

Alberto Giacometti

Une aventure moderne

Exposition – Évènement : 13 mars – 11 juin 2019

Dossier pédagogique réalisé par Agnès Choplin et Stéphanie Jolivet, enseignantes missionnées au LaM



Villeneuve d'Ascq
www.musee-lam.fr

La Métropole
Européenne de Lille
présente

ALBERTO GIACOMETTI

Une aventure moderne

13 mars
— 11 juin 2019



FONDATION-
GIACOMETTI



1. Éléments biographiques

Par Agnès Choplin

1901-1920 : Jeunesse



1. Alberto, Bruno, Diego, Giovanni, Ottilia et Annetta Giacometti photographiés à l'été 1910. ¹

Alberto Giacometti naît en 1901 à Borgonovo, village montagnard de la Suisse italienne.

Il est le fils aîné de Giovanni Giacometti, peintre postimpressionniste.

L'année suivante son frère Diego voit le jour. Il sera son collaborateur et modèle pendant presque toute sa vie.

Enfant, il apprend la peinture et la sculpture aux côtés de son père. « Assez vite, j'ai commencé à dessiner d'après nature, et j'avais l'impression que je dominais tellement mon affaire que je faisais exactement ce que je voulais. »²

En 1914, il sculpte le premier buste de son frère Diego.

Il interrompt ses études secondaires pour rejoindre l'École des Beaux-Arts de Genève où il n'assiste qu'aux séances de modèle vivant. Il entre ensuite à l'École des arts et métiers de cette même ville pour se former au modelage.

¹ Les légendes et crédits photographiques des visuels sont indiqués à la fin du dossier pédagogique

² Catherine Grenier, *Alberto Giacometti*, Flammarion, Paris, 2017, p.21

1920-1930 : Formation



2. Alberto Giacometti dans l'atelier de la rue Hippolyte Maindron, Paris, 1927

De 1920 à 1921, il effectue plusieurs séjours en Italie où il découvre le Tintoret, Giotto, Michel-Ange, Le Bernin, l'art antique et l'art égyptien. C'est au cours d'un de ses voyages, qu'il est frappé par la mort de son compagnon de route, Pieters Van Meurs. « Ma vie a bel et bien basculé d'un seul coup, ce jour-là. »³

En 1922, sur la suggestion de son père, il s'installe à Paris où il suit les cours de l'Académie de la Grande Chaumière. Il travaille dans l'atelier Bourdelle jusqu'en 1927. Il fréquente aussi assidument le Louvre ainsi que le musée d'Ethnographie du Trocadéro et fait la connaissance du sculpteur français d'origine russe Ossip Zadkine.

En 1925, il présente pour la première fois deux sculptures au Salon des Tuileries.

L'année 1926 est marquée par son installation dans l'atelier de la rue Hyppolyte-Maindron avec son frère Diego. Il expose également à plusieurs reprises au Salon des Indépendants et achète une figure de reliquaire Kota à son ami serge Brignoni, élève de Fernand Léger. Il se rend dans l'atelier du sculpteur Jacques Lipchitz qui lui apporte son soutien.

³ Yves Bonnefoy, *Alberto Giacometti, biographie d'une œuvre*, Flammarion, Paris, 1991, p.94

1930-1940 : Rencontres



3. Meret Oppenheim (?) et Alberto Giacometti à la terrasse du café Le Dôme, Paris, 1936

En 1929, il fait la connaissance de Jean Arp, André Masson, Joan Miro, Georges Bataille, Michel Leiris, Robert Desnos et Raymond Queneau. Il se lie d'amitié avec le sculpteur Henri Laurens. Cette même année, il signe un contrat avec le galeriste des surréalistes, Pierre Loeb qui lui assure un revenu régulier. Ce dernier organise une exposition « Miro, Arp, Giacometti » en 1930.

Grâce à Man Ray, il collabore avec le décorateur Jean-Michel Frank pour lequel il réalise divers objets de décoration. Il fréquente le cercle des surréalistes composé d'André Breton, Salvador Dali, Tristan Tzara, Yves Tanguy, Max Ernst, Georges Sadoul et Louis Aragon.

La galerie Colle monte la première exposition personnelle de l'artiste à Paris au cours de cette même année.

Son père meurt en 1933, ce qui provoque chez Giacometti une forme de dépression pendant plusieurs mois. « J'allume des cigarettes, j'écoute l'horloge, des gens travaillent sur les prés avec deux chevaux, et très désagréablement je marche d'avance sur des cailloux, pendant une course que je dois faire tout à l'heure, irrité d'être obligé de regarder, ou de voir au moins, ciel, nuages, herbes, pierres, etc. C'est bien plus agréable de sortir la nuit, on est juste entouré d'un profil noir sur le ciel. »⁴

⁴ Catherine Grenier, *Alberto Giacometti*, Flammarion, Paris, 2017, p.130

Le Kunsthaus de Zurich et la galerie Julien Levy de New-York organisent des expositions de son œuvre en 1934.

En 1935, Giacometti est exclu du groupe surréaliste notamment en raison de sa collaboration avec Jean-Michel Frank et de son retour à la figuration.

L'année suivante, le sculpteur confie au jeune galeriste Pierre Matisse la représentation de son travail aux États-Unis. Il reprend la peinture à l'occasion de son séjour estival en Suisse.

Sa sœur Ottilia meurt en donnant naissance à son fils Silvio en 1937.

Puis en 1938, il est victime d'un accident de circulation qui le rend boiteux jusqu'à la fin de sa vie.

1940-1950 : Années de guerre



4. Alberto et Annette Giacometti en 1951

Pendant l'exode de 1940, il subit avec Diego le bombardement d'Etampes. Parti en Suisse, il ne peut revenir avant la fin de la guerre.

Giacometti fait la connaissance d'Annette Arm en 1943. Il l'épousera en 1949.

À l'issue du conflit, il se remet au travail avec acharnement dans son atelier aux côtés de Diego.

1948-1966 : La reconnaissance



5. Alberto Giacometti dans son exposition, galerie Maeght, Paris, 1961

En 1948, la galerie Pierre Matisse de New-York organise une exposition Giacometti qui rencontre un véritable succès.

L'exposition inaugurale de l'artiste à la galerie Maeght se tient en 1951.

En 1952, la Wittenborn Gallery de New-York dévoile ses lithographies. « Sculpture and Drawings by Alberto Giacometti » constitue la première exposition monographique dans un musée américain en 1954.

L'année 1955 est marquée par de multiples rétrospectives aux États-Unis et en Europe.

Dans cette même période, Giacometti entame une collaboration avec de nombreux écrivains et poètes qu'il poursuivra jusqu'à sa mort. Il s'agit de René Char, Jean Genet, André du Bouchet, Paul Eluard, Léna Leclercq, Pierre Reverdy. Parmi eux figure Jacques Dupin, qui publie une biographie de l'artiste en 1962 et avec qui il liera une profonde amitié.

En 1956, il représente la France à la Biennale de Venise en tant que sculpteur.

Le Japon présente une première exposition monographique en 1958. Il reçoit également la commande d'un monument pour la place située devant la Chase Manhattan Bank de New-York.

En 1961, il crée les décors de la pièce de Beckett *En attendant Godot* au théâtre de l'Odéon à Paris.

Il remporte aussi le prestigieux prix Carnegie de sculpture décerné à Pittsburg.

Il reçoit l'année suivante le grand prix de la sculpture de la Biennale de Venise.

En 1963, il subit une opération de l'estomac en raison d'un cancer.

Le Solomon R. Guggenheim de New-York lui décerne le prix Guggenheim international de peinture en 1964. Cette même année, sa mère Annetta décède.

Cette période voit également la première exposition consacrée exclusivement à ses dessins à la galerie Pierre Matisse.

L'Alberto Giacometti-Stiftung, fondation suisse dédiée à son travail naît en 1965. Et Giacometti reçoit le grand prix national des Arts décerné par le ministère français des affaires culturelles.

Il meurt en 1966 des suites d'une péricardite.

La même année, le musée de l'Orangerie organise la première rétrospective française de son œuvre.

« Le silence, je suis seul ici, dehors c'est la nuit, tout est immobile et le sommeil me reprend. Je ne sais ni qui je suis, ni ce que je fais, ni ce que je veux, je ne sais si je suis vieux ou jeune, j'ai peut-être quelques centaines de milliers d'années à vivre jusqu'à ma mort, mon passé se perd dans un gouffre gris, j'étais serpent et je me vois crocodile, la gueule ouverte ; c'était moi, le crocodile rampant la gueule ouverte. Crier et hurler que l'air en tremble ; et les allumettes de loin en loin par terre, comme des bateaux de guerre sur la mer grise. »⁵

Questions d'enseignement

Comment des éléments biographiques peuvent-ils éclairer le sens d'une œuvre ?

Comment des rencontres et des amitiés peuvent-elles aider à la genèse d'une œuvre ?

⁵ Catherine Grenier, *Alberto Giacometti*, Flammarion, Paris, 2017, p.303

2. L'atelier de Giacometti

Par Stéphanie Jolivet



6. Ernst Scheidegger, *Alberto Giacometti peignant dans son atelier*, 1959. Fondation Giacometti, Paris

« Mais quelle est la fonction de l'atelier ?

C'est le lieu d'origine du travail.

C'est un lieu privé (dans la grande majorité des cas), cela peut être une tour d'ivoire.

C'est un lieu fixe de création d'objets obligatoirement transportables.

Un lieu extrêmement important comme on peut déjà s'en rendre compte. Premier cadre, première limite dont tous les autres vont dépendre. »⁶

Daniel Buren

S'intéresser à l'atelier de Giacometti constitue un possible travail en amont de l'exposition. Outre que ce travail préparatoire suit le cheminement chronologique de la création vers l'exposition, s'intéresser à l'atelier permet d'aborder les grands axes de l'œuvre de Giacometti sans la déflorer. Plus qu'un article sur les ateliers d'artistes, cette entrée propose des axes de réflexion et des ressources pour préparer votre visite.

⁶ Daniel Buren, « Fonction de l'atelier », 1971, in *Ecrits* vol. 1, Bordeaux, CAPC-Musée d'art contemporain, 1991, pp. 195-205

L'atelier comme témoin des conditions matérielles

« Le 1er décembre 1926, Alberto et Diego s'installent au 46, rue Hippolyte Maindron. Situé au rez-de-chaussée, il fait partie d'un ensemble d'ateliers d'artisans distribués sur deux étages autour d'une petite cour. La superficie de cette pièce, donnant par une large verrière sur la cour, n'est que de vingt-quatre mètres carrés, plus une petite mezzanine. Elle ne dispose d'aucun confort, hormis le poêle à charbon. L'arrivée d'eau est à l'extérieur, de même les toilettes. « L'eau est gelée partout, y compris dans notre cour, et nous devons aller en chercher à la fontaine publique. » Alberto dort dans un lit au fond de la pièce, Diego sur la petite mezzanine. »⁷ Voilà pour le cadre. Giacometti gardera cet atelier jusqu'à sa mort. Tout juste ira-t-il dormir parfois à l'hôtel lorsque ses moyens le lui permettront. Il louera vingt ans plus tard l'atelier adjacent pour accueillir sa femme lorsqu'il se mariera. Le strict minimum. La sobriété.

L'atelier et l'exposition : réflexions sur la scénographie

Dans les vues d'atelier, on se plaît à identifier telle ou telle œuvre connue. Les statues cachent les peintures. Les œuvres s'enchevêtrent. Ces mêmes œuvres sont ensuite exposées dans des lieux spacieux et sobres, c'est-à-dire l'exact opposé de leur lieu de création. Genet rapporte que « la plus belle statue de Giacometti, il l'a découverte sous la table, en se baissant pour ramasser son mégot. Elle était dans la poussière, il la cachait, le pied d'un visiteur maladroit risquait de l'ébrécher. »⁸ Ce à quoi Giacometti répond : « Si elle est vraiment forte, elle se montrera, même si je la cache. » De quoi interroger la fonction de la scénographie. Surtout si l'on se replace dans une perspective historique où pendant longtemps, les œuvres étaient accumulées. La scénographie est-elle au service de l'œuvre ou en induit-elle une certaine lecture ? Et dans ce cas, laquelle ?

L'atelier comme œuvre totale

L'atelier, parce qu'il est le lieu de la création, de la transformation de la matière en œuvre, est surtout un lieu de fantasme. L'atelier de Giacometti, avec son pittoresque, contribue à forger une légende dans laquelle on ne peut plus séparer l'homme du lieu. Lorsque Giacometti est mort, on a déposé les murs recouverts de dessins et de graffitis au même titre que ses œuvres. Genet parle de l'atelier comme d'une enveloppe organique qui fait corps avec l'artiste : « Les doigts jouent le long de la statue. Et c'est tout l'atelier qui vibre et qui vit. J'éprouve cette curieuse sensation que, s'il est là, sans qu'il y touche, les statues anciennes, déjà achevées, s'altèrent, se transforment parce qu'il travaille à l'une de leurs sœurs. Cet atelier, d'ailleurs, au rez-de-chaussée, va s'écrouler d'un moment à l'autre. Il est en bois vermoulu, en poudre grise, les statues sont en plâtre, montrant la corde, l'étaupe, ou un bout de fil de fer, les toiles, peintes en gris ont perdu depuis longtemps

⁷ Catherine Grenier, Alberto Giacometti, 2017

⁸ Jean Genet, L'atelier d'Alberto Giacometti, 1963

cette tranquillité qu'elles avaient chez le marchand de couleurs, tout est taché et au rebut, tout est précaire et va s'effondrer, tout tend à se dissoudre, tout flotte : or, tout cela est comme saisi dans une réalité absurde. Quand j'ai quitté l'atelier, quand je suis dans la rue c'est alors que plus rien n'est vrai de ce qui m'entoure. Le dirai-je ? Dans cet atelier un homme meurt lentement, se consume, et sous nos yeux se métamorphose en déesses. »⁹

La description de l'atelier d'artiste était déjà un topos littéraire dans le roman réaliste au XIX^{ème} siècle. Au XX^{ème} siècle, il reste un genre d'actualité dans le domaine de la critique artistique mais il ne s'agit plus seulement de décrire un atelier dans sa matérialité en tant que lieu de production mais plutôt de s'interroger sur les conditions d'apparition de l'art.



7. Sabine Weiss, *Atelier d'Alberto Giacometti*, 1966, Fondation Giacometti, Paris

Bibliographie

- Daniel Buren, *Fonction de l'atelier*, 1971 (en général)
Tahar Ben Jelloun, *L'atelier fantôme*, 2006 (sur Giacometti)
André Breton, *Picasso dans son élément*, 1933
Jacques Dupin, *Réalité impossible*, 2007 (sur Giacometti)
Jean Genet, *L'atelier d'Alberto Giacometti*, 1963
Michel Leiris, *Autre heure, autres traces*, 1979 (sur Giacometti)
André Malraux, *La tête d'obsidienne*, 1974 (sur Picasso)
Francis Ponge, *L'atelier contemporain*, 1977 (en général)

⁹ Jean Genet, *L'atelier d'Alberto Giacometti*, 1963

Liens utiles

<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-atelier-artiste-contemporain/ENS-atelier-artiste-contemporain.html>

Le dossier retrace, pour la deuxième moitié du 20e siècle jusqu'à aujourd'hui, l'évolution du statut de l'atelier à partir d'exemples marquants.

Vidéotheque

<https://www.youtube.com/watch?v=BmgIGfbaDNw>

Lors d'une interview, Giacometti est filmé à l'œuvre dans son atelier. Les commentaires sont peu audibles mais les images s'attardent sur le travail de ses mains de façon saisissante.

<https://www.youtube.com/watch?v=vRsejf8xdC0>

Court métrage de Mickael Gill datant de 1965 (14 minutes). Le commentaire est en anglais mais le film (outre qu'il s'agit d'un vrai film et non d'un reportage) donne un bon aperçu du travail de Giacometti et de la symbiose tant commentée de l'homme et de son atelier.

<https://www.youtube.com/watch?v=0TGkCOO-UhU>

Captation de L'atelier de Giacometti de Jean Genet mis en scène au théâtre par la Compagnie de l'estaminet. Le texte est scrupuleusement respecté.

Ce que disent les programmes (Source Eduscol)

Collège. Français. Cycle 4. Niveau 4ème. « La ville, lieu de tous les possibles ? »

http://cache.media.eduscol.education.fr/file/Questionnements_complementaires/33/2/10-RA16_C4_FRA_6_ville_presentation_carte_mentale_562332.pdf

La ville, espace de création > Les artistes dans la ville : salons, ateliers

Collège. Arts plastiques. Cycle 4. « La matérialité de l'œuvre »

- La transformation de la matière : les relations entre matières, outils, gestes ; la réalité concrète d'une œuvre ou d'une production plastique ; le pouvoir de représentation ou de signification de la réalité physique globale de l'œuvre.
- Les qualités physiques des matériaux : les matériaux et leur potentiel de signification dans une intention artistique, les notions de fini et non fini ; l'agencement de matériaux et de matières de caractéristiques diverses (plastiques, techniques, sémantiques, symboliques).
- L'objet comme matériau en art : la transformation, les détournements des objets dans une intention artistique ; la sublimation, la citation, les effets de décontextualisation et de recontextualisation des objets dans une démarche artistique.
- Les représentations et statuts de l'objet en art : la place de l'objet non artistique dans l'art ; l'œuvre comme objet matériel, objet d'art, objet d'étude.
- Le mélange des techniques : sculpture et peinture

Collège. Arts plastiques. Cycle 4. « L'œuvre, l'espace, l'auteur, le spectateur »

- La relation du corps à la production artistique : l'implication du corps de l'auteur ; les effets du geste et de l'instrument, les qualités plastiques et les effets visuels obtenus ; la lisibilité du processus de production et de son déploiement dans le temps et dans l'espace : traces, performance, événements, œuvres éphémères, captations...
- La présence matérielle de l'œuvre dans l'espace, la présentation de l'œuvre : le rapport d'échelle, l'in situ, les dispositifs de présentation, la dimension éphémère, l'espace public ; l'exploration des présentations des productions plastiques et des œuvres ; l'architecture.
- L'expérience sensible de l'espace de l'œuvre : les rapports entre l'espace perçu, ressenti et l'espace représenté ou construit ; l'espace et le temps comme matériaux de l'œuvre, la mobilisation des sens ; le point de vue de l'auteur et du spectateur dans ses relations à l'espace, au temps de l'œuvre, à l'inscription de son corps dans la relation à l'œuvre ou dans l'œuvre achevée.

Lycée. Français. Seconde. Le roman et la nouvelle au XIX^{ème} siècle : réalisme et naturalisme

Corpus :

- Un roman ou un recueil de nouvelles du XIX^{ème} siècle
- Un ou deux groupements de textes
- En relation avec l'histoire des arts, un choix de textes et de documents montrant comment l'esthétique réaliste concerne plusieurs formes d'expression artistique et traverse tout le XIX^{ème} siècle. On peut réfléchir en amont à la façon dont les arts visuels, notamment, ont introduit la réalité quotidienne, qu'elle soit naturelle ou sociale, dans le champ de l'art et déterminé des choix esthétiques qui entrent en résonance avec l'évolution du genre romanesque, depuis le XVII^{ème} jusqu'au XX^{ème} siècle. L'influence de la photographie sur les romanciers du XIX^{ème} siècle peut également faire l'objet d'un travail avec les élèves.

En région

<https://poaa.lenord.fr/>

« Les portes ouvertes des ateliers d'artistes » permet chaque année de rencontrer gratuitement des artistes dans leur atelier.

3. La question du socle

Par Agnès Choplin

Question d'enseignement : Comment le dispositif de présentation peut modifier la perception d'un volume ?

La question des dispositifs de présentation est au programme du cycle trois en arts plastiques. Elle rejoint les notions d'œuvre, d'espace, d'auteur et de spectateur du cycle quatre. Il me semble que ce problème est très présent dans l'œuvre de Giacometti : comment la monstration d'une sculpture influe sur la perception du spectateur. On peut constater d'emblée la grande diversité des propositions que l'artiste réalise.



8. *Tête du père (plate)*, 1927-1930

La première possibilité est celle de l'absence de socle. La *Tête du père* (plate I) de 1927-1930 en est un exemple. Le volume s'impose avec une apparente simplicité qui fait écho aux traits gravés apparemment rapidement qui représentent le visage. Certaines œuvres surréalistes n'ont pas non plus de socle prédéfini. La *Femme égorgée* de 1932-33 est dans ce cas. La sculpture semble alors se rapprocher d'un objet paradoxal. Elle interroge le statut de l'objet et participe de la déstabilisation du spectateur qui ne sait plus exactement ce qu'il a sous les yeux. Le volume échappe à une réalité codifiée.



9. *Grande tête mince*, 1954

Des sculptures des années trente à la facture plus classique sont elles aussi dépourvues de socle comme la *Tête de Diego* des alentours de 1937. Le caractère élaboré de la facture contraste avec l'extrême sobriété de la présentation et provoque également un effet d'étrangeté. Parfois, comme pour la *Grande tête mince* de 1954, la représentation des épaules fait office de socle.



10. *Figure dite cubiste I*,
vers 1926-1927

Les sculptures cubistes se présentent d'une manière différente. Le socle prenant le plus souvent la forme d'un parallélépipède rectangle, il s'intègre sans difficulté au volume composé lui aussi de formes géométriques pour produire un continuum harmonieux. C'est le cas de la *Composition dite cubiste I* réalisée vers 1926-1927.



11. *Homme qui marche I*, 1960

Le socle peut aussi répondre à des nécessités techniques de solidité. Il est indispensable dans *l'Homme qui marche I* de 1960 vu ses dimensions. Toutefois on peut remarquer que la matière évoque la boue dont le personnage semble vouloir s'extraire avec peine. Les volumes les plus imposants sont les pieds qui sont reliés par une grande ligne oblique à la tête qui tente d'impulser une dynamique.



12. *Femme debout*, 1956

D'autres œuvres possèdent des socles qui n'ont pas de formes précises. Il s'agit par exemple de la *Femme debout* de 1956. La partie basse s'élargit sans que l'on sache si cela fait référence au bas d'un vêtement long ou à une gangue dont le personnage voudrait s'échapper.

Pourtant Giacometti dans ses écrits souhaite éviter les socles amorphes qu'il affirme détester.



13. *Figurine au grand socle*, 1954

En effet de nombreuses sculptures de l'artiste ont un socle parallélépipédique (ce qui n'est pas sans rappeler la sculpture antique). Néanmoins, les proportions entre celui-ci et la figure peuvent varier considérablement. Si *Nu debout sur socle cubique* de 1953 et *Figurine au grand socle* de 1954 possèdent toutes les deux une base en plâtre, le premier semble surgir avec une énergie considérable de son support, alors que la deuxième semble prise dans un mouvement de rétraction qui la rend plus frileuse.



14. *Quatre femmes sur socle*, 1950

Quand plusieurs volumes sont regroupés sur un même support comme dans *Quatre femmes sur socle* de 1950, les figures apparaissent davantage comme des choses. La femme sculptée devient une représentation de femme-objet.



15. *Petit buste de Silvio sur double socle*,
vers 1943-19447

À d'assez nombreuses reprises, le sculpteur choisit d'utiliser un double socle. La couleur peut être différente comme pour la *Femme Leoni* de 1947-1958. Le volume supérieur est plus petit que celui qui le soutient. Pour les petits bustes, à une certaine distance, on perçoit essentiellement le support. Ce dispositif me semble parfois transmettre une sensation d'oppression qui trouve sa résolution dans la découverte de la figure. Face au *Petit buste de Silvio* sur double socle, on est sidéré par l'extrême délicatesse de la facture qui s'impose malgré ou grâce à la présence du socle imposant.



16. *Simone de Beauvoir*, 1946

Dans certains cas l'artiste décide d'utiliser une tige métallique qui relie la figure au socle comme pour *Simone de Beauvoir* de 1946. Ce dispositif me semble accentuer la précarité de la figure qui se trouve ainsi traversée par une droite. Il n'est pas exempt de violence. Il peut évoquer l'extrême acuité du regard de l'artiste sur son modèle. On sait par ailleurs l'épreuve que pouvaient constituer les séances de pose interminables. Certains, comme Jean Genet, n'ont pas pu les supporter à long terme.



17. *Le Nez*, 1947

Cet aspect linéaire est particulièrement développé dans les cages. Elles proposent une rationalisation de l'espace qui devient structuré de façon orthogonale. Dans *Le Nez* de 1947, l'appendice nasal transperce la surface en s'associant à une bouche béante. On ne peut éviter de penser à son expérience juvénile de la mort de Van Meurs qui transforme la tête en objet avec des saillies. Le statut précaire de la figure est aussi accentué par sa suspension. Pour Véronique Wiesinger, « la cage est une tentative pour tracer les contours de cet espace-atmosphère. »¹⁰



18. *La Cage*, première version, 1949-1950

Les cages elles-mêmes peuvent être surélevées par quatre pieds comme dans *La Cage*, première version de 1949-1950. Elle devient presque un élément architectural dans lequel s'inscrit la figure aux bras écartés. Le personnage ouvre une fenêtre sur un nouveau monde affranchi de ses dimensions objectives.

Comme l'affirme Véronique Wiesinger, « l'intérêt porté par Giacometti à l'exposition de ses œuvres accompagne sa recherche pour intégrer le dispositif de monstration à l'œuvre même, une recherche indissociable de sa réflexion sur l'internalisation de la monumentalité. »¹¹

¹⁰ Alberto Giacometti. *Espace, tête, figure*, Actes Sud, 2013

¹¹ *L'Atelier d'Alberto Giacometti*, Fondation Giacometti et Centre Pompidou, Paris, 2007, p. 355



19. *Figurine dans une boîte entre deux boîtes qui sont des maisons*, 1950

Ce caractère construit de la représentation s'amplifie encore dans *Figurine dans une boîte entre deux boîtes* qui sont des maisons de 1950. De quelle liberté dispose le personnage qui va ainsi d'un contenant à un autre qui est le même ? Il s'agit d'une œuvre dont l'espace est le plus théâtralisé. Elle nous rappelle le goût de Giacometti pour la littérature depuis l'enfance et ses nombreuses amitiés avec des écrivains.



