

YVES BONNEFOY

André Breton et Alberto Giacometti

La *Table* marque la fin d'une époque dans le travail de Giacometti, c'est la discrète condamnation d'un engagement dans lequel il avait mis beaucoup d'espérance, et qu'il en vient maintenant à considérer comme un jeu¹. «On ne joue plus», ainsi s'intitulait, d'ailleurs, un autre objet d'assez peu avant, et de conviction semblable. C'est un arpent, dirait-on, de sol lunaire, mais aussi une table de jeu, cette fois encore, car ces cavités grandes ou petites, mais toutes parfaitement circulaires, sont de part et d'autre d'une sorte de zone neutre, sur laquelle on distingue, au premier plan, une trappe close, puis trois caveaux entrouverts. Dans ces tombes, sous la dalle qui les recouvre en partie, l'arbre et le serpent du jardin d'Eden sont abandonnés à leur repos éternel. Et posés sur la plaque de marbre dans l'un et l'autre des camps il y a encore un roi et une reine de jeu d'échecs, l'homme et la femme de tous les projets de Giacometti. De tous les jeux que celui-ci ait conçu, cet ultime est le plus obscur, il y a lieu de douter qu'il soit autre chose que la vie même. Mais ce qui est clair, c'est que le roi a levé ses bras en signe de renoncement, cependant que la femme de l'autre rive, la femme sans bras une fois de plus, n'est qu'immobilité, retraits sur soi et silence. On ne joue plus. De fait, bientôt en juin 1933, Giovanni meurt, le père si aimé et si respecté: il est temps de penser aux choses sérieuses, celles sur lesquelles on sera jugé².

1. Reinhold Hohl, dans son *Alberto Giacometti*, Lausanne, 1971, p. 84.

2. On notera d'ailleurs que Giacometti écrit sans facilité, mais avec un acharnement qui signifie son désir de dire la vérité, quitte à vaincre pour cela des résistances du fond de soi. Cf. ce qu'il dit au seuil de son étude sur Laurens, *Écrits*, Hermann, 1990, p. 20. «Une fois de plus aujourd'hui, le premier de l'an, j'essaie d'écrire ce texte qui m'occupe presque exclusivement depuis une semaine, mais chaque jour la difficulté de trouver les mots, de construire des phrases, d'arriver à un ensemble devient plus grande. Hier je sanglotais intérieurement de rage devant la déficience totale de mes moyens d'expression, devant ces phrases sans poids, sommaires et ne disant pas du tout ce que je veux. Pourtant, je dois tâcher de m'en sortir...». On remarquera ensuite, et comme réciproquement, l'étonnante unité des préoccupations et des hantises qui apparaît dans les

Je remarque, d'ailleurs, qu'*On ne joue plus* a au moins une source indubitable, le *Jugement dernier* de Fra Angelico, un tableau qu'Alberto avait pu considérer à loisir au couvent Saint-Marc pendant son séjour à Florence, douze ans plus tôt. D'une œuvre à l'autre ce sont les mêmes tombes ouvertes, les mêmes dalles avec aussi des poignées, la même impression de zone neutre entre deux camps — chez l'Angelico les élus et les damnés —, et au premier plan il y a le même sarcophage plus important que les autres, qui est peut-être dans les deux cas le tombeau du Christ, ici ouvert et là resté clos. De l'avant des tableaux vers le fond, en outre, la même perspective rapide qui ouvre sur l'absolu. *On ne joue plus* est hanté comme l'œuvre du moine florentin par l'idée des comptes que l'on doit rendre.

En 1933 Giacometti peut bien décider de se consacrer au *Cube*, bientôt à *Tête cubiste*: il ne croit plus 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 dans la vie le «peu de réalité³».

Il ne s'éloigne pas, néanmoins, du groupe surréaliste. Parce qu'il est homme d'amitié, de fidélité, d'une part; et aussi parce qu'il ne sait pas tout à fait encore sans doute ce qui vient de cristalliser dans son esprit au travail. Les œuvres sont bien souvent en avance sur l'existence, et ce fut vrai pour Giacometti plus que pour tout autre peut-être, en témoigne ce dessin qu'il avait fait une fois, de quelques poires sur une table, dans l'atelier de son père. En avance, ou bien en retard. Une statue à laquelle il va travailler en 1934, un maloja, $1 + 1 = 3$, le retiendra longtemps à sa forme simple, hantée du souvenir des pierres dressées de l'enfance, sans qu'il sache pourtant ce qu'il voulait obtenir de cette nouvelle *Femme-cuillère*. «Je ne m'en sortais pas», a-t-il dit.

Mais un messager alait lui venir, pour le rappeler à sa vocation.

* *
*

Ce message c'est la grande œuvre de 1934, *L'Objet invisible*, et le moment est venu de nous arrêter aussi longuement qu'il le faut à cette statue qui, telle une figure de Janus, sépare les deux époques de la vie de Giacometti. Elle a de surcroît un grand intérêt, du point de vue de la

circonstances pourtant les plus diverses de la vie de Giacometti. Que les surréalistes organisent un jeu de questions et de réponses, par exemple, et on le voit répondre comme le voudraient soit *Hier, sables mouvants*, soit sa sculpture de l'après-guerre. «Quelle langue parle-t-il? Égyptien ancien.— De quelle manière abordait-on les femmes? Le soir, on se cachait. Et quand une femme passait on se jetait sur elle pour la violer» (*Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 6, mai 1933, p. 11-13). Et encore: «Combien d'habitants avait Paris? Un, une vieille femme» [*id.*, p. 17].

3. «Ma longue marche» a paru dans *L'Express*, n° 521, le 8 juin 1961, p. 48-50. Repris dans *Écrits*, p. 262-268. Citation p. 263.



Alberto Giacometti, *L'Objet invisible (Mains tenant le vide)*, 1934-35 Bronze, 153 × 29 × 26 cm. Fondation Marguerite et Aimé Maeght, Saint-Paul. Photo Man Ray

relation de la poésie et des arts. Car elle donne lieu, au moment même où elle cherchait sa forme, à un essai d'interprétation d'une réelle richesse, *Équation de l'objet trouvé*, de Breton: ce qui nous permettra de percevoir la façon dont le seul véritable et constant poète surréaliste a perçu la recherche qui se détournait alors de ses propres vues.

Mais essayons d'abord de comprendre l'œuvre sans le secours de cette lecture, que nous verrons à la fois très avertie et débordante de préjugés. Et plaçons-nous pour ce faire, comme André Breton d'ailleurs, devant le plâtre, qui est, soit dit en passant, la seule forme authentique et surtout complète sous laquelle a jamais existé *L'Objet invisible*. Car cette matière, le plâtre, a une blancheur froide et une surface rêche qui ont 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, 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.

Du plâtre *L'Objet invisible* tient donc une part appréciable de l'impression de surnaturel, d'existence spectrale, non incarnée, qui en émane si fort, mais dans cette lumière d'ailleurs ou de nulle part il y a nombre d'autres signes, d'autres indices pour nous troubler plus encore. L'œuvre inquiète, autant qu'une simple image peut faire. Et c'est sans doute à cause d'une contradiction que l'on perçoit dans sa propre nature d'œuvre.

D'une part, en effet, on peut voir cette statue comme un être, dans l'espace d'une illusion. Une femme nue, de taille et d'apparence à peu près humaines — encore que ses membres, surtout ses bras, soient minces, lisses et durs comme des pattes d'insectes —, est là, devant nous, et son immobilité, accrue par la bizarrerie de son geste — ces mains rapprochées devant sa poitrine, comme si elles tenaient avec précaution quelque chose qu'on ne voit pas —, la rend, paradoxalement, plus présente encore: on la sent plongée, en silence, dans une réflexion qui nous concerne et nous retient donc de regarder ailleurs, de passer outre. Mais la tête que nous commençons ainsi de mieux voir ne soutient pas ce projet, s'il en fut un, de faire illusion. On la voit constituée de deux surfaces tout à fait planes, qui se rencontrent au milieu et en avant du visage le long d'une arête dure, presque coupante, et sur ces plans ce qu'on pourrait croire les yeux ne sont que deux roues, l'une intacte et l'autre brisée, bien incapables d'avoir leur place dans des êtres doués de vie⁴. De tels traits — c'est là que gît la contradiction inscrite dans *L'Objet invisible* — ne peuvent appartenir à

4. *Écrits*, p. 8, de même que la suite de la citation.

maintenant ce qu'est ce fantasme, mais nous avons quelques clefs pour cette recherche, et d'abord ce grand siège qui délimite le champ de l'œuvre. De tels trônes, nous en connaissons, en effet, et Giacometti connaissait les mêmes. Quand il se rend au Louvre avec Pierre Schneider en 1962, pour une visite de plus après tant d'années déjà de fréquentation assidue, il va droit au grand Cimabue, la *Madone entourée d'anges*. «C'est le tableau que j'aimais le mieux, que je trouvais le plus vrai⁵», s'exclame-t-il devant ces mains aux doigts effilés qui ressemblent si fort à ceux de sa propre sculpture — et sous ce regard intense, note Pierre Schneider, les mains de la Vierge grandissent⁶. Or, le trône du Cimabue est un peu celui de *L'Objet invisible*, même socle et même cavité à la base, et même inconfort pour la figure, dans les deux cas comme rejetée en avant. La statue du sculpteur des années 30 s'est souvenue des Madones du XIV^e siècle italien. Et il suffirait, en vérité, qu'on imagine un petit enfant entre ces mains qui ne divulguent pas encore ce qu'elles tiennent — précautionneusement, à hauteur des seins qui ont, eux, de la plénitude, de la douleur — pour se retrouver presque en face, à la nudité près, mais qui est restée virginale, d'une *Vierge à l'enfant* de haute époque.

On me dira que cet enfant manque, précisément, et que l'autre titre de l'œuvre, qui est *Mains tenant le vide*, ne permet pas d'accorder tant de valeur positive à ce qui pourrait prendre place entre ces deux mains soulevées. D'autre part, l'apparition à quelque chose d'assez sinistre, qu'accuse encore le fond ténébreux des photographies anciennes, que Giacometti a sûrement contrôlées. L'objet oblong qu'on voit posé sur le siège, près du ventre étroit et rigide, passe souvent pour un oiseau funéraire. Et si rien n'établit ce point, en tout cas le socle présente à sa base un logement comme Giacometti en voudra un à la même place dans un projet de sculpture, en 1946, qui sera explicitement celui d'un tombeau. Cette Vierge du fond des nuits se dresse sur une tombe. Et ce qu'on pourrait donc trouver naturel de lui placer dans les mains, c'est la *Tête cubiste*, ce crâne que Giacometti vient de sculpter, et de publier dans *Minotaure*, — et qu'il dessinera d'ailleurs tout à côté d'un rappel de sa statue dans un coin de la lettre à Pierre Matisse, en 1948.

Mais ces justes observations suffisent-elles à récuser toute pensée d'un petit enfant, élevé, montré dans ces deux mains solennelles? N'est-ce pas au contraire ce qui rend cette pensée nécessaire, du moment que le sculpteur est Giacometti? Je rappelle que la *Femme-cuillère*, de quelques

5. Texte et œuvre ont été publiés ensemble dans *Minotaure*, Paris, n° 3/4, décembre 1933, p. 46. Ce texte a été repris dans les *Écrits*, p. 17-19.

6. Au nombre des éléments d'origine religieuse qui interfèrent dans la genèse complexe du *Palais*, on peut placer des reliquaires. L'épine dorsale est bien, en effet, une sorte de relique, l'oiseau qui s'envole évoque le Saint-Esprit et la structure à trois tours a peut-être là son origine (Cf. le *Reliquaire de Charlemagne*, du Trésor de la Cathédrale d'Aix-la-Chapelle).



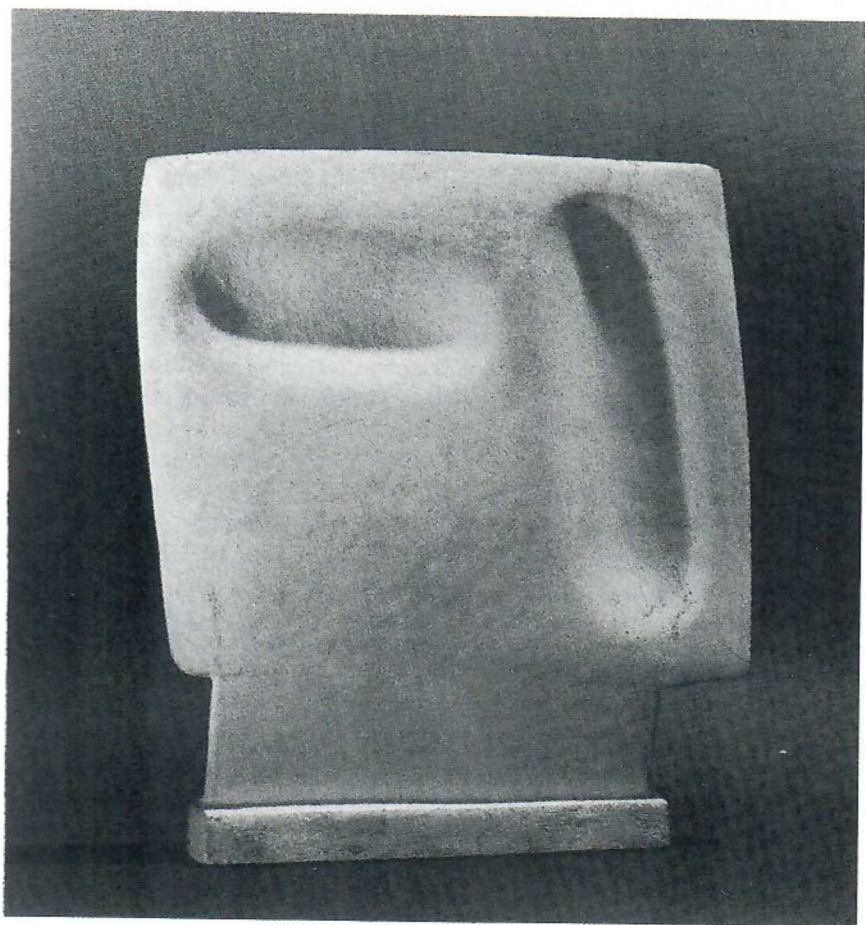
Cenni di Pepo dit CIMABUE (vers 1240 — après 1302), *La Vierge et l'Enfant en Majesté entourés de six anges*, 4, 27 × 2, 80 cm. Louvre (photo R.M.N.)

