

*Les sculptures de Giacometti ont l'air faites de rien, de choses jamais vues, sans forme, sans surface, mais possédant on ne sait trop quelle plénitude ; je tire mon chapeau devant lui.*

Barnett Newman

## Les plâtres d'Alberto Giacometti

Alberto Giacometti, dès ses premières sculptures, modela la terre et le plâtre. Très tôt dans sa carrière et jusqu'à ses figurines de bronze qu'il peignait souvent, la couleur blanche fut pour lui d'un grand intérêt.

Je me limiterais volontairement à la période post-surréaliste qui présente un double intérêt : d'abord parce que l'œuvre produisait les premiers effets critiques du surréalisme et par conséquent réévaluait le rapport d'investissement de l'artiste dans le processus d'élaboration d'une sculpture ce qui était rarement apprécié et ainsi peu d'actualité. L'époque antérieure à la rupture de l'artiste avec le surréalisme fut analysée souvent sur la base que l'œuvre privilégiait l'idée, l'aspect conceptuel de la sculpture au détriment des qualités irrationnelles de la réalisation (c'est-à-dire du jeu complexe des mains et des outils qui transforment la matière) À partir des figurines, Giacometti accusait certaines formes d'anachronismes. Il revenait à une sculpture élaborée à partir d'un modèle qui pose devant lui durant plusieurs heures (son frère Diego, sa future épouse Annette. .) L'action de pétrir, de rechercher l'intelligence des matériaux dans le rapport établi avec différents degrés de pression et de force des mains, cette orientation était devenue fort douteuse aux surréalistes dès 1934 et fit dire à André Breton :

« Une tête, tout le monde sait ce que c'est ! » \*

C'était donc une erreur de plus à ajouter au palmarès de Breton, et de son dogmatisme. La rupture de l'artiste avec le mouvement surréaliste est suffisamment complexe si l'on remarque que *tout ce qui était représenté* allait se retrouver plus tard transformé dans la pratique de l'artiste : le meurtre, « Femme égorgée » (1932) — l'agression par un objet pointu comme, présente dans « Pointe à l'œil » (1932) — sont des œuvres dans lesquelles la sexualité est fortement présente partout, de la narration de ces thèmes il ira vers une pratique de construction et de destruction de sa sculpture. « Objet invisible » sera l'œuvre de transition, considérée souvent comme l'une de ses plus importantes sculptures surréalistes alors qu'elle échappe déjà par sa notion de vide à l'esthétique de l'objet pour lui-même, et porte en elle tout le « programme » du rôle de l'espace menaçant la figurine/statuaire de l'œuvre à venir.