20. *La Clairière*, 1950

Enfin, le sculpteur peut opter pour l'installation de plusieurs figures sur une plaque pas forcément parfaitement horizontale. C'est le cas de *La Clairière* de 1950. Les personnages s'élèvent comme de fines allumettes de matière brûlée. Leur dimension varie ainsi que la façon dont ils s'arriment au support. Ils disposent parfois d'un petit socle individuel qui pourrait les faire ressembler à des pièces de jeu s'ils ne semblaient pas si vulnérables et exposés à tout vent. Le contraste entre l'horizontale et la verticale est poussée à son comble. Giacometti écrit lui-même : « J'ai toujours eu l'impression ou le sentiment de fragilité des êtres vivants, comme s'il fallait une énergie formidable pour qu'ils puissent tenir debout. »¹²



21. *Circuit*, 1931-1932

Finalement, le socle devient presque l'œuvre dans le *Circuit* de 1931-1932. La sculpture apparaît principalement en creux. La sphère ne constitue pas vraiment un événement car elle est immobile dans son logement circulaire. Si elle parvenait à s'échapper, elle ne pourrait que tourner en rond dans la courbe de la rigole. Cette œuvre peut se comprendre comme une métaphore de la condition humaine.

¹² Charles Juliet, *Giacometti*, Pol, Paris, 1995, p.63

4. *Femme qui marche*, une œuvre charnière

Par Agnès Choplin



22. *Femme qui marche (I)*, 1932, état de 1936

De loin on voit d'abord quelque chose qui se dresse dans l'espace. Il s'agit d'une silhouette féminine qui se tient sur ses deux jambes. Les deux petits seins tendus trouvent un écho à l'arrière avec les deux fesses rebondies. Le bas du dos est légèrement cambré. Tout le corps est gracile. Des attaches des épaules à la taille qui laisse à peine deviner le bassin jusqu'à la délicatesse des genoux dont les rotules sont tout juste esquissées. Les jambes gardent leur caractère de cylindre légèrement modulé. Au niveau du plexus solaire, le torse est creusé en forme de cône pouvant

ressembler à un coquillage. Cette forme étrange est presque le double négatif des volumes des seins. Cela pourrait évoquer Vénus, déesse de la beauté née des eaux.

La figure prend place sur un socle parallélépipédique, de hauteur relativement réduite et orienté dans la direction de la marche. Cet élément horizontal ne contrarie pas l'élan vertical. Sur cette base, les pieds sont posés avec un léger décalage. Le pied gauche avance un petit peu comme dans la statuaire égyptienne. Cela provoque un déhanchement très ténue du bassin qui se répercute dans l'asymétrie des épaules dépourvues de bras. Le torse est légèrement tourné vers la jambe qui avance. On peut le considérer comme un embryon de contrapposto que Giacometti a dû observer dans les œuvres de Michel-Ange comme le David. Cette position évoque un tout début de marche. Une ligne en métal sur le torse aboutit au nombril qui semble faire office de fil à plomb.

Le traitement du torse semble s'inscrire dans la continuité des sculptures intitulées *Femme* de 1928-1929. La simplification des formes et l'aspect lisse de la surface évoquent tout aussi bien l'art égyptien que les idoles cycladiques du début de l'art grec.



23. *Femme (plate III)*, vers 1928-1929



24. *L'Objet invisible*, 1934-1935

Si cette figure de 1932 n'est pas à proprement parler surréaliste, elle annonce déjà celle de *l'Objet invisible* de 1934-1935 tant apprécié par André Breton. Elle trouve sa source dans l'art antique et les arts premiers.

Elle n'a pas de visage et tient encore de l'idée de mouvement d'un corps qui s'élance comme une plante s'élève vers la lumière. Elle annonce aussi bien les deux grandes catégories des Hommes qui marchent que des Femmes debout.

Elle s'impose comme un moment de grâce et d'équilibre avant les recherches plus douloureuses de la suite de la carrière du sculpteur.

Question d'enseignement

Comment transmettre l'idée de mouvement avec une figure humaine ?

5. Dessine-moi un piéton, les statues de Giacometti et la ville.

Par Stéphanie Jolivet



25. *Figurine dans une boîte entre deux boîtes qui sont des maisons*, 1950

« Giacometti et moi – et quelques Parisiens sans doute – nous savons qu’il existe à Paris, où elle a sa demeure, une personne d’une grande élégance, fine, hautaine, à pic, singulière et grise – d’un gris très tendre – c’est la rue Oberkampf, qui, désinvolte, change de nom et s’appelle plus haut la rue Ménilmontant. Belle comme une aiguille, elle monte jusqu’au ciel [...]

Que s’est-il donc passé ? D’où a-t-elle arraché une si noble douceur ? Comment peut-elle être à la fois si tendre et si lointaine, et comment se fait-il qu’on l’aborde avec respect ? Que Giacometti me pardonne, mais il me semble que cette rue presque debout n’est autre que l’une de ses grandes statues, à la fois inquiète, frémissante et sereine. »¹³

Jean Genet

¹³ Jean Genet, L’atelier de Giacometti, 1963

Les statues, du fait qu'elles sont en volume, définissent autour d'elles un espace que le spectateur va investir de sens. Des indications sont parfois données : le titre « Figurine dans une boîte entre deux boîtes qui sont des maisons » invite à voir l'espace en creux comme une rue ou une fenêtre entre deux maisons. Les cages s'inscrivent alors dans l'univers de la ville moderne comme les fenêtres de Playtime de Jacques Tati qui forment autant de tableaux éclairés dans un cadre sombre. Mais l'espace créé par la statue n'est pas toujours qualifié. Certains écrivains, comme Genet ci-dessus, s'en sont emparés. De ces correspondances, on peut s'interroger sur la façon dont les statues de Giacometti construisent la ville comme objet poétique.

Tahar Ben Jelloun : « la rue d'un seul »

En mettant en relation un souvenir d'enfance et une statue de Giacometti, Tahar Ben Jelloun, dans *La Rue d'un seul* paru en 2006, reconstruit un espace familial. L'œuvre prend son sens dans un croisement de sensations passées et d'émotion présente : les statues « ont été faites, minces et longues, pour traverser cette rue et même s'y croiser sans peine. » Le personnage fait littéralement apparaître autour de lui l'espace du souvenir reconstruit à la lumière du présent.

« Il existe dans la médina de Fès une rue si étroite qu'on l'appelle "la rue d'un seul". Elle est la ligne d'entrée du labyrinthe, longue et sombre. Les murs des maisons ont l'air de se toucher vers le haut. On peut passer d'une terrasse à l'autre sans effort. Les fenêtres aussi se regardent et s'ouvrent mutuellement sur des intimités. Si une seule personne peut passer à la fois, il est bien sûr exclu que les ânes, surtout chargés, puissent y trouver passage.

Cette rue est dans ma mémoire, ancrée comme un souvenir vif. J'en parle souvent même si elle est au fond insignifiante.