années antérieures, nous était apparue gravide, mais d'un enfant qui lui aussi et déjà était un «vide», un néant tout autant qu'une présence. De même que l'enfant que Marie tient debout sur ses genoux, c'est le Christ mort d'autres évocations de la Vierge, en puissance, comme celui de la *Pietà* Rondanini, de Michel-Ange, que Giacometti ira voir à Milan aux derniers mois de sa vie, avec grande émotion, nous a-t-on dit. 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, ou la contradiction dans telle autre.

Et si même c'est la *Tête cubiste* qu'il faut placer dans les mains de la femme qui est là debout et se tait, n'y a-t-il pas entre le visage de celle-ci et ce crâne une ressemblance, déjà signalée par André Breton, qui fait penser à un rapport entre mère et fils? Postuler l'enfant dans ces mains, le percevoir comme le fils absent et présent qui donnerait sens au fantasme, est moins une rêverie, à mon sens, qu'approcher de la vérité de l'œuvre. Car, dernière remarque préliminaire, Giacometti est précisément celui qui a en esprit, ses travaux l'ont montré dans les années précédentes et le confirmeront toujours plus, cette relation filiale, et l'être mais aussi le néant qui y sont en jeu. 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 la partager, 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, — sans grand espoir de résurrection malgré l'exemple donné par l'autre enfant debout dans les mains divines.

Je relèverai au passage un fait que Breton signale. Giacometti a hésité, au cours de la conception de sa statue. Pour découvrir les seins, il abaissa une fois les mains, ce qui eut pour effet, dit ce témoin que nous verrons attentif, de faire disparaître «l'objet invisible mais présent» qui nous préoccupe. Il n'y a d'objet invisible — de présence-absence au cœur de cette œuvre — que pour autant qu'il a été *élevé*. Et l'on peut donc interpréter l'hésitation de Giacometti, cette altération du geste des bras le lendemain réparée, comme la prise de conscience de ce mystère: qu'une mère puisse à la fois élever un enfant et l'anéantir.

Concluons donc que Giacometti a projeté hors de soi dans *L'Objet invisible* son grand fantasme, celui qui lui était apparu la première fois quand il n'était qu'un enfant encore à l'orée de ce bois obscur comme l'inconscient, sous l'aspect de la pierre noire. Au terme de ces années de réflexion sur soi, d'anamnèse, qui ont abouti déjà au *Palais à quatre heures du matin*, qui lui ont démontré déjà que son drame n'était pas quelque empiègement de l'Eros dans le jeu ordinaire des signifiants déplacés,



Alberto Giacometti, *Tête cubiste*, 1934-35, 17,5 × 18 cm. Photo Man Ray

mais un doute d'ensemble sur le réel, une réclamation de présence, il découvre enfin pleinement l'image archétypale qui résume sa condition de cette façon à la fois imprévue et simple qu'on attribuait jadis à l'inspiration du génie. La figure qui est matérialisée devant lui, à la fois si attentive et lointaine, c'est elle où se signifie et se fixe la conscience de soi avec laquelle, désormais, il va lui falloir vivre, et travailler. Mais est-ce tout? N'a-t-il sculpté sa statue que pour achever de prendre conscience de son drame? Est-ce simplement ce savoir-là que désirent ceux qu'aujourd'hui on nomme, tout de même encore, des créateurs?

Devant ces mains qui sont le centre de l'œuvre, au contact du visible et de l'invisible comme dans un geste de monstration ou d'offrande, je me souviens maintenant de Giacometti lui-même, dans l'atelier, les mains levées vers la petite masse de terre mouillée ou de plâtre dont il allait faire une figure — les mains serrées sur celle-ci, bientôt, pour lui donner forme, les mains travaillant ensemble à en dégager une vie, une âme: ces mains qui tout à l'heure, le travail laissé pour un temps, iraient desserrer, resserrer, autour d'autres statues toujours en un sens la même ces bouts d'étoffe humide dont on ne savait trop si c'était des bandelettes, des langes. Giacometti était alors tout entier — des photographies le montrent — dans ces mains qui modelaient à l'endroit exact où son regard se posait bien. Les heures pouvaient passer, du coup, la matière changeant de forme dix fois, cent fois sans que, pour l'observateur, rien n'advienne: car le temps pour Giacometti cessait alors, il était revenu à une origine. — Et je remarque aussi qu'en ces années 1932, 1933, l'idée de la main œuvrante, ou plutôt désoccupée, était devenue chez lui une hantise, *Main prise aux doigts* le révèle, ou la *Table surréaliste*, qui place la main coupée près de cette sorte de buste énigmatique, prêt à tomber de sa table, qu'Alberto va bientôt se donner à nouveau pour tâche. Les mains, dans *L'Objet invisible*, tiennent, soulèvent. Ne peut-on penser qu'elles modèlent aussi, ou suggèrent de modeler?

Je me demande, autrement dit, si la grande statue n'est pas plus complexe que son apparence en somme si clairement œdipienne n'inciterait à le croire. Si, revivant une fois de plus dans cette œuvre le grand interdit maternel, Giacometti n'avait pas encore une autre pensée. Qu'est-ce que sa vie, a-t-il constaté, sinon ce vide? Mais qu'est-ce que l'art, sinon, il le sait aussi, le besoin de dire non au néant, d'attester la plénitude manquante, de la chercher par d'autres voies que celles que l'existence ordinaire aurait su ouvrir à qui aurait eu plus de confiance? Cette recherche du sens a été la sienne, il le sait à ces échecs même qu'il n'a pas cessé de connaître. Et c'est sans fin, et cela ne le mènera nulle part, peut-être. Mais est-ce pour autant une entreprise inutile?

Et voici en ses deux ou trois niveaux la pensée que j'aperçois en ce point dans la profondeur à la fois funèbre et très exaltante du «maintenant» de ce titre qui dit le «vide» mais qui, disant aussi «maintenant», se place dans la durée, dans l'action, et parle peut-être d'un avenir. L'art

comme il est possible à Giacometti n'est-il que l'attestation d'une unité qui a fait défaut, d'une présence du monde qui s'est défaite, comme un paradis se referme, par l'effet d'une loi abstraite, d'une idée trop dogmatiquement arrêtée du bien et du mal? Mais au pays du langage toute loi est abstraite, toute morale se dogmatise, l'unité fait toujours défaut, la plénitude simple n'est peut-être jamais qu'un mythe, et l'art, du coup, aussi voué soit-il, dans ce cas, au négatif, à l'attestation sans apport, n'est-il pas — premier niveau de la nouvelle pensée — un bien, tout de même, cette mémoire, et un don que l'on fait, celui de la rappeler, d'en ranimer le désir? N'est-il pas, clairvoyance rendue, un moyen encore d'être au monde? Au prix de la mort que l'artiste aura vécue plus que d'autres, une vie apportée à tous? Ce qu'on nommait le salut du temps de cet enfant sur les genoux de la Vierge?

Mais quel rapport du coup maintenant tout autre entre cet enfant et sa mère! Elle est celle qui l'a perdu, c'est vrai, qui l'a laissé seul devant les grilles fermées. Mais elle avait été elle-même celle que la loi avait écartée du paradis de l'enfance, elle sait, de ce fait, elle sait du fond d'elle-même l'aliénation qu'elle cause, et qui sait? elle aura pu reconnaître — c'est là le second niveau de la pensée qui se cherche — qu'il y avait en son fils de quoi se ressaisir, là au dehors, et lutter, et contribuer au salut dont l'humanité a besoin. Qui sait, qui le sait? Alberto, bien sûr. Souvenons-nous de la photographie de ce jour d'été à Stampa, et du grand regard échangé entre celui-ci et sa mère. De sa part à elle, quelle admiration, quelle confiance! Et dans les yeux de l'enfant, qu'il est facile de lire qu'il a compris qu'Annetta attend de lui non même l'extraordinaire mais, littéralement, l'impossible; et qu'il tire déjà de cette mission assignée la confiance en soi absolue qui triomphera toujours de la constatation tout aussi totale de son échec à recréer l'Etre, sauf en des instants fugitifs. Annetta a donné vie à son fils, dans la mort même: par l'orgueil qu'elle a eu de lui, et qui devint le sien même. Et l'objet invisible, c'est en fin de compte non tant l'enfant réduit à son ombre que l'œuvre inaccessible et pourtant réelle qu'il va produire: la façonnant dans l'absence même comme ces deux mains silencieuses lui disent dans la statue de recommencer à le faire.

Ainsi *L'Objet invisible* n'est-il pas seulement l'archétype d'une origine; c'est l'injonction qui relance le devenir. Dans les terreurs, les fantasmes de meurtre, de viol qui peuplent les rêves de l'enfant qu'Alberto demeure, là tout au fond parmi les forces les plus primaires, ces mains tenant le vide sont celles de quatre heures du matin qui, bordant sa fièvre, mais aussi confirmant ses pires craintes, lui enseignèrent jadis — et une fois de plus je cite Rimbaud — les «délicatesses mystérieuses». Ces mains sont une intimité. Ne reste plus à comprendre que la sorte d'art qu'elles demandent de faire.

* *
*

Mais une fois de plus aussi on va penser, je le crains, que je vais trop loin dans l'interprétation d'une œuvre de Giacometti; et que ce soit dans toujours la même direction ne paraîtra pas me justifier.

Et aussi bien laisserai-je pour un instant ma lecture de *L'Objet invisible* pour aller voir ce qu'en dit Breton et si son ami l'a écouté, lui a répondu: ce qui découvrira peut-être quelques autres aspects de la réflexion que Giacometti a commencée.

Breton! On comprend qu'en cette occasion il ait eu motif d'inquiétude. Déjà avait-il constaté, depuis un an sinon plus, que les contributions de Giacometti au surréalisme s'étaient faites plus rares ou équivoques. Son intuition n'avait pu lui faire manquer de comprendre que la *Table surréaliste* n'était pas, disons, de très bon augure, et qu'il n'était pas naturel qu'Alberto lui refusât la confection d'un objet qu'il avait conçu, et très désiré, le «cendrier Cendrillon». Toujours prêt à suspecter chez ses proches des compromissions avec le «grand monde», Breton n'appréciait guère, on peut aussi le penser, les travaux pour Jean-Michel Frank; ni davantage que Giacometti fréquentât si volontiers Crevel ou même Aragon, qui avait quitté le groupe depuis 1931. C'était affaire aussi de sensibilité politique. Le sculpteur ne semblait pas trop se plaire aux grandes manœuvres intellectuelles que menaient alors Breton et les siens, et non sans bonnes raisons, contre l'orthodoxie communiste. En ces lendemains du 6 février il préférait l'escarmouche, et confiera en 1935 à Aragon et ses amis de *Commune* quelques dessins de satire contre le grand capital, effets d'une indignation évidemment à peu près sincère mais sans prise réelle sur son souci quotidien.

De quoi l'assez mal noter, au total, dans quelques-uns des registres surréalistes, mais Breton, soulignons-le maintenant, ne se résignait à ce faire qu'avec beaucoup de regret, car il n'avait pas cessé depuis le début de leurs relations d'aimer Giacometti et d'admirer son travail. «Sa sensibilité est à mes yeux sans égale», dit-il de lui dans l'essai que nous allons lire. Ce n'est donc pas sans crainte qu'il peut se demander si Giacometti ne va pas s'éloigner davantage encore, il doit se dire qu'il est grand temps de comprendre ce qui se passe, d'intervenir. Et quand il voit *L'Objet invisible*, ou plutôt le début du travail sur la statue qui va être nommée ainsi, il décide que désormais c'est le moment de le faire. Ce va être l'essai qui paraît en juin 1934 dans une publication collective du groupe, *Intervention surréaliste* — l'idée est appropriée — sous le beau titre, *Équation de l'objet trouvé*.

Ces pages commencent par un rappel des principes du surréalisme, et c'est avec une éloquence et un bonheur d'expression que Breton n'a pas dépassés ailleurs, comme s'il s'était vraiment mobilisé, corps et âme, pour l'occasion. Une éloquence, et quelque lucidité aussi, car d'entrée de jeu le grand objet de son attention constante, le surréel, est dégagé d'autant de ses équivoques qu'il est possible. C'est un «état particulier de

l'esprit», dit Breton, indiquant ainsi, implicitement, que le surréel n'est pas quelque *en plus* du réel, quelque surnaturel qui tomberait à bon droit sous le coup des critiques matérialistes. À d'autres moments ou plus tard Breton a pu se laisser aller à des rêveries inquiétantes, ici, non: la surréalité est bien donnée pour un rêve de davantage que ce qui est, mais vécu sans illusion qu'il se réalise. L'essentiel, c'est que, le temps qu'il dure, il puisse se dégager des tristes inhibitions de ce qu'on nomme le sens commun pour déployer sa forme, qui est notre être. Le surréel est l'ardeur de l'esprit à vouloir mieux, celle qui s'éploie brusquement quand un rivage inconnu apparaît à ras d'horizon. Et ce qui vaut, tout compte fait, dans cette ontologie d'un Berkeley romantique, c'est un mode d'être — la disponibilité, le goût de l'attente — et la communion qu'il crée entre des esprits.

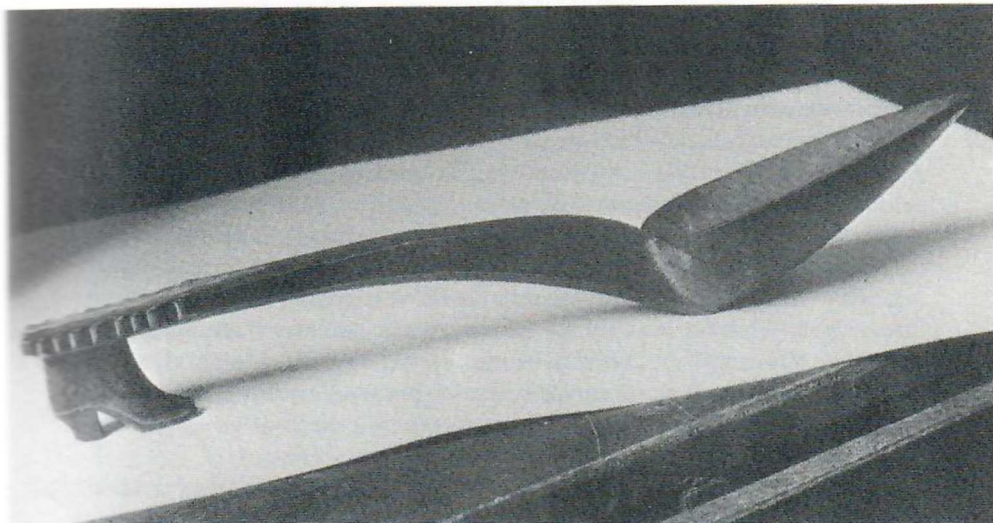
Est-ce là, toutefois, la sorte de préambule qui peut toucher Alberto, Breton ne semble guère en douter, ou vouloir le craindre — «J'en avais passablement devisé la veille et l'avant-veille avec mon ami», dit-il — mais surtout il va aussitôt plus avant, pour poser le problème de l'œuvre que ce dernier a en cours. «Je n'avais pas cessé de m'intéresser aux progrès de cette statue», déclare Breton, soulignant toutefois qu'il y a perçu une curieuse contradiction. D'une part, cette figure, c'est, à ses yeux en tout cas, «l'émanation même du désir d'aimer et d'être aimé en quête de son véritable objet humain et dans sa douloureuse ignorance»: elle est donc un exemple de cet esprit d'attente qui est pour lui le meilleur de ce que nous sommes, et elle l'est avec une grâce fragile où il reconnaît, avec tout autant de faveur, ce qui lui paraît l'essence même de l'intelligence, de l'intuition féminines. Mais précisément pour cela peut-être, l'œuvre ébauchée risque de souffrir, craint Breton, de l'effet sur Giacometti de l'«intervention» d'une femme de simple existence ordinaire, et d'ailleurs il a constaté — c'est l'hésitation sur la position des bras, déjà évoquée — qu'un tel effet nocif s'est fait sentir une fois, fugitivement.

Mais ce qui le préoccupe le plus, c'est ce qui se passe en Giacometti lui-même, où il perçoit une indécision qui ne cadre guère avec la percée intuitive que l'œuvre est en passe d'accomplir. Le visage tarde à s'éveiller «du cristal de ses plans», c'est à se demander s'il livrera jamais son «expression», qui doit être cette transfiguration de la simple réalité par l'esprit de disponibilité, de liberté souveraine que Breton vient de placer au-dessus de tout. Giacometti resterait-il, bien à tort, sous l'influence de quelque attachement de ce monde qui le priverait d'un «point d'appui» à un plus haut niveau de ses expériences vécues? On se demande si Breton fait ici allusion au goût de son ami pour les filles des bars de Montparnasse, qui a bien dû le choquer, ou si — remarquable intuition, mais ce serait à son habitude — il a senti peser sur les rêveries du sculpteur ce qui est bien, en effet, une de ces «précisions toujours

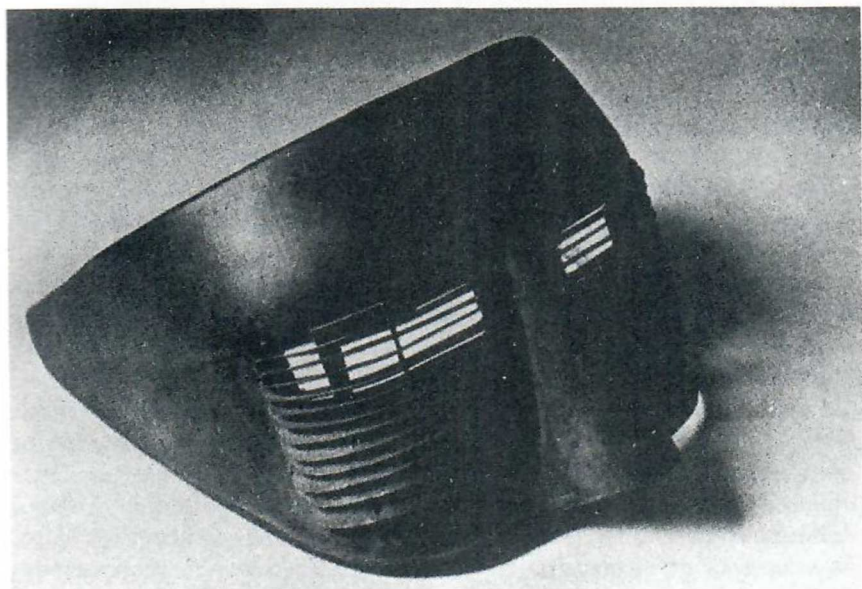
accablantes du souvenir», la figure maternelle grevée d'autant d'interdits que riche de séductions. De ce manque de point d'appui, de cette incapacité de Giacometti à se laisser séduire par des aspects de la vie qui le rendraient à «la soif d'errer à la rencontre de tout», de cette «contradiction morale», résulte en tout cas, continue Breton, une «contradiction plastique»: celle qui apparaît entre la façon dont l'artiste «avait traité la partie supérieure de l'œuvre, très largement, par plans», sans nul doute pour déjouer l'empire sur lui de ces souvenirs accablants qui veulent se faire jour, et la partie inférieure, «très dégagée». La statue est le lieu d'un combat dont l'issue n'est nullement évidente, malgré l'ampleur des moyens que Giacometti y a mis en jeu.

Ce qui fait qu'il faut aider celui-ci, ne serait-ce que pour protéger la poétique surréaliste d'une altération dans cette œuvre qui serait d'autant plus nocive que la statue a chance d'être très belle: et Breton entreprend cette opération de sauvetage en entraînant le sculpteur en danger au marché aux puces — proposition qui peut sembler dérisoire, en l'occurrence, mais reflète pourtant une de ses convictions les plus anciennes et les plus fortes. «J'y suis souvent, disait-il déjà de ce lieu dans *Nadja*, en quête de ces objets qu'on ne trouve nulle part ailleurs, démodés, fragmentés, inutilisables, presque incompréhensibles, *pervers* enfin» — pervers, c'est-à-dire virtuellement subversifs, et non seulement pour la société où on les relancera, devenus autant de brulôts de l'irrationnel, mais dans la profondeur de l'être psychique de qui les trouve. Ils sont cette «surprise», ces occasions de saisissement qui font rester en éveil, d'où un regard sur le monde à nouveau libre. Et c'est donc bien parmi eux que Giacometti — dont Breton a sûrement remarqué la capacité d'attention flottante — pourra se ressaisir lui aussi, secouer l'emprise mauvaise, trouver le «point d'appui» qui lui révélera ce qu'il veut vraiment mais n'ose pas demander, en bref donner visage à cette statue qui n'en a pas un encore.

Et, de fait, c'est bien ce qui a lieu, ou semble avoir lieu. L'essai devenant récit, se portant avec naturel au plan du mythe, nous apprenons que l'objet dont Giacometti avait besoin était bien là, d'où suit qu'après tout de même un instant d'hésitation celui-ci prit la décision pour lui tout à fait inusuelle d'en faire l'acquisition. Cet objet est d'ailleurs tout aussi inusuel lui-même. «Un descendant très évolué du heaume, à supposer que celui-ci se fût laissé entraîner à flirter avec le loup de velours»: voici comment Breton veut le voir. Plus littéralement, c'est un masque de métal limité à hauteur de nez et de front, et dont les yeux largement coupés sont revêtus d'une sorte de store vénitien à demi ouvert. Quelque chose d'inexplicable, et même d'assez sinistre. Mais Breton est tout prêt à croire que le rôle en va être positif dans cette sculpture où d'évidence l'«intervention» était attendue. Le masque, constate-t-il en effet, «tendait à se situer dans les recherches personnelles



Cuillère-soulier. Photo Man Ray



Demi-masque de métal. Photo Man Ray

de Giacometti, à y prendre une place analogue à celle qu'occupait précisément alors le visage de la statue». Qui plus est, «chose encore plus troublante, il était en quelque sorte *compris* entre la tête reproduite dans le numéro 5 de *Minotaure*, dernière œuvre qu'il eût achevée, et dont il se proposait de m'offrir un moulage, et ce visage demeuré à l'état d'ébauche». De celui-ci ne restait en somme à lever que le «dernier voile». Et quand Giacometti lui donne sa forme définitive sous l'indéniable influence du bizarre masque qu'il a acquis, l'auteur, bientôt, d'*Équation de l'objet trouvé* ne peut plus douter qu'un acte vient d'avoir lieu, que seul le surréalisme est en état de comprendre. Un «objet» est intervenu pour aider le sculpteur à vaincre son indécision, en le libérant, comme le rêve aussi pourrait faire, des «scrupules affectifs paralysants». En entraînant Giacometti au marché aux puces, Breton l'a donc aidé à se «trouver», imagine-t-il. Et il peut espérer de lui, en retour, un renouveau d'intérêt pour la poétique surréaliste.

Toutefois, montrer la valeur de la «trouvaille», dégager la notion de «chance», inciter Alberto à l'esprit d'errance parmi les situations et les choses n'était pas le seul projet de Breton ce samedi-là, il lui fallait aussi faire comprendre au sculpteur que la «disponibilité», l'extra-lucidité sont — principe fondamental rappelé dès le premier paragraphe — une expérience intensifiée, multipliée, peut-être même de toutes pièces rendue possible, par la recherche à plusieurs: ce qui évidemment justifierait, si c'était le cas, l'existence même du groupe surréaliste, et sa nécessité pour toute poésie à venir. Breton veut cette démonstration, et la tente, c'est maintenant l'histoire de la grande «cuiller en bois».

Il se trouve, en effet, que les deux visiteurs du marché aux puces n'avaient pas trouvé seulement le masque que Giacometti acheta pour son propre usage. «À quelques boutiques de là, nous apprend maintenant Breton, un choix presque aussi électif se porta pour moi sur une grande cuiller en bois, d'exécution paysanne, me sembla-t-il, assez hardie de forme, dont le manche, lorsqu'elle reposait sur sa partie convexe, s'élevait de la hauteur d'un petit soulier faisant corps avec elle. Je l'emportai aussitôt».

Et Breton de nous expliquer alors qu'il a vite compris que la nouvelle trouvaille répondait pour lui à une nécessité analogue à celle qui poussait Giacometti vers le masque. Mais surtout il souligne — chose en somme nouvelle dans le récit, second degré de son sens, «c'est de là que ma communication tire pour moi toute son importance» — que la découverte de la cuiller ne fut pas due seulement à la clairvoyance de son désir mais au travail en commun des désirs d'amis que leurs préoccupations et leurs goûts rapprochent intimement, et que voici qui cherchent ensemble, hantés par des projets partagés mais encore inaboutis. Un tel projet en suspens, il en était un, on l'a déjà aperçu. Quelques mois plus tôt Breton avait rêvé d'un «cendrier Cendrillon», qui aurait

été une pantoufle de verre destinée au rôle de cendrier, et il avait prié Alberto de la «modeler» pour lui — je relève ce mot, au passage — mais en vain, «en dépit des rappels fréquents». Si bien que Breton s'impatientait, note-t-il, et sans doute même s'inquiétait, dans la mesure où cette mauvaise volonté du sculpteur à produire un objet si typiquement surréaliste risquait bien d'être une autre preuve de son éloignement grandissant. «Le jour de notre promenade, il n'en était plus question entre Giacometti et moi depuis longtemps.»

Mais la cuiller de bois, avec son creux accueillant et son petit soulier qui peut passer pour celui d'une danseuse — sans compter d'autres caractères que Breton sait ingénieusement rattacher à l'idée de Cendrillon et du prince — c'est elle le cendrier Cendrillon, bien sûr, c'est elle l'objet tant désiré soudain là, présent, et comme né de soi-même — sauf qu'il avait fallu que Giacometti soit là pour qu'André Breton le découvre. Giacometti, de ce point de vue, demeure donc l'auteur du cendrier, mettant Breton «sur la voie». C'est lui qui en a fait don à Breton, comme celui-ci l'avait souhaité. L'échange est rétabli entre deux surréalistes et par les méthodes mêmes que le surréalisme propose. Et le groupe surréaliste a prouvé sa raison d'être, si bien qu'André Breton peut conclure sa «communication» aussi éloquemment qu'il l'avait ouverte, par l'affirmation exaltée que c'est l'amitié — ou l'amour — qui de la triste nécessité dérangent les «séries causales» ordinairement parallèles, et cela pour produire en leurs points nouveaux de contact quelques grands éclairs. «Notre chance est éparse dans 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 repousse contre nous la grille de l'univers, elle joue pour nous duper sur la triste ressemblance des feuilles de tous les arbres, elle vêt le long des routes des robes de cailloux». On s'en veut de ne pas accorder immédiatement tout crédit à d'aussi belles images.

Reste pourtant qu'il est difficile de suivre Breton dans l'analyse optimiste du «cendrier Cendrillon»; et qu'il serait même possible, bien que cruel, de déchiffrer tout autre chose, dans ce bibelot un peu kitsch, et qu'il eût mieux fait d'abolir, que la rencontre du surréel. D'abord le symbolisme de cette cuillère-chaussure est banalement sexuel, Breton lui-même va finir par le reconnaître, dans un premier post-scriptum à son essai: la cuillère est «pénis», la chaussure le réceptacle de celui-ci. Et vouloir à la suite de Perrault que de tels objets soient de vair, ou verre, substances fragiles ou précieuses, ne signifie pas pour autant qu'on veuille sincèrement symboliser «une femme unique, inconnue» et «le besoin d'aimer, avec tout ce qu'il comporte d'exigence bouleversante», — en fait la belle matière imaginée transparente dissimule 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 dans ce monde ne ferait que jeter dans la procréation et la mort. Et la vraie naissance pour Mallarmé mais aussi bien pour Breton⁷ 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.

Quant à l'interprétation que Breton a faite de la découverte du masque, il faut aussi l'accueillir avec quelque peu de scepticisme, faute que nous puissions comprendre comment cet objet donné pour possiblement maléfique a pu, aux yeux de l'interprète lui-même, mettre fin chez Giacometti aux inhibitions que trahiraient sa statue. Breton, d'ailleurs, n'est pas de ce point de vue sans quelque inquiétude, à la réflexion. C'est ce qui paraît dans le second post-scriptum qu'il ajouta à son texte, en 1936, quand Joë Bousquet lui eut expliqué ce qu'était au juste le masque et combien en effet il était naturel d'en éprouver de la crainte⁸. Voici Breton obligé de reconnaître dans cet «objet trouvé» la sorte de configuration, de suggestion qui éveille l'instinct de mort, dont on parlait beaucoup dans ces années-là. Et comme entre-temps Giacometti a quitté le groupe surréaliste, il est facile au gardien de l'orthodoxie d'imaginer que c'est cet appel à l'auto-destruction qui fascina Alberto, et l'éloigna de la vérité et de ses amis. Lui, Breton, s'y était refusé, au contraire. L'instinct de vie signifié par la cuillère de bois l'avait protégé de l'instinct de mort. — Oui, mais que reste-t-il dans ce cas de l'idée que la recherche en commun aide chaque surréaliste à atteindre la plénitude dont la solitude le prive? Et comment, deux ans plus tôt, le poète aurait-il dû faire ce dont d'ailleurs il s'était gardé, l'analyse de la façon dont le masque avait aidé à la mise en place de la tête de la statue?

Il y a donc beaucoup à redire à la lecture que fit Breton de *L'Objet invisible*, de sa genèse, de sa possible valeur pour la poétique surréaliste. Et on se tourne, du coup, vers les témoignages de Giacometti — ceux des années d'après-guerre, faute de disposer comme pour le *Palais à*

7. La photographie a été prise le 5 août 1909, à Castasegna, près de la frontière italienne.

8. *Écrits*, p. 262-263.

quatre heures d'un commentaire contemporain — afin d'y entendre l'écho de sa réaction de l'époque à ces paroles et cette étude. Qu'il y en ait eu une, il ne s'agit pas d'en douter car Giacometti était bon lecteur, son indignation contre Sartre, après *Les Mots*, le montrera bien; et nous savons aussi qu'il s'intéressa toujours à l'opinion des autres sur son travail, sans pour autant céder à leurs suggestions. Par exemple, il se refusa au «cendrier Cendrillon», nous venons de le voir, et ce n'était d'ailleurs pas sans d'excellentes raisons, nées de ses convictions les plus fortes. La femme n'était pas pour lui ce qu'on idéalise, ce dont on rêve mais que l'on tient à distance. Elle était la terrible présence proche qui porte mort dans la vie et vie dans la mort.

Le témoignage de Giacometti, c'est un texte de 1955, et il a toute la précision que l'on pouvait en attendre. «Cette statue que Breton préférait, écrit-il alors, a 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 nature.»

Pourquoi ces quelques remarques, rien d'autre, et pourquoi puis-je penser y trouver réponse — et refus — à la pensée de Breton? D'abord, parce que ce dernier n'aurait jamais accepté de se placer devant la statue avec ce regard de praticien au travail, modelant, s'interrompant, recalculant, jugeant, prêt à recommencer des parties. Pour lui *L'Objet invisible* ne pouvait être qu'un tout, donné d'un coup, quasi transcendant à la pensée de l'artiste: signe venu d'ailleurs, flash d'inconnu et peut-être de transcendance. Une œuvre cela flambe, dans une heure d'inspiration, ainsi au début de *L'Objet invisible*, nous a-t-il dit: ce n'est pas ce qu'on peut apprécier, modifier, refaire. Pour Giacometti au contraire, la statue ne semble être qu'un moment, tout relatif, dans une recherche sans fable, sans émotion d'initié au seuil du temple, sans la pensée que tout se gagne ou se perd dans l'absolu d'un instant de «chance».

D'autre part, l'ambivalence du sculpteur devant sa statue peut sembler de peu de cohérence, au premier regard, mais c'est qu'elle garde implicite une façon d'être, et de voir, qui ne pouvaient encore, dans l'ambiance surréaliste, accéder au plein de la conscience de soi. L'incohérence, ce que l'on peut juger tel, c'est cette double postulation d'une «idée», d'une part, et de la sorte de qualité dont priverait toute une partie de l'œuvre son caractère conventionnel, son académisme. Si Giacometti est satisfait de la tête et des mains de *L'Objet invisible*, c'est parce qu'elles répondent à une «idée», c'est-à-dire à une de ces cristallisations de fantasmes et d'intuitions qui avaient fait tour à tour *Boule suspendue*, *Pointe à l'œil* ou *Le Palais à quatre heures*. Mais alors il n'est point besoin qu'aucune partie de l'œuvre soit autre chose qu'un

signifiant dans une écriture, et se soucie de cette vérité des corps ou des expressions qui fait que Michel-Ange ou même Rodin ne sont ni conventionnels ni académiques. Dans ces mêmes années Max Ernst ou Dalí ne se privaient pas de montrer que l'imagination «paranoïa-critique» — comme disait Breton — s'accommode très volontiers du dessin comme on le pratique dans les classes élémentaires.

L'apparente contradiction va se dissiper, cependant, il suffira pour cela que nous repartions des deux ou trois conclusions que nous avait dictées *L'Objet invisible* avant que l'interprétation d'André Breton ne le transfigure. Madone de l'absence, cette tête et ces mains, disais-je; conscience que prend Giacometti, pour la première fois pleinement peut-être, de la structure fondamentale de son être psychique? Qu'on ne s'étonne donc pas qu'il en soit «satisfait», c'est sa profondeur qu'elles disent, où ce n'est pas la pulsion de mort qui règne, comme va le croire Breton, mais la pensée de la mort, ce qui 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 cherche.

Mais nous avons reconnu que *L'Objet invisible* était également la conscience prise de l'art comme réponse au néant; que ces mains qui aussi, dirait-on, façonnent sont l'injonction de faire œuvre; qu'il ne restait donc à Giacometti que la tâche de découvrir ce que cet art, cette création devraient être. Et voici que son insatisfaction devant les autres aspects de sa sculpture ne semble plus une inconséquence: elle se révèle, bien au contraire, la découverte — en dépit des leurreurs surréalistes — des formes neuves que sa recherche doit prendre.

Que faut-il qu'il fasse, peut-il se demander, en effet, devant l'injonction qui lui vient des mains de cette figure qui a paru devant lui disant à la fois la mort et le fait de l'Autre? Rien d'autre qu'essayer d'établir avec celui-ci, au plan de l'art aussi bien, ce rapport plein qui déjoue la solitude. Et si c'est trop espérer, le passé étant ce qu'il est, n'est-ce pas avoir d'autant plus à attester dans le travail, en tout cas, ce fait de la présence qui s'y dérobe, en désignant, dégageant dans l'évocation des êtres cela même, en eux, qui fait qu'ils sont, qu'ils sont là: ce visage qui est chaque fois unique, cet infini dans le détail des traits du visage qui en signifie l'absolu. Mais alors, la tâche, c'est voir, voir comme Giacometti l'avait fait déjà, dans ses débuts, voir comme il y avait renoncé pourtant, devant ses difficultés de l'atelier de Bourdelle ou de la peinture du *Crâne*.

Voir, littéralement; et totalement, c'est-à-dire au-delà de ces 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 plan où la signification avait à se faire figure. Cette apparition qui n'était qu'idée va «maintenant» disparaître, se faire le vide au sein duquel les mains de l'artiste vont travailler à la saisie impossible mais nécessaire d'un plein, celui de l'aspect d'un être, celui d'une présence d'être dans la figure. Et cet effacement est peut-être ce qui a fait que Giacometti ait donné au messenger qu'il reçoit, Madone à un autre plan, quelque chose d'un Ange d'Annonciation: immobile, les genoux à demi pliés mais prêt déjà à l'envol comme dans ces tableaux ou sculptures qui dans l'art italien parlaient déjà d'une incarnation.

Façonnent-elles, ces mains? Disons mieux maintenant: elles modèlent, comme le fait le sculpteur qui a entrepris un portrait, dans la terre glaise ou le plâtre. Elles suggèrent le modelage d'une figure⁹, puis laissent Giacometti devant la sellette et sa charge de terre informe où la ressemblance absolue ne paraîtra certes jamais.

Et les années à venir du travail de Giacometti seront, j'y compte bien, la meilleure preuve possible du bien-fondé de cette interprétation que j'ébauche, mais c'est, en fait, tout de suite que sa nouvelle époque commence¹⁰: car le texte même qui se proposait de le retenir, cette *Équation de l'objet trouvé*, est évidemment cela même qui l'oblige à prendre conscience de l'obligation où il est de quitter le surréalisme. Peut-on rester avec Breton, si celui-ci veut voir une «survenante» si chimérique là où au contraire on ne cherche que vérité, au plus simple? Si le groupe surréaliste n'est qu'une association de rêveurs, décidés à ne pas se savoir les uns les autres, alors pourtant qu'il n'y a de vérité et de vie que dans la reconnaissance de l'absolu de tout être? Il se peut que Giacometti ait hésité à franchir le pas, après *L'Objet invisible*. Dans la lettre à Pierre Matisse, il semble placer dans les mois d'après la statue le travail sur $1+1=3$, qui est aussi un grand monolithe, uniquement explicable par le souci de présence, hanté par l'idée de l'enfant à naître, mais refermé sur beaucoup d'énigme, messenger qui s'est retiré. Alberto n'était pas de ceux qui aiment mettre fin à leurs amitiés. Il était bien trop intéressé, passionné même parfois, par la personne de ses amis.

Mais l'irrépressible se produisait. «Je savais, a-t-il dit à Pierre Schneider, que, quoi que je fasse, quoi que je veuille, je serais obligé, un jour, de m'asseoir devant le modèle, sur un tabouret, et d'essayer de copier ce que je vois». Et Marcel Jean a noté: «À la fin de l'année 1934 nous l'entendîmes déclarer que tout ce qu'il avait fait jusque-là était de

9. «Le Rêve, le Sphinx et la mort de T.» a paru dans *Labyrinthe*, Genève, n° 22/23, 15 décembre 1946, p. 12-13, et a été repris dans *Écrits*, p. 27-35.

10. *Écrits*, p. 29 ainsi que le fragment cité ensuite.

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 Diego.» Voilà ce que les surréalistes ne pouvaient accepter ni même comprendre, et on le lui fit savoir. Je passe sur les circonstances de son «procès», qui tourna court parce qu'il se refusa à la discussion — «J'ai dit: pas la peine. Je m'en vais» — et aussi parce qu'on ne savait pas trop bien comment formuler les reproches¹¹. «Il n'y eut pas d'excommunication publique», indique Giacometti à Jean Clay. Mais la rupture n'en fut pas moins un des grands tournants de sa vie. Celui où il choisit d'être seul, mais pour vaincre la solitude; et non sans angoisse, certes, mais avec aussi cette joie des vrais retours à soi-même. «J'ai perdu tous mes amis, continue-t-il, ainsi que l'attention des marchands. Eh bien, malgré cela, le jour où je me suis retrouvé sur le trottoir, décidé à reproduire aussi fidèlement que possible des têtes humaines, comme un débutant de la Grande-Chaumière, je me suis senti heureux, libre.»

Quelques mois plus tard un visiteur peut constater dans l'atelier de Giacometti que ses «constructions surréalistes» ont été écartées du passage et se trouvent maintenant «là, de côté, plus ou moins les unes sur les autres et gravement endommagées par endroits. L'intérêt de Giacometti allait ailleurs.»

Yves Bonnefoy
Collège de France

Nous remercions les Éditions Flammarion de nous avoir permis de publier un extrait du livre d'Yves Bonnefoy à paraître sur Giacometti.

11. *Écrits*, p. 30, et la citation suivante, p. 31.