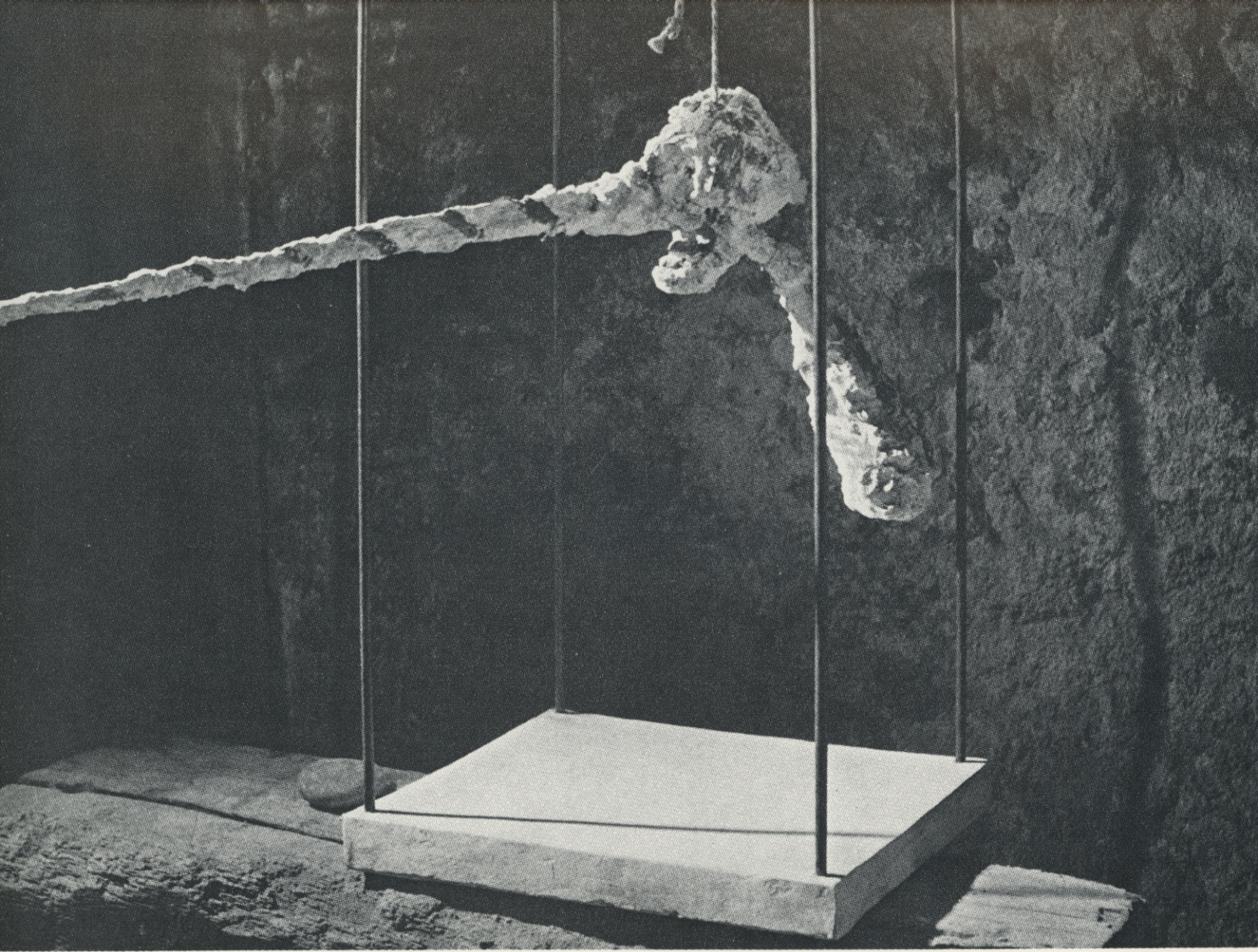


Les plâtres par leur fragilité, leur pérennité, et leur qualité de malléabilité traduisent cette nouvelle attitude. Un plâtre est généralement l'étape d'une œuvre qui est pensée et dont la fonte est l'ultime version. Ce fut bien le cas de Rodin si l'on compare le musée de Meudon, « Musée des plâtres », avec celui de Paris, qui présente les bronzes. Par contre, ce ne fut pas l'attitude de Giacometti. Il accorde soudain aux plâtres une valeur aussi essentielle que le tirage en bronze de la même œuvre. Ainsi, « Le nez » en plâtre (1947, Kunsthaus Zürich), offre un très grand nombre de qualités qui disparaissent dans l'homogénéité relative que prend son tirage en bronze. Bien qu'il arrive souvent que Giacometti peigne ses bronzes, la fonte d'une sculpture unifie dans un seul et même matériau, ce qu'il y a d'hétéroclite dans la version en plâtre (apparition de l'armature, métal, bois, ficelle, etc.)

La fonte de la sculpture de « Le nez » perd les effets de contraste au niveau de la couleur et les effets du rapport solidité/cage métallique, fragilité du plâtre chair qui se gonfle, s'allonge démesurément au point de se projeter en dehors des limites que dessinent les arêtes métalliques de la cage.

Giacometti pousse la filiformité de la matière à la limite du possible. Et comme pour forcer cette extension du nez, il profite de la qualité blanche du plâtre pour dessiner des traits en spirale dans un mouvement de rotation qui, lui aussi, ira en s'amenuisant vers l'extérieur. Le dessin, la forme et la qualité du plâtre fonctionnent en même temps et par rapport à chacune de leur spécificité exceptionnement bien ensemble : c'est-à-dire d'une façon évidente, claire sans que l'on ait l'impression si pénible dans la sculpture peinte, en général, qu'une couleur ou un dessin a été comme plaqué, rajouté sans grande nécessité sur un matériau, sans que le fonctionnement de l'un par rapport à l'autre paraisse



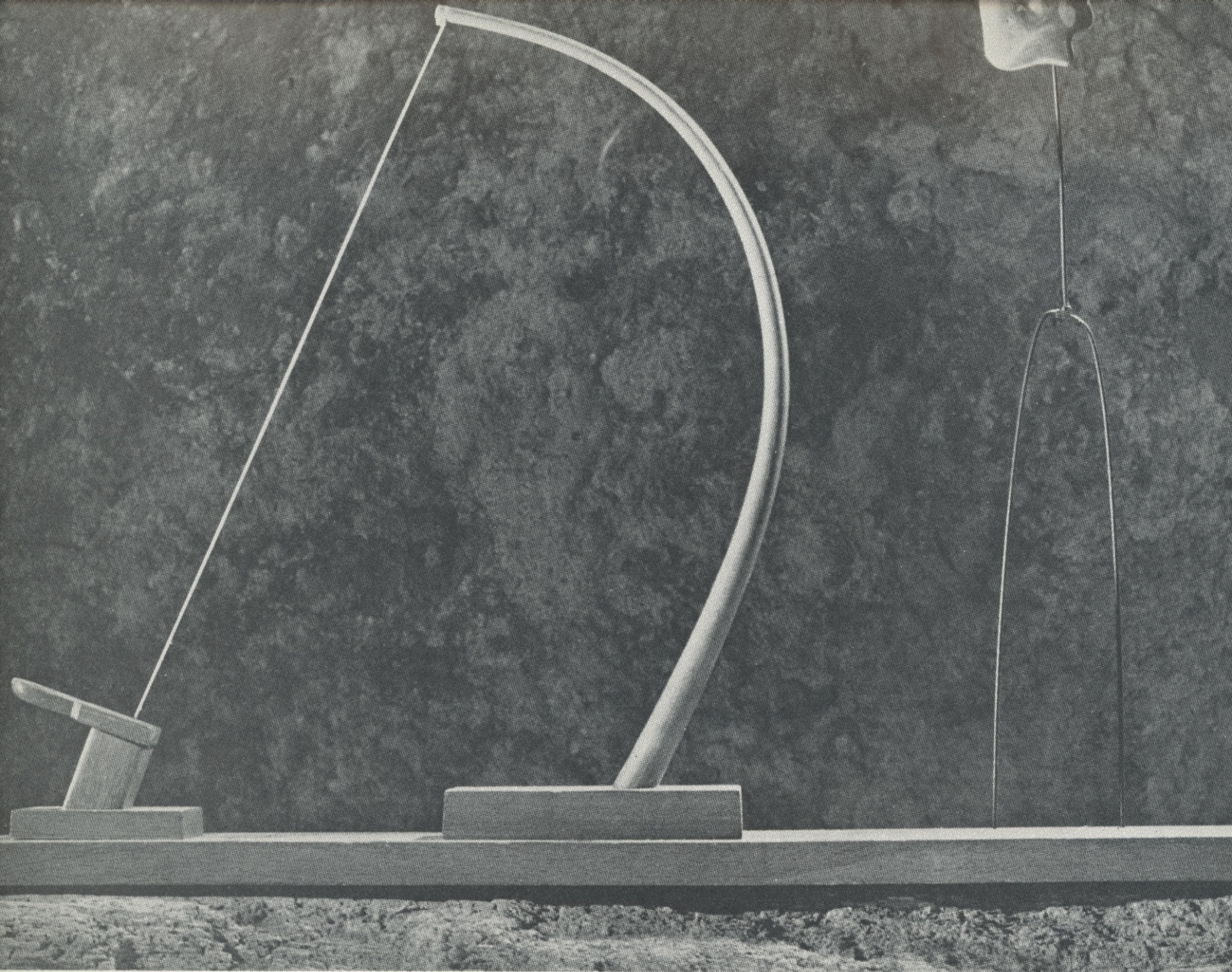


Le nez. 1947

évident. C'est d'ailleurs toute la difficulté du dessin dans la sculpture peinte. Giacometti est peintre, dessinateur et sculpteur. Il peint ses sculptures en tenant compte parfois de la réalité du sujet (introduction de touches de couleurs vives dans les fleurs de sa sculpture « Femme au bouquet de fleurs » et dans « Quatre figurines sur socle » (1950) il semble tantôt griffer le sexe, tantôt le souligner en dessinant un triangle. Le trait encadre le visage, marque les seins, et parfois suit le rythme émotionnel de l'artiste.

