Ce jour là, le bronze valait plus que l'or. A ce niveau, pas de spéculation mais investissement solide. Dénué ou presque de consistance physique, atteignant ce point limite d'extrême dépouillement au-delà duquel il est à craindre sa décomposition, *L'Homme* de Giacometti a fait fi du paradoxe pour s'imposer comme une valeur refuge. Pourquoi ? Parce qu'il a tous les attributs du chef d'oeuvre.

En premier lieu, l'oeuvre est rare, la rareté n'impliquant pas nécessairement l'unicité. Datant de 1947, présenté lors de la première exposition de l'artiste à la Galerie Pierre Matisse à New York en 1948, le modèle de *L'Homme qui marche* est repris par Giacometti en 1960 pour le monument de la place de la Chase Manhattan Bank à New York. Si le projet est avorté, six hommes plus quatre épreuves d'artiste voient le jour. L'exemplaire vendu le 3 février 2010 est l'un d'eux. Réalisé à partir d'un chef modèle préexistant, il est fondu par Susse (4) en 1961. Si l'oeuvre est certes une oeuvre d'édition, l'édition, maîtrisée par l'un des plus célèbres fondeurs d'art en activité, est strictement limitée. En l'espèce, des limites sont posées à la notion même d'édition : car le bronze du record, en lieu et place d'une patine laissée à l'exécution du praticien, c'est-à-dire du fondeur, est peint par l'auteur du chef modèle, c'est-à-dire par Giacometti soi-même (5). Sur les six exemplaires de l'édition de 1961, un seul autre conservé à la Fondation Maeght reçut cette finition d'exception. L'empreinte directe de la main de l'artiste sur la peau vibrante du bronze lui confère une subséquente plus-value qui se mesure à l'aune du prix record atteint par la seule version du genre qui fut alors disponible sur le marché.

Au regard de l'oeuvre complet de l'artiste, l'oeuvre est en second lieu emblématique de sa vision. Dans le panorama de sa création, parce qu'elle peut-être considérée comme l'achèvement de ce à quoi il tendait avant et continuera sous d'autres formes à tendre après, elle est autrement dit cruciale. Giacometti est un homme du XX^{ème} siècle. Le XX^{ème} siècle est celui où la renonciation à la mimesis est consommée. Pour autant, Giacometti ne snobe pas ce qu'au XVII^{ème} siècle, l'aristocratie de l'Académie Royale de Peinture et Sculpture nommait « *l'étude d'après nature* ». L'inquiétude de Giacometti qui stigmatise en partie le mal de l'artiste moderne vient du fait qu'il a acquis la liberté de représenter ce que lui voit et la conscience plus angoissante que péremptoire, que ce que lui voit n'est pas ce qui est vu des autres. Aussi, l'antique mimesis se double-t-elle chez Giacometti de la liberté de la mémoire. Précédé de nombreuses études, *L'Homme qui marche* semble avoir atteint ce point d'équilibre fragile où ce qui est ontologiquement l'homme est matériellement restitué par l'artiste dont la vision incarnée est offerte (si l'on peut dire) à la vue des autres hommes.

Autre problématique qui soustend une grande partie de l'œuvre de Giacometti et qui semble se résoudre dans *L'Homme qui marche*, c'est celle du rapport à l'espace. Chez Giacometti, le modelé accidenté mais non accidentel des figures procède de la volonté de rendre la surface de l'œuvre perméable à l'atmosphère. Cette compénétration de l'air et de la matière qui descend du non-finito de Michel-Ange et de l'« impressionnisme » de Rodin, atteint dans *L'Homme qui marche* un haut degré de maîtrise et d'expressivité mêlés. Mais au-delà du traitement du matériau qui accuse l'aspect décharné de la silhouette, ce qui caractérise les œuvres de Giacometti en général, *L'Homme qui marche* en particulier, c'est leur élongation formelle. S'il se situe dans la lignée qui va des représentants du Gothique tardif comme Mathias Grünewald et Enguerrand Carton aux Maniéristes du Cinquecento comme Bronzino et Le Greco jusqu'aux Expressionnistes modernes comme Lehmrück et Germaine Richier parfois, le principe trouve en Giacometti ce qui pourrait être une fonction antagoniste : l'incorporation de la figure dans l'espace. Car ce n'est pas tant la verticalité canonique qui est mise à mal (avec ses 1m83, *L'Homme qui marche* de 1961 est à l'échelle humaine) que la densité corporelle du modèle. En conséquence, *L'Homme qui marche*, filiforme, s'inscrit verticalement dans l'espace sans que l'espace ait de poids et de prise sur lui. A la considérer, cette oeuvre confère au vide, donnée à la fois physique et psychique, une place essentielle et sans précédent. Par la perte de corporéité de la figure, il y a expansion, dans la verticalité, il y a maîtrise, par le mouvement pondéré de la marche enfin, il y a captation de l'espace.

Au-delà du corpus nécessairement limité des œuvres d'un artiste ce qui donne, nous semble-t-il à une œuvre l'étoffe d'un chef d'œuvre est sa valeur universelle, ou, pour employer un terme aussi à la mode que l'est l'anglicisme « glamour » dans les magazines de mode, sa valeur « iconique ». Comme le furent *La Trinité* d'Andrei Roublev, le portrait de Louis XIV par Hyacinthe Rigaud, *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix, avant la Marilyn fluo de Warhol, *L'Homme qui marche* de Giacometti est de cette espèce qui défie tempus (le temps) et locus (le lieu). Parce qu'il renonce définitivement à l'alibi du sujet, religieux, historique ou mythologique, il l'est de manière d'autant plus absolue. *L'Homme qui marche* de Giacometti achève ce mouvement initié à l'extrême fin du XIXe siècle par *L'Homme qui marche* de Rodin (6), à savoir, la représentation de l'homme pour l'homme. Si l'œuvre de Rodin, amputée de sa tête et de ses bras, était encore fragmentaire, l'œuvre de Giacometti, dans sa plénitude originale, est la véritable date de naissance du nouvel homme. Rencontré en 1939, Sartre a immédiatement saisi l'importance de cette figure qui se situe aux confins de la proto-histoire de l'histoire de l'art. Il écrit : « 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 [...]. Pour la première fois, l'idée vient à un homme de tailler un homme dans un bloc de pierre. Voilà donc le modèle : l'homme. Ni dictateur, ni général, ni athlète, il ne possède pas encore ces dignités et ces chamarures qui séduiront les sculpteurs de l'avenir. Ce n'est qu'une longue silhouette indistincte qui marche à l'horizon ». Et il ajoute : « *A présent, voici la matière, simple grumeau d'espace. Avec de l'espace, il faut donc que Giacometti fasse un homme ; il faut qu'il inscrive le mouvement dans la totale immobilité, l'unité dans la multiplicité infinie, l'absolu dans la relativité pure, l'avenir dans le présent éternel ; le bavardage des signes dans le silence obstiné des choses. Entre la matière et le modèle l'écart paraît impossible à combler ; et pourtant cet écart n'existe que parce que Giacometti s'en est fait la mesure* » (*La Recherche de l'absolu* in *Les Temps modernes*, n° 28, janvier 1948, p. 1153 et s.). Qui mieux que l'auteur de *L'Existentialisme est un humanisme* (1946) et de *L'Etre et le Néant* (1947) pour comprendre que *L'Homme qui marche* de Giacometti est cet être tout à la fois originel et éminemment moderne, qui, conscient de sa liberté, est aussi conscient d'être condamné à devoir l'assumer ? Parce qu'il est de bronze peint, *L'Homme qui marche* de Giacometti est le témoin inoxydable de ce moment (très) cher où la création artistique flirte durablement avec la Création.

Dans le panorama des œuvres multimillionnaires de Giacometti adjudgées au cours des dix dernières années, *L'Homme qui chavire* figure en bonne place avec deux adjudications concurrentes : 19 millions 346 mille 500 dollars en 2009 (Sotheby's New York) et 18 millions 520 mille dollars en 2007 (Christie's New York). Comme un contre-point à la grandeur souveraine de *L'Homme qui marche*, *L'Homme qui chavire* dont le modèle date également de 1947, montre sous un autre angle combien le mouvement et sa représentation préoccupent

Giacometti : « *J'ai toujours eu l'impression ou le sentiment de la fragilité des êtres vivants, comme s'il fallait une énergie formidable pour qu'ils puissent tenir debout* » (cité in *Les Visages de l'art moderne*, 1969). Physiquement en quête (ou en perte) d'équilibre, *L'Homme qui chavire* est celui qui, en proie au doute, semble tout à la fois lutter contre l'inertie et l'attrait du néant : « *Avalanche, veux-tu m'emporter dans ta chute ?* » (Baudelaire, *Le Goût du Néant*, in *Les Fleurs du Mal*, 1868, extrait).

Si *L'Homme qui marche* fait figure d'Adam sécularisé, la femme debout, dans ses différentes versions, fait figure de nouvelle Eve. Retenant des vénus callipyges et autres idoles de fécondité des membres inférieurs (fussent-ils très minces) solidement enracinés, elle se négocie (si l'on ose dire) selon les modèles, les dates de fonte et les dimensions, entre 27 millions (Christie's New York en 2008) et un peu plus d'un million.