En observant les statues de Giacometti, j'ai su qu'elles ont été faites, minces et longues, pour traverser cette rue et même s'y croiser sans peine. Il me semble même les avoir rencontrées, alors enfant. Le chien en bronze, si long, si maigre, rasait les murs, comme on dit, avec son horizontalité rigide et interminable, pendant qu'un homme filiforme marchait, la tête dépassant les terrasses, éclairées par une lumière forte.

"La rue d'un seul" est devenue, grâce à Giacometti, la rue pour plusieurs et les animaux pouvaient, paresseusement, la longer comme un fil entre deux points inconnus.»

Louis-Ferdinand Céline : « une ville debout »

Lorsque Bardamu débarque à New-York¹⁴, il est stupéfié par la forme de la ville et notamment sa verticalité. Son étonnement est traduit métaphoriquement par la comparaison avec une femme « bien raide, là, pas baisante du tout, raide à faire peur. » Giacometti prépare en 1959 un projet pour un concours de sculpture destiné à orner le parvis du gratte-ciel de la Chase Manhattan Bank. Il en sculpte différentes versions dont quatre grandes femmes de plus de 2,50 de haut. Finalement, il abandonne le projet en 1961. New-York reste encore à ce moment-là une entité abstraite pour lui mais le groupe des quatre femmes est resté. Quatre femmes « raides à faire peur » comme surgies de leur socle dans la brume d'Ellis Island.

« Pour une surprise, c'en fut une. À travers la brume, c'était tellement étonnant ce qu'on découvrait soudain que nous nous refusâmes d'abord à y croire et puis tout de même quand nous fûmes en plein devant les choses, tout galérien qu'on était on s'est mis à bien rigoler, en voyant ça, droit devant nous...

Figurez-vous qu'elle était debout leur ville, absolument droite. New York c'est une ville debout. On en avait déjà vu nous des villes bien sûr, et des belles encore, et des ports et des fameux mêmes. Mais chez nous, n'est-ce pas, elles sont couchées les villes, au bord de la mer ou sur les fleuves, elles s'allongent sur le paysage, elles attendent le voyageur, tandis que celle-là l'Américaine, elle ne se pâmait pas, non, elle se tenait bien raide, là, pas baisante du tout, raide à faire peur.

On en a donc rigolé comme des cornichons. Ça fait drôle forcément, une ville bâtie en raideur. Mais on n'en pouvait rigoler nous du spectacle qu'à partir du cou, à cause du froid qui venait du large pendant ce temps-là à travers une grosse brume grise et rose. et rapide et piquante à l'assaut de nos pantalons et des crevasses de cette muraille, les rues de la ville, où les nuages s'engouffraient aussi à la charge du vent. Notre galère tenait son mince sillon juste au ras des jetées, là où venait finir une eau caca, toute barbotante d'une kyrielle de petits bachots et remorqueurs avides et cornards. »

¹⁴ Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, 1936

Charles Baudelaire : « une femme passa »

Poète de la modernité, Charles Baudelaire saisit des instants – des instantanés pourrait-on dire – de la ville qui est la sienne, Paris. « À une passante »¹⁵ évoque une femme sous la forme d'une longue ligne noire. Une parenthèse de silence dans le bruit de la rue. Une grâce attirante et impossible à atteindre. Une statue ?

À une passante

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit ! - Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?

Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! jamais peut-être !
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !

Jean Giono : « une anonyme création des forces déséquilibrées de l'homme »

Retiré à la campagne mais contraint de se rendre régulièrement à Paris, Jean Giono évoque dans *Les vraies richesses*¹⁶ sa difficulté à se retrouver dans la foule. Les individus semblent y perdre ce qui fait d'eux des êtres singuliers. « Le premier geste qu'on aurait si on rencontrait un ami serait de le tirer de là jusqu'à la rive, jusqu'à la terrasse du café, l'encoignure de la porte, pour avoir enfin la joie de véritablement le rencontrer. » Marcher à côté sans être ensemble, se croiser sans se voir. Trois hommes qui marchent. Se croisent. S'ignorent.

¹⁵ *Les Fleurs du mal*, 1857

¹⁶ Réédition 2002

« Quand le soir vient, je monte du côté de Belleville. A l'angle de la rue de Belleville et de la rue déserte, blême et tordue, dans laquelle se trouve La Bellevilloise, je connais un petit restaurant où je prends mon repas du soir. Je vais à pied. Je me sens tout dépaysé par la dureté du trottoir et le balancement des hanches qu'il faut avoir pour éviter ceux qui vous frôlent. Je marche vite et je dépasse les gens qui vont dans ma direction ; mais quand je les ai dépassés, je ne sais plus que faire, ni pourquoi je les ai dépassés, car c'est exactement la même foule, la même gêne, les mêmes gens toujours à dépasser sans jamais trouver devant moi d'espaces libres. Alors, je romps mon pas et je reste nonchalant dans la foule. Mais ce qui vient d'elle à moi n'est pas sympathique. Je suis en présence d'une anonyme création des forces déséquilibrées de l'homme. Cette foule n'est emportée par rien d'unanime. Elle est un conglomérat de mille soucis, de peines, de joies, de fatigues, de désirs extrêmement personnels. Ce n'est pas un corps organisé, c'est un entassement, il ne peut y avoir aucune amitié entre elle, collective, et moi. Il ne peut y avoir d'amitié qu'entre des parties d'elle-même et moi, des morceaux de cette foule, des hommes ou des femmes. Mais alors, j'ai davantage à les rencontrer seuls et cette foule est là seulement pour me gêner. Le premier geste qu'on aurait si on rencontrait un ami serait de le tirer de là jusqu'à la rive, jusqu'à la terrasse du café, l'encoignure de la porte, pour avoir enfin la joie de véritablement le rencontrer. »

Les hommes et les femmes de Giacometti construisent dans leur rapport à l'espace une lecture de la ville. Il n'est pas sans paradoxe de constater que plus la ligne s'épure, plus l'espace environnant se charge. A chacun.e d'entre nous, selon nos classes et nos envies, de nous en emparer pour nourrir la problématique « La ville, lieu de tous les possibles ? » dans un dialogue fécond avec la littérature.

Ce que disent les programmes (Source Eduscol)

Cycle 4. Niveau 4^{ème}. « La ville, lieu de tous les possibles ? »

Enjeux littéraires et de formation personnelle :

- montrer comment la ville inspire les écrivains - poètes, auteurs de romans policiers, grands romanciers des XIXe et XXe siècles...- et les artistes qui la représentent dans sa diversité, sa complexité et ses contradictions ;
- s'interroger sur les ambivalences des représentations du milieu urbain : lieu d'évasion, de liberté, de rencontres, de découvertes, mais aussi lieu de « perte », de solitude, de désillusion, de peurs ou d'utopies ;
- réfléchir aux conséquences à venir du développement des mégapoles.

Indications de corpus :

On peut étudier ou exploiter :

- des descriptions et récits extraits des grands romans du XIXe siècle à nos jours présentant des représentations contrastées du milieu urbain ;
- des poèmes qui construisent la ville comme objet poétique.

On peut aussi étudier l'importance de la ville dans le roman policier et dans le roman d'anticipation. A noter que parmi les nombreuses lectures de Giacometti, les romans policiers occupent aussi une place de choix et notamment ceux de la célèbre « Série noire », publiée par Gallimard depuis 1945 dont plus de 60 exemplaires annotés et dessinés resteront dans l'atelier après sa mort.

On peut également exploiter des extraits de films, de BD, des portfolios photographiques...

... et on peut évidemment emmener ses élèves au musée !

Annexes

Textes complémentaires à la partie 2

Honoré de Balzac, *La Vendetta*, 1830

« L'entrée du grenier qui régnait au-dessus de ses appartements avait été murée. Pour parvenir à cette retraite, aussi sacrée qu'un harem, il fallait monter par un escalier pratiqué dans l'intérieur de son logement. L'atelier, qui occupait tout le comble de la maison, offrait ses proportions énormes qui surprennent toujours les curieux quand, arrivés à soixante pieds du sol, ils s'attendent à voir les artistes logés dans une gouttière. Cette espèce de galerie était profusément éclairée par d'immenses châssis vitrés et garnis de ces grandes toiles vertes à l'aide desquelles les peintres disposent de la lumière. Une foule de caricatures, de têtes faites au trait, avec de la couleur ou la pointe d'un couteau, sur les murailles peintes en gris foncé, prouvaient, sauf la différence de l'expression, que les filles les plus distinguées ont dans l'esprit autant de folie que les hommes peuvent en avoir. Un petit poêle et ses grands tuyaux, qui décrivaient un effroyable zigzag avant d'atteindre les hautes régions du toit, étaient l'infailible ornement de cet atelier. Une planche régnait autour des murs et soutenait des modèles en plâtre qui gisaient confusément placés, la plupart couverts d'une blonde poussière. Au-dessous de ce rayon, çà et là, une tête de Niobé pendue à un clou montrait sa pose de douleur, une Vénus souriait, une main se présentait brusquement aux yeux comme celle d'un pauvre demandant l'aumône, puis quelques écorchés

jaunis par la fumée avaient l'air de membres arrachés la veille à des cercueils ; enfin des tableaux, des dessins, des mannequins, des cadres sans toiles et des toiles sans cadres achevaient de donner à cette pièce irrégulière la physionomie d'un atelier que distingue un singulier mélange d'ornement et de nudité, de misère et de richesse, de soin et d'incurie. Cet immense vaisseau, où tout paraît petit même l'homme, sent la coulisse d'opéra ; il s'y trouve de vieux linges, des armures dorées, des lambeaux d'étoffe, des machines ; mais il y a je ne sais quoi de grand comme la pensée : le génie et la mort sont là ; la Diane et l'Apollon auprès d'un crâne ou d'un squelette, le beau et le désordre, la poésie et la réalité, de riches couleurs dans l'ombre, et souvent tout un drame immobile et silencieux. Quel symbole d'une tête d'artiste ! »

Honoré de Balzac, *Le Chef d'œuvre inconnu*, 1832

« Porbus s'inclina respectueusement, il laissa entrer le jeune homme en le croyant amené par le vieillard et s'inquiéta d'autant moins de lui que le néophyte demeura sous le charme que doivent éprouver les peintres-nés à l'aspect du premier atelier qu'ils voient et où se révèlent quelques-uns des procédés matériels de l'art. Un vitrage ouvert dans la voûte éclairait l'atelier de maître Porbus. Concentré sur une toile accrochée au chevalet, et qui n'était encore touchée que de trois ou quatre traits blancs, le jour n'atteignait pas jusqu'aux noires profondeurs des angles de cette vaste pièce ; mais quelques reflets égarés allumaient dans cette ombre rousse une paillette argentée au ventre d'une cuirasse de reître suspendue à la muraille, rayaient d'un brusque sillon de lumière la corniche sculptée et cirée d'un antique dressoir chargé de vaisselles curieuses, ou piquaient de points éclatants la trame grenue de quelques vieux rideaux de brocart d'or, aux grands plis cassés, jetés là comme modèles. Des écorchés de plâtre, des fragments et des torsos de déesses antiques, amoureux polissés par les baisers des siècles, jonchaient les tablettes et les consoles. D'innombrables ébauches, des études aux trois crayons, à la sanguine ou à la plume, couvraient les murs jusqu'au plafond. Des boîtes à couleurs, des bouteilles d'huile et d'essence, des escabeaux renversés ne laissaient qu'un étroit chemin pour arriver sous l'auréole que projetait la haute verrière, dont les rayons tombaient à plein sur le pâle figure de Porbus et sur le crâne d'ivoire de l'homme singulier. »

Émile Zola, *L'œuvre*, 1886.

« L'atelier, il est vrai, continuait à l'effarer un peu. Elle y jetait des regards prudents, stupéfaite d'un tel désordre et d'un tel abandon. Devant le poêle, les cendres du dernier hiver s'amoncelaient encore. Outre le lit, la petite table de toilette et le divan, il n'y avait d'autres meubles qu'une vieille armoire de chêne disloquée, et qu'une grande table de sapin, encombrée de pinceaux, de couleurs, d'assiettes sales, d'une lampe à esprit-de-vin, sur laquelle était restée une casserole,

barbouillée de vermicelle. Des chaises dépaillées se débandaient, parmi des chevalets boiteux. Près du divan, la bougie de la veille traînait par terre, dans un coin du parquet, qu'on devrait balayer tous les mois ; et il n'y avait que le coucou, un coucou énorme, enluminé de fleurs rouges, qui parût gai et propre, avec son tic-tac sonore. Mais ce dont elle s'effrayait surtout, c'était des esquisses pendues aux murs, sans cadres, un flot épais d'esquisses qui descendait jusqu'au sol, où il s'amassait en un éboulement de toiles jetées pêle-mêle. Jamais elle n'avait vu une si terrible peinture, rugueuse, éclatante, d'une violence de tons qui la blessait comme un juron de charretier, entendu sur la porte d'une auberge. Elle baissait les yeux, attirée pourtant par un tableau retourné, le grand tableau auquel travaillait le peintre, et qu'il poussait chaque soir vers la muraille, afin de le mieux juger le lendemain, dans la fraîcheur du premier coup d'œil. Que pouvait-il caché, celui-là, pour qu'on n'osât même pas le montrer ? Et, au travers de la vaste pièce, la nappe de brûlant soleil, tombée des vitres, voyageait, sans être tempérée par le moindre store, coulant ainsi qu'un or liquide sur tous ces débris de meuble, dont elle accentuait l'insoucieuse misère. »

Légendes et crédits photographiques

1. Andrea Garbald, *Alberto, Bruno, Diego, Giovanni, Otilia et Annetta Giacometti photographiés à l'été 1910*. Fondation Giacometti, Paris
2. *Alberto Giacometti dans l'atelier de la rue Hippolyte Maindron, Paris, 1927*. Archives Fondation Giacometti, Paris
3. Béla Bernand, *Isabel Nicholas, Meret Oppenheim (?) et Alberto Giacometti à la terrasse du café Le Dôme, Paris, 1936*. Archives Fondation Giacometti, Paris.
4. Alexander Liberman, *Alberto et Annette Giacometti en 1951*. Archives Fondation Giacometti, Paris
5. Claude Gaspari, *Alberto Giacometti dans son exposition, galerie Maeght, Paris, 1961*, Collection particulière
6. Ernst Scheidegger, *Alberto Giacometti peignant dans son atelier, 1959*. Fondation Giacometti, Paris
7. Sabine Weiss, *Atelier d'Alberto Giacometti, 1966*, Fondation Giacometti, Paris
8. Alberto Giacometti, *Tête du père (plate I)*, 1927-1930, Plâtre, 28,4 x 22 x 14,6 cm. Fondation Giacometti, Paris © Succession Alberto Giacometti (Fondation Giacometti + ADAGP, Paris), 2018
Crédit photographique : Fondation Giacometti, Paris
9. Alberto Giacometti, *Grande tête mince*, 1954, Bronze, 64,5 x 38,1 x 24,4 cm. Fondation Giacometti, Paris © Succession Alberto Giacometti (Fondation Giacometti + ADAGP, Paris), 2018
Crédit photographique : Fondation Giacometti, Paris
10. Alberto Giacometti, *Figure dite cubiste I*, 1926, Plâtre, 63,5 x 27,9 x 25,5 cm. Fondation Giacometti, Paris © Succession Alberto Giacometti (Fondation Giacometti + ADAGP, Paris), 2018
Crédit photographique : Fondation Giacometti, Paris
11. Alberto Giacometti, *L'homme qui marche I*, 1960, Bronze, 180,5 x 27 x 97 cm. Fondation Giacometti, Paris © Succession Alberto Giacometti (Fondation Giacometti + ADAGP, Paris), 2018
Crédit photographique : Fondation Giacometti, Paris
12. Alberto Giacometti, *Femme debout*, 1956, Bronze, 40,9 x 7,5 x 11,5 cm. Fondation Giacometti, Paris © Succession Alberto Giacometti (Fondation Giacometti + ADAGP, Paris), 2018
Crédit photographique : Fondation Giacometti, Paris

13. Alberto Giacometti, *Figurine au grand socle*, 1955. Plâtre peint, 39,2 x 9,2 x 20,5 cm. Fondation Giacometti, Paris © Succession Alberto Giacometti (Fondation Giacometti + ADAGP, Paris), 2018
Crédit photographique : Fondation Giacometti, Paris
14. Alberto Giacometti, *Quatre femmes sur socle*, 1950. Bronze, 73,8 x 41,2 x 18,8 cm. Fondation Giacometti, Paris © Succession Alberto Giacometti (Fondation Giacometti + ADAGP, Paris), 2018
Crédit photographique : Fondation Giacometti, Paris
15. Alberto Giacometti, *Petit buste de Silvio sur double socle*, 1943-1944, Bronze, 18,2 x 12,7 x 11,5 cm. Fondation Giacometti, Paris © Succession Alberto Giacometti (Fondation Giacometti + ADAGP, Paris), 2018
Crédit photographique : Fondation Giacometti, Paris
16. *Simone de Beauvoir*, 1946. 13,5 x 4,1 x 4,1 cm. Fondation Giacometti, Paris © Succession Alberto Giacometti (Fondation Giacometti + ADAGP, Paris), 2018
Crédit photographique : Fondation Giacometti, Paris
17. Alberto Giacometti, *Le Nez*, 1947-1949, Bronze, métal peint, corde de coton, 80,9 x 70,5 x 40,6 cm. Fondation Giacometti, Paris © Succession Alberto Giacometti (Fondation Giacometti + ADAGP, Paris), 2018
Crédit photographique : Fondation Giacometti, Paris
18. Alberto Giacometti, *La Cage, première version*, 1949-1950, Bronze, 90,5 x 36,5 x 34 cm. Fondation Giacometti, Paris © Succession Alberto Giacometti (Fondation Giacometti + ADAGP, Paris), 2018
Crédit photographique : Fondation Giacometti, Paris
- 19 et 25. Alberto Giacometti, *Figurine dans une boîte entre deux boîtes qui sont des maisons*, 1950, Bronze peint, 29,5 x 53,5 x 9,4 cm. Dation en 1982, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle © Succession Alberto Giacometti (Fondation Giacometti, Paris et Adagp, Paris), 2018
Crédit photographique : Centre Pompidou, MNAM-CCI/Jacques Faujour/Dist. RMN-GP
20. Alberto Giacometti, *La Clairière*, 1950, Bronze patiné, 58,7 x 65,3 x 52,5 cm. Fondation Giacometti, Paris © Succession Alberto Giacometti (Fondation Giacometti + ADAGP, Paris), 2018
Crédit photographique : Fondation Giacometti, Paris
21. Alberto Giacometti, *Circuit*, 1931-1932, Hêtre et bois fruitier, 4,5 x 48,5 x 47 cm, Achat 1987 Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle © Succession Alberto Giacometti (Fondation Giacometti, Paris et Adagp, Paris), 2018
Crédit photographique : Centre Pompidou, MNAM-CCI/Service de la documentation photographique du MNAM/Dist. RMN-GP
22. Alberto Giacometti, *Femme qui marche I*, 1932, Bronze, 150,3 x 27,7 x 38,4 cm, Fondation Giacometti, Paris © Succession Alberto Giacometti (Fondation Giacometti + ADAGP, Paris), 2018
Crédit photographique : Fondation Giacometti, Paris
23. Alberto Giacometti, *Femme (plate III)*, 1928-1929, Plâtre, 36,9 x 17,7 x 8,8 cm, Fondation Giacometti, Paris © Succession Alberto Giacometti (Fondation Giacometti + ADAGP, Paris), 2018
Crédit photographique : Fondation Giacometti, Paris
24. Alberto Giacometti, *L'objet invisible*, 1934-1935, Bronze, 153 x 32 x 29 cm, Fondation Marguerite et Aimé Maeght, Saint-Paul-de-Vence © Succession Alberto Giacometti (Fondation Giacometti + ADAGP, Paris), 2018
Crédit photographique : Claude Germain – Archives Fondation Maeght