La sculpture en plâtre « Tête sur tige » (1947 musée de Bâle) a la tête entièrement dessinée. Les traits viennent accentuer les orbites des yeux puis viennent se démultiplier autour de la bouche béante et jouent également avec toutes les marques manuelles de la matière bouleversée. Tout cela est planté sur cette tige métallique véritable lame qui pénètre le plâtre, matière molle. Le fer et le plâtre, sont en intense relation de contraste, et je dirais dans une relation dialectique, car un aspect vient révéler les qualités de l'autre. Si nous comparons « Tête sur tige » en plâtre, avec une autre œuvre élaborée sur les mêmes types de relation dessins/couleurs/matériau : « La main » (1947), mais dans son tirage en bronze, les types de relation précités disparaissent, le bronze étant un matériau qui fait seulement allusion à la malléabilité du matériau à l'origine de la fonte. La tige de métal en fer perd de sa brutalité, c'est-à-dire perd sa puissance contrastante. Par contre, grâce au bronze, l'homogénéité de la fonte, la monochromie évoquée donne rôle de silhouette à l'ensemble de la sculpture. Cela accentue le rôle de l'espace comme matériau quasiment sculpté, et celui dominateur et imposant du vide, ce qui est annoncé dans la sculpture surréaliste « Objet invisible » qui a également pour deuxième titre « Maintenant le vide ». Son œuvre prend alors un aspect d'extrême filiformité, c'est-à-dire de finesse quasi





Fleur en danger. 1933

linéaire et d'immatérialité. Son goût pour le plâtre s'annonçait avec une très grande réussite en 1933 dans l'œuvre « Fleur en danger » où le plâtre est une fleur blanche accrochée au bout d'une tige métallique très délicate, et menacée par un arc intensément tendu qui pourrait lâcher avec force à tout moment un objet destructeur. Cette force de destruction est donc évoquée et l'illustration est forte. Mais la réelle destruction deviendra effective lorsqu'il ne pourra pendant toute une période (fin et début des années 40) ne faire que de toutes petites statues « qu'un seul coup de canif pouvait détruire ». Cette force de destruction est mise en évidence par le rapport infiniment petit et délicat de la figurine en plâtre et de l'énormité disproportionnée du socle qui expose du « presque rien ».

Un coup de canif ou l'épreuve du temps et le plâtre tombe, révèle l'armature qui se dénude. La série de figurines en plâtre exposée en 1965 au Moma (de la collection T Hess) est le parfait exemple de cette époque. Ces figurines d'ailleurs, posèrent des problèmes de conservation. Le temps les faisait craquer, les fissurait. Plus tard, c'est-à-dire après l'époque de l'infiniment petit et de l'infiniment fragile de la sculpture en plâtre, Giacometti décida à allonger ses sculptures mais en les réalisant les plus étroites possibles, filiformes à la limite de ce que peut rendre la matière avant de s'effondrer, avant que la matière soit substituée par l'armature, c'est-à-dire par le fer. Cela fût l'exploration d'autres artistes. Les mains de l'artiste retirent tellement de matière le long de l'armature, que des transparences apparaissent parfois entre les bras allongés le long du corps, entre les jambes. Si l'énormité du socle, prolongement des pieds, marque l'intérêt normal du sculpteur pour le sens de gravité, l'œuvre ne reste pas moins confrontée aux problèmes les plus extrêmes de la pérennité du plâtre. Et cela sera toute la différence par exemple





La main. 1947

avec « Here one », première sculpture réalisée en plâtre de Barnett Newman. Cet artiste réalisa une œuvre dont une perpendiculaire est en plâtre, et l'autre de bois peint en blanc (il eut donc également un intérêt tout particulier pour la couleur blanche) L'épaisseur des barres franchement plantées dans les monticules qui viennent affirmer avec une grande force, un lieu, « Here one », révèle une approche d'esprit tout à fait différente, voir opposée à celle d'immatérialité que Giacometti confère au plâtre. Pour marquer les effets d'irrationnalité du modelage, Giacometti jouera la série. Ainsi « Quatre figurines sur socle » (1950) est un plâtre dessiné d'un même sujet qui, dans sa répétition manuelle, révèle un maximum de différence. Le sujet est le même mais le dessin est toujours aussi inattendu que les effets de la matière pétrie. Le travail en série dans l'œuvre en plâtre de Giacometti a, de par les qualités du dessin, et du matériau malléable, une exceptionnelle force d'irrationnalité. Ce qui fit dire à Giacometti, un jour, à Annette qui avait posée toute l'après-midi : « Mais où étais-tu aujourd'hui ? »

Peindre et dessiner le plâtre traduit la liberté d'exécution de Giacometti : il dessinait également sur des journaux et dans des livres. La création est intimement liée à sa vie quotidienne et le plâtre le plus humble des matériaux du statuaire, devient dans son œuvre : un matériau noble.

© Juin 1984 Alain Kirili

Publié en partie janvier-février 1979 in « Art in America »