En 1948, Giacometti réalise ***Trois hommes qui marchent***. Récemment adjugée plus de 140 millions d'euros (Sotheby's Londres, 2011), l'œuvre réunit sur une terrasse de bronze trois silhouettes dont les membres longilignes sont seuls à se croiser. Les figures, elles, regardent dans des directions opposées, ignorées des autres et totalement hors champs. Cette réflexion sur la solitude en présence des autres est poursuivie dans la série des *Places* de 1948 puis dans le cycle à trois pans *Place*, *Forêt* et *Clairière* commencé en 1950. Dans ces œuvres dont les adjudications oscillent entre un peu plus de 14 millions de dollars (Christie's New York, 2008) et 2 millions de dollars, des figures quasi-totémiques et de hauteurs différentes se dressent à distance les unes des autres sur un socle métonymique simulant théâtre urbain ou sous-bois. Il y a dans la série des places des réminiscences du génial *Palais à 4 heures du matin*, maquette de bois grêle créée en 1933 à l'époque où Giacometti exposait avec les Surréalistes à la Galerie Pierre. Dans les forêts et les clairières, il est des échos d'une enfance passée dans la campagne suisse où se greffe l'imaginaire : « *Les premiers temps que j'allais à l'école, le premier pays qui me sembla devoir être merveilleux fut la Sibérie [...] La plaine était limitée d'un côté, assez loin de moi, par une forêt de sapins, une forêt monotone et noire. Je regardais cette plaine et cette forêt par la petite fenêtre d'une isba [...]. C'était tout. Mais très souvent je me transportais mentalement à cet endroit* » (Alberto Giacometti, *Hier, Sables mouvants*, in *Le Surréalisme au service de la révolution*, n°5, 15 mai 1933, pp. 44-45).

Rare sur le marché, ***La Main*** créée en 1947 et fondue la même année par Alexis Rudier s'est arrachée 25 millions 842 mille 500 euros en 2010 (Christie's New York). Contemporaine du moment où, dans l'immédiat après-guerre, Giacometti devient le Maître des figures longues (comme on parle du Maître des figures rouges pour les vases grecs de la période classique), quelques œuvres dont *La Main* relèvent d'une esthétique du fragment. Elle se trouve déjà chez Rodin, dans les nombreux plâtres d'atelier ou dans des œuvres achevées comme *La Main de Dieu* créée vers 1900. Elle se retrouve dans les œuvres de la phase surréaliste de Giacometti

comme *La Table* de 1933 où la main tronquée gisant sur le plateau d'une table à laquelle s'accoude une figure voilée et flottante est aussi belle que « *la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie* » (Lautréamont, in *Les Chants de Maldoror*, 1869). Postérieure à la période surréaliste de Giacometti, *La Main*, avec ses doigts écartelés dont on peut mesurer l'impact sur l'œuvre d'un artiste contemporain comme Giuseppe Penone, procède quant à elle de la réflexion classique de l'artiste sur l'inscription des figures dans l'espace.

Avec la **série des bustes** commencée en 1950, Giacometti reprend à son compte la tradition du buste à l'antique. Diego, son frère cadet de treize mois, et Annette qu'il épouse en 1947, sont ses premiers et principaux modèles. Parmi les versions et exemplaires passés récemment en ventes publiques, une *Grande tête mince* (Diego) de 1954 fut adjugée un peu plus de 42 millions de dollars en 2010 (Christie's New York) et un *Buste d'Annette VIII* de 1962 un peu plus de 4 millions en 2011 (Sotheby's New York). A côté de certains bustes miniatures, à peine plus gros qu'une tête d'épingle, certains bustes sont juchés au sommet de hautes gaines solidairement coulées en bronze, hypertrophies de l'importance que Giacometti accorde à la question du socle. D'autres posent radicalement la question du rapport frontalité/profil propre à la statuaire. Vue de face, le buste n'a pas plus d'épaisseur qu'une lame de couteau. De profil, c'est dans les sillons des yeux, des pommettes, du nez, de la bouche et des oreilles creusés sur la surface plane que la figure recouvre ses attributs. Cette confrontation directe des faces et des profils reprend les codes de représentation de l'art égyptien auquel Giacometti fait explicitement référence en intitulant ce type de bustes du nom du pharaon de la XVIIIe dynastie : Aménophis.

Le Chat d'Alberto n'est pas sans évoquer le bestiaire de l'œuvre de Diego, ses chats aux oreilles pointues sortis de sarcophages égyptiens, ses autruches grêles et autres créatures à plumes et à poils. Travaillant dans le même atelier, parfois sur des commandes communes dont celles du designer-éditeur Jean-Michel Frank, les deux frères partagent jusque certains modèles et motifs. Avec une échine horizontale et ses pattes roides, *Le Chat* d'Alberto a l'allure des tables et consoles de Diego où, sur le piètement et les traverses grêles de bronze à patine vert antique, il trouve l'occasion de laisser libre cours à sa démiurgie animalière.

Dans l'atelier du sculpteur, Alberto peint aussi. Précédées d'aussi nombreux **dessins préparatoires** que ses sculptures, les **huiles sur toile** de Giacometti s'adjugent traditionnellement entre 1 million et 5 millions, le record en la matière s'élevant à 14 millions 600 mille dollars en 2008 (Sotheby's New York). Marqué comme l'essentiel de son œuvre sculpté par l'omniprésence de la figure humaine, l'œuvre peint de Giacometti est une galerie de portraits familiers et récurrents (Diego, Annette...) campés dans des lieux invariables et

communs (l'atelier désert, la chambre vide...).

A partir de cette iconographie élémentaire et en dépit d'un medium contraignant la tridimensionnalité, la peinture de Giacometti procède de sa réflexion sur la figure, l'espace et la représentation de la figure dans l'espace. Le buste occupe bien souvent les 2/3 inférieurs de la toile. Autour, peint comme il serait dessiné, un cadre à la fois illusionniste et pléonastique. En fond, des lignes en rupture de perspective permettent a priori de localiser la figure. Parfois, rien, ou presque : pas de fond ou peut-être n'est-ce qu'un mur. La palette participe à l'impression de congruence générale : les teintes sourdes, les ocres, les beiges, les gris et les noirs semblent absorber la distance qui sépare la figure du lieu présumé où elle pose. Hiératique, d'une absolue frontalité, le modèle ne se détache pas du fond comme se détachent des fonds à l'or les vierges byzantines et celles de l'École de Sienne. Chez Giacometti, le fond monochrome ou faussement circonstancié, est un *no man's land* dont la figure est partie. Sartre, à nouveau, est à même de le bien comprendre : Giacometti « *veut que ses figures, au cœur de leur vide originel, sur sa toile immobile, passent et repassent sans cesse du continu au discontinu* » (*Les Peintures de Giacometti in Derrière le miroir*, n°65, Paris, Maeght éditeur, mai 1954, n.p.). A plusieurs et différents égards, le style de Giacometti, contemporain de Balthus et de Francis Gruber, se retrouve chez Lucian Freud et Francis Bacon. Dans les œuvres du premier, même gamme de couleurs, cadre de l'inaction et solitude de la figure. Dans les œuvres du second, même génie du portrait, même manière de renoncer au trait de contour (dont l'initiative revient à l'école vénitienne de Giorgione), même manière de simuler la densité et l'intensité dans la multiplicité du trait. Mais chez Giacometti, comme chez nul autre artiste, la figure est à la fois épiphanique et superfétatoire. L'humanisme de Giacometti se doublerait-il d'une définition du vide ?

Etablie à coup de luttes entre enchérisseurs excités par « *des réactions sensorielles, psychiques ou matérielles* » (7), la côte de Giacometti a la démesure de la lutte du créateur contre la matière et de ses héros contre la postérité. Confiants cependant nous sommes contre l'absurdité car « *La lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un cœur d'homme* » (Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, 1942, extrait).

(1) Voir l'article de Tatyana Franck in la newsletter no.12.

(2) Voir l'article de Jessica Giraud in la newsletter no.12.

(3) Trois mois plus tard, le 4 mai 2010, le *Nu au plateau de sculpteur*, huile sur toile de Picasso, se hisse à la tête du classement avec une adjudication de 106,4 millions de dollars (Christie's New York).

(4) Après 1952 et la fermeture de la fonderie Alexis Rudier dirigée par Eugène Rudier, Susse devient le fondeur de Giacometti.

(5) Dans le domaine de l'estampe, autre domaine d'édition, il en irait ainsi d'un burin, d'une eau-forte ou d'un bois gravé rehaussés à la gouache ou à l'aquarelle par l'artiste.

(6) Voir l'article *Le choc des Titans : Rodin-Matisse* in la newsletter no.5.

(7) Maurice Rheims, *Les Collectionneurs*, Paris, Ramsay, 2002, p. 283.

<http://artyparade.com/news/42>