

## Etudes comparées de la Fonction poétique

M. Yves BONNEFOY, professeur

*La première heure* a été consacrée cette année encore à l'étude de la poétique de Giacometti et de sa relation à divers aspects de la littérature ou de la pensée contemporaines. Il s'agissait cette fois de la seconde époque de son travail, celle qui a suivi sa rupture avec les surréalistes, et a vu mûrir l'intuition que laissaient pressentir quelques expériences de la fin de l'adolescence et quelques difficultés aussi, rencontrées dès que le jeune dessinateur eut commencé à Paris le travail d'après un modèle.

Avant de s'éloigner tout à fait de la période surréaliste il a paru toutefois utile de revenir sur un point de beaucoup de sens — et tout à fait important dans la relation de la poésie et des arts — mais qui n'avait pas été suffisamment abordé l'année dernière. Et étude détaillée a donc été faite d'abord de l'essai fameux d'André Breton, « Equation de l'objet trouvé », qui parut en 1934 dans *Intervention surréaliste* avant de trouver sa place dans *L'Amour fou*, et simultanément de *l'Objet invisible*, la grande œuvre de Giacometti que cet essai questionne et commente tout en la regardant prendre forme. Cette statue, qu'on nomme aussi *Mains tenant le vide*, avait tout pour retenir l'attention du théoricien du « surréel », et d'abord son caractère évident d'aboutissement, sa qualité de chef-d'œuvre au terme d'une période où le sculpteur avait beaucoup apporté à la poétique surréaliste mais lui avait, en somme, beaucoup refusé aussi. Breton, on l'a rappelé et précisé au passage, rêve d'un effacement de la nécessité dans des instants qui seraient comme l'affleurement parmi nous d'une réalité supérieure. Il va à la rencontre de ces parcelles de la « vraie vie » en se mettant à l'affût de toutes les occasions de surprise — « la surprise doit être recherchée pour elle-même, inconditionnellement » (*L'Amour fou*, pp. 122-3) —, estimant que c'est par ces minutes que passe la continuité, qu'il postule, du possible et de l'impossible : et c'est d'ailleurs pourquoi il se plaît dans ce qui sera le décor de son essai, ce marché aux puces où l'imprévu sinon le miracle peut être chose courante. En d'autres mots, Breton aime cette impression d'infini que le désir permet d'éprouver quand il accède à une satisfaction : puisque l'objet de celle-ci, remplacement d'un absolu inaccessible depuis l'enfance, est perçu symboliquement, comme

forme et non existence, ce qui l'arrache à la finitude, un instant au moins. Et il nomme réalité cette jouissance furtive, quitte à différer par des affirmations véhémentes, de caractère magique, l'épreuve ordinaire des faits. Mais tout autre a été le besoin de Giacometti, on l'a montré l'an dernier. Ce qu'il chercha dans l'objet à fonctionnement symbolique, qui lui dut en partie sa vogue, ce n'est pas à étonner ou à subvertir la conscience commune, supposément inhibée, mais le dévoilement de fantasmes, la connaissance de soi, et par suite la mise à jour de sa relation personnelle à de grandes catégories de l'existence, la sexualité par exemple ou le rapport à autrui, vécus encore par lui comme violence, peur, solitude.

Et de cette recherche de soi *l'Objet invisible* fut à n'en pas douter le point d'arrivée, la synthèse, ce que l'on a essayé de dégager, avant d'aller plus avant, de ses indications elliptiques mais riches de références. Image évidemment maternelle, ce que confirmerait s'il était besoin ses analogies dans l'art italien, Vierges ou Anges d'Annonciations, c'est aussi la figure qui se dresse sur une tombe — accompagnée de l'oiseau qui symbolise la nuit mais également la connaissance — et ses yeux, une roue intacte, une roue brisée, disent la double expérience, essentielle chez Alberto, de la participation à l'être du monde et de la déréliction, du non-sens. Quant à l'enfant, il manque, mais la disposition des mains qui auraient pu le tenir évoque le *Cube* et le *Crâne (Tête cubiste)* de juste avant, ce qui corrobore le « vide » que dit le titre. La mère, indique l'œuvre, a détruit ce qu'elle aurait pu élever — un mot, ce dernier, qu'on peut lire dans la statue ou tout au moins dans son moment de genèse, puisque Giacometti, comme Breton en témoigne, a hésité sur la position des bras qui pour finir se sont *élevés*, cachant les seins, et présentant à nouveau l'objet mais comme absence d'un être.. La mère est-elle la vie, la mort, ainsi parlait déjà le *Palais à quatre heures du matin*, mais, « maintenant », la figure apparaît de face, l'artiste accepte de l'affronter : et cela dans son travail même puisque ces mains qui élèvent font aussi le geste de modeler. « J'aurais pu la détruire », écrira Giacometti de *l'Objet invisible*, « mais j'ai fait cette statue pour juste la raison contraire — pour me recommencer ». L'art n'est plus chez lui évocation et l'on comprend que Breton s'inquiète.

D'où la fonction de l'essai, qui est de reconquérir Alberto dans ce moment décisif. *Equation de l'objet trouvé* commence par une des plus éloquentes proclamations de l'espérance surréaliste qu'on puisse trouver chez Breton, puis pose le problème d'autrui de façon aussi habile qu'opportune, en affirmant le besoin qu'a un surréaliste d'autrui, ce qui ne peut que toucher Alberto et le retenir, mais en décrivant autrui comme le semblable et le complice en puissance dans la poursuite du surréel, ce qui subordonne cet autre au droit du moi esthétique, au leurre de l'infini. Breton a d'ailleurs entraîné Giacometti au marché aux puces, pour la rencontre d'objets qui relanceront son

travail — l'œuvre n'étant pas achevée — dans les ambiguïtés de la rêverie, laquelle diffère les décisions d'existence. Quand Alberto, effectivement, se laisse séduire par une sorte de masque et, contrairement à ses habitudes, l'achète, comme s'il pensait qu'il l'aiderait à donner sa forme au visage encore incertain de la statue, Breton souligne : « Il est à remarquer que la trouvaille d'objets remplit ici, rigoureusement, le même office que dans le rêve, en ce sens qu'elle libère l'individu de scrupules affectifs paralysants, le reconforte et lui fait comprendre que l'obstacle qu'il pouvait croire insurmontable est franchi ».

Il n'est pas possible d'entrer ici dans le détail pourtant extrêmement signifiant des rapports du masque, de la cuillère-chaussure et du « cendrier-Cendrillon » dans le mythe qu'André Breton a essayé de tisser pour influencer son ami. On notera seulement que l'analyse a montré qu'il réussit bien plus à trahir son aversion relative de l'être féminin et son désir des naissances « iduméennes » qu'à retenir une conscience rétive. Tout se passe comme si le texte de l'écrivain avait été pour le travail de l'artiste l'occasion d'une réflexion qui révèle à celui-ci des limites, lui permet d'éventer des pièges. A la désignation du masque, il va répondre qu'il veut se consacrer désormais à l'étude de la face humaine, en sa nudité sans mirages ; et il se sépare du groupe surréaliste pour ce qui va être d'abord une longue période de solitude.

En fait Alberto imaginait au début que cette étude nouvelle ne durerait qu'une quinzaine de jours, comme une simple préparation à des compositions qui auraient groupé des figures, mais son dessein profond était à l'évidence tout autre puisqu'il ne cessa plus, de ce jour, de travailler d'après le modèle ou, en tout cas, de sculpter ou peindre l'être humain, et cela comme il l'avait fait dans ses travaux de jeunesse, à ses débuts à Paris, mais comme il faisait encore de temps à autre — à Stampa principalement — pendant son association à l'avant-garde. Plus qu'une opposition de deux époques, le retour à l'observation du modèle marque celle de deux projets, l'un né de la rencontre de la recherche contemporaine, et l'autre plus profond et toujours prêt à renaître à chaque fois qu'Alberto retrouve les lieux et les situations de l'enfance. En Suisse, il faut le noter, son père est mort, à l'âge où un jour il mourra lui-même, et cela moins d'un an avant *l'Objet invisible* où, sous les pieds de l'être mystérieux, on peut discerner une tombe. Il se peut que la recherche qu'Alberto recommence et n'abandonnera plus procède de son identification intérieure à celui qui, artiste comme il l'était, aimait pourtant, et valorisait, l'étude attentive du modèle. Et c'est un fait aussi que les premières années du nouveau travail sont, tout autant que la joie — expressément dite — de la liberté reconquise, l'époque d'un repliement, sur l'« isab » jamais oubliée, hibernation qu'explique aussi le moment historique, de plus en plus saturé d'angoisse, et auquel ressemble tout un aspect, bien analysé aujourd'hui, de la peinture des années trente. C'est le moment en Europe où allait triompher, pouvait-on craindre, cette Absence que Giacometti affrontait dans sa dernière

œuvre surréaliste. Et l'histoire de l'Occident contribue peut-être autant que la sienne propre aux difficultés qu'il rencontre immédiatement dans une entreprise qu'il imaginait — ou voulait croire — toute simple et de ce fait transitoire, en direction d'œuvres plus ambitieuses. Giacometti dira, à Georges Charbonnier, bien plus tard : « Plus je regardais le modèle, plus l'écran entre sa réalité et moi s'épaississait. » Il atteste encore : « J'ai travaillé avec modèle toute la journée de 1935 à 1940. — Rien n'était tel que je l'imaginai. Une tête (je laissais de côté très vite les figures, c'en était trop) devenait pour moi un objet totalement inconnu et sans dimensions. » Alberto s'était pourtant détourné alors de l'étude de modèles indifférents pour ne plus scruter que ses proches, et déjà et surtout Diego, son frère.

Mais tout ceci n'était que l'introduction aux remarques de cette année, qui portèrent essentiellement sur les trois grandes époques que connut l'art de Giacometti par la suite — ou, pour mieux dire, au-delà de 1938, tant il est vrai que l'accident qu'il eut alors affecta sa relation à lui-même, mettant fin à ce qui n'était qu'une période de transition. Nous avons étudié avec beaucoup d'attention les circonstances de cet accident, qu'Alberto lui-même a rapportées en détail et considérées comme extrêmement révélatrices. Brièvement : « Je perds absolument pied », avait-il constaté un jour, rassemblant sous ces mots ses difficultés affectives aussi bien que ses empêchements de travail. Puis il tira les conséquences des premières en rompant ce soir-là avec son amie et, au retour, de nuit, sur la place des Pyramides déserte, il vit une automobile se précipiter sur lui « à vive allure », lui sembla-t-il, et fut blessé au pied, ce dont il garda une légère claudication mais aussi la satisfaction d'avoir « prévu ou pressenti » ce qui lui était arrivé. Clairement ces faits, qu'en confirmant d'autres, sont symboliques : de son exil, de la solitude, de la réalité qui l'agresse — car combien de fois n'a-t-il pas parlé de l'objet qui « fonce » sur lui, lourd de néant ou d'énigme ? — et de son désir de passage à la limite pour une rénovation, une transmutation spirituelle. Il n'a pas réussi cette fois à sauter, comme il l'avait fait trop souvent, sur un refuge. Son pied blessé portera mémoire d'un vrai moment d'expérience. L'accident de Giacometti est une façon de parler son souci, de défier sa peur, d'aller vers la finitude ; et la satisfaction qu'il en éprouve, si frappante, c'est d'avoir pu constater qu'il y avait en somme un accord entre son aspiration d'artiste et son inconscient, ce qui est gage de réussite dans cette entreprise qu'est son destin. Autrement dit, l'alternative de l'accident n'aurait pas été la vie simplement continuée, mais le suicide. C'est « la vie », remarque Alberto, qui s'est « manifestée » une fois encore. Quelle avait été la fois précédente ? Nous avons fait l'hypothèse, avec quelques arguments pour cela, que Giacometti songeait aux événements que condense *le Palais à quatre heures du matin*, étudié la saison passée, et, ainsi, à la vigilance maternelle. Si c'est l'interdit maternel qui le voue aux déchirements affectifs, c'est aussi l'exigence qui l'accompagne dont il peut espérer qu'elle lui permettra la

sublimation, et voici prouvée, à divers niveaux, sa puissance. Une autre lecture lui est désormais possible de son existence entravée par les contradictions et inhibitions de l'heure présente.

Interprétation qui ne serait qu'hasardeuse si d'autres faits ne la corroboraient, toujours soulignés par des déclarations de Giacometti lui-même. La tâche qu'il associe à la représentation, par exemple, change soudain, ou lui apparaît enfin de façon claire. Récemment il a vu son amie de loin, sur le boulevard, une nuit, avec « l'immense noir au-dessus d'elle, des maisons » et il a compris « tout à coup » que ce qu'il voulait en art, c'est donner l'impression de cette distance, en inscrivant donc dans l'œuvre, d'une façon ou d'une autre, l'apparence de petitesse relative de l'être aperçu de loin, celle même que notre conscience corrige. Intention au premier abord quelconque — n'est-elle pas inhérente au travail des perspectivistes ? — mais qui chez lui prend un sens profond et retrouve d'abord une origine. L'être perçu à distance, c'est en effet l'expérience vécue jadis devant quelques fruits dans l'atelier de son père, celle de l'*eccéité*, avions-nous dit, substituée à la *quiddité*, celle par suite de la personne appréhendée *hic et nunc*, en sa globalité existentielle et morale, là où ne parlait hier encore que le corps proche, dont la suggestion peut être surtout charnelle : en un mot, c'est la *présence* qui se signifie là comme clef de la pratique du monde, mais aussi bien comme visée de l'œuvre artistique, qui aidera l'artiste à mieux se comprendre, ou en tout cas à mieux se chercher. Maintes fois, quand il s'est agi pour Giacometti d'évoquer ou de commenter ses échecs, c'est-à-dire de s'expliquer pour quelle raison il ne peut représenter ce qu'il voit, il a confondu, et jusqu'à la fin de sa vie, figure et présence, apparence et apparition, du fait des mots sans rigueur de notre vocabulaire esthétique. Mais cette fois, à la veille de l'accident, il a accédé à une conscience concrète, différenciée, de ce que doit être sa tâche. Quitte à voir celle-ci effacer ou déplacer les limites des genres habituels de la création artistique.

« Pour rendre l'impression que j'avais », dira-t-il un jour, « j'aurais dû faire une peinture et non une sculpture. Ou alors j'aurais dû faire un socle immense pour que l'ensemble corresponde à la vision. » De fait, en 1937 déjà, deux tableaux décisifs, *La Pomme sur le buffet* et *la Mère de l'artiste* révélaient bien — par leur mise en place de l'objet dans le champ où lui et l'artiste existent — le privilège de la peinture du point de vue de l'attestation ontologique comme Alberto la comprend, mais ces peintures étaient restées isolées — exécutées à Stampa, en avance sur le travail parisien — et c'est en sculpture, dans la lancée des œuvres récentes, que l'intuition nouvelle va se développer, lentement d'abord, puis brusquement en 1938-39 et après, par le recours à ce « socle immense », c'est-à-dire, pratiquement, par la diminution des figures. De 1938 à 1945 les statues de Giacometti, à une exception près dont le sens apparaît plus tard, ne cessent de devenir plus

petites, jusqu'à n'avoir que deux ou trois centimètres pour une figure entière de femme sur un socle de sept centimètres, par exemple. Il s'agit bien d'atteindre à l'impression globale qu'assurait la vue de loin, puisque celle-ci s'évapore quand les détails apparaissent. Bien que l'œuvre soit matérielle, l'impression qu'elle donne doit transcender la matière. Mais c'est évidemment là une entreprise impossible, car lorsque le détail disparaît du fait de la petitesse de la figure, c'est le grain propre du matériau qui prend de plus en plus d'importance, c'est la matière qui prime, et cela jusqu'au moment où, à un dernier coup de pinceau, la forme trop simplifiée et rapetissée se disloque : et « hop », s'exclame Giacometti, il n'y a plus de statue. Ne reste que la terre, c'est aussi son mot, d'avoir vu se manifester le néant là où l'on cherchait à inscrire l'être. L'échec de l'artiste répète encore à cette époque de son travail l'inaccessibilité de la présence d'autrui.

Non sans qu'à la dernière seconde, pourtant, dans cet événement infiniment bref où la présence sombre dans la matière, n'ait tout de même presque paru ce qui comme tel aurait été sa figure, et que ne demeure donc dans les figurines qui ont échappé au désastre comme une trace de foudre. Elles ne sont plus simple objet. Tels une statue dans un temple ou un ex-voto, l'idée d'une épiphanie les hante, et les voici moins le reliquat d'un échec que la relique d'une vision, qui fait de l'art un équivalent des voies de la théologie négative, laquelle approche si près de ce que toujours elle manque. Sans rien avoir fait que céder à son obsession, Alberto a réinventé la dialectique qui avait permis, dans l'art byzantin, que la présence divine affleure dans l'or et les couleurs vives des mosaïques, lors même que cet éclat des matières mangeait les traits des visages. — Reste, bien sûr, que cette relique est aussi, et tout aussi vite, une retombée parmi les ambiguïtés de l'appréciation artistique, qui s'intéresse aux images. « Allures de dieux » ou non, ces statuettes vont être vues par des amateurs, mêlées par eux aux recherches contemporaines, inscrites au compte d'un artiste, on va les proposer à celui-ci même comme le bien de ce monde auquel il ne prétend pas. Alberto a beau rentrer à Paris, en 1946, avec seulement en matière d'œuvres le contenu, a-t-on dit, d'une grosse boîte d'allumettes, cercueil de ses espérances, ces quelques grammes de plâtre, étrangers comme ils sont aux habitudes de l'art en place, vont lui assurer de par ce fait même une présence dans l'avant-garde, au moment où lui ne ressent que son absence à soi-même.

D'où la « poétique » substitutive à laquelle il va se prêter pour quelques saisons, révélant au passage, nous semble-t-il, une des lois générales de la création, laquelle est foncièrement ambiguë. Mais d'abord quelques remarques, ici extrêmement résumées, sur la façon dont se fit, et s'était préparé, cet accueil de Giacometti, à sa seconde arrivée. Quand il avait quitté le surréalisme, ç'avait été rompre d'un coup avec toute l'avant-garde de ces années, mais celle-ci avait ses limites. Régnait alors la tradition moderne qui donne priorité

sur la tâche de *mimésis* à l'invention libre des signes. Elaborée à travers le XIX<sup>e</sup> siècle, affirmée révolutionnairement en 1907 avec *Les Demoiselles d'Avignon*, cette pratique avait acquis dans les années trente, et aussi bien en littérature et en musique, tout un passé de triomphes mais ne s'achevait nullement — cf. Mondrian, Mirò, bientôt les *Boogie-Woogie*, les *Constellations* — si même elle en était aux premiers regards rétrospectifs. Dans ces conditions la rupture qu'avait voulue Alberto pouvait sembler le vouer à l'inattention, comme ce fut assez vite et pour longtemps le destin d'artistes qu'on aurait pu croire aussi qu'il allait rejoindre, et dont certains étaient ses amis, ainsi Derain. Mais déjà ce rapprochement ne correspondrait à rien de réel. S'il partage avec les tenants du « retour à l'ordre » le souci du dessin, de l'étude, voire de la copie, ce n'est nullement, on l'a vu, par un intérêt spécifique pour l'apparence, que ces sceptiques ne considèrent eux-mêmes que parce qu'elle aide à faire illusion, à chercher l'évasion, — on sait leur goût pour le décor de théâtre. Et réciproquement il a ses affinités réelles chez d'autres sortes de créateurs, dont l'importance a grandi en ces années peu à peu, et de plus en plus à proximité de l'innovation artistique, laquelle va s'en trouver modifiée et, du coup, plus apte à comprendre ce que lui-même recherche.

De quoi, de qui s'agit-il ? D'abord, au plan même des inventions picturales, de grandes propositions étaient restées mal comprises, jusqu'à ce jour, malgré l'importance et l'influence de leurs auteurs. Chirico a pu susciter le surréalisme en peinture, par exemple : l'indication ontologique de *Souvenirs d'Italie*, que Giacometti regardait dans *Documents* (2<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 6) en 1930, n'a pas été pour autant perçue, dans son appel à représenter, par ces personnages au loin, jetant des ombres, non la figure mais la présence ; et certes pas une surréalité mais l'énigme de ce qui est, et qui pourrait ne pas être. Et si Cézanne — qui fait retour en 1936 avec 184 œuvres à l'Orangerie, 173 à la Kunsthalle de Bâle — a facilité le Cubisme, grâce à une interprétation de son traitement des volumes, il est aussi l'auteur du *Jeune homme au gilet rouge*, dont la perspective comme intérieure à l'être-là du modèle signifie que celui-ci est appréhendé en son *hic et nunc*, au cœur d'un champ perceptif qui englobe aussi l'exister propre du peintre, et fait de leur rencontre un mystère, ce que ne fera qu'accentuer la série des *Sainte Victoire*, montagne en somme sacrée. On a vu chez Cézanne, se plaisait à dire Alberto lui-même, « une nouvelle conception de la toile plutôt que la représentation nouvelle de l'objet ». Ce n'est que de façon clandestine que l'intuition existentielle a reparu grâce au peintre d'Aix dans l'art d'Occident, prête pourtant à résonner bien plus fort dans des circonstances plus favorables.

Lesquelles justement se rassemblent déjà au début des années trente en des travaux où se dessine d'ailleurs de manière tout à fait neuve la relation — qui reste notre souci — de la poésie, de la philosophie et des arts. Ce n'est

qu'en 1943 que Bataille, le vieil ami d'Alberto, publie dans *le Coupable*, aux dernières pages, une évocation de l'Etna où la montagne apparaît comme chez Cézanne eccéité pure, ontophanie, mais c'est dès 1930 qu'il racontait, bien près des habitudes nocturnes d'Alberto, cette Madame Edwarda qui dit « Je suis Dieu » au moment où elle est le plus excentrée de toute maîtrise de soi, épave qui se saurait, presque chose. Et c'est dans ces mêmes années — *Journal du Séducteur*, 1929, *Traité du désespoir*, 1932 — qu'on découvrait Kierkegaard en France, auquel Jean Wahl va consacrer en 1938 un grand livre, après avoir présenté dans les *Recherches philosophiques*, qui comptent six volumes de 1931 à 1937, la pensée surprenante de Heidegger. De toutes parts — Gabriel Marcel révélant Jaspers, Benjamin Fondane Chestov — s'affirme cette philosophie existentielle qui place au cœur de sa problématique l'être concret, en sa finitude essentielle, et non le sujet abstrait. Nouveau rapport de la conscience à soi-même, nouvelle sensibilité, et nouvelle littérature, aussi bien, dont *la Nausée* n'est encore que l'approche par le dehors mais qui mûrit chez Artaud. Quand Alberto quitte Paris en 1942, des esprits sont à l'œuvre, qui l'ont influencé sans doute, ils sont prêts à se regrouper pour opposer une alternative à la poétique de la primauté des langages. Et quand le sculpteur revient avec ses figures infimes mais où brûle une transcendance, on comprend qu'il soit signe de ralliement, si ce n'est le ferment d'une catalyse.

Mais c'est aussi pour lui, cet accueil, l'occasion d'une tentation — à un moment où l'âge, 45 ans, l'appréhension du retour, le défi des amis surréalistes préparant leur exposition internationale, ne pouvaient qu'ajouter à son inquiétude latente. Celle-ci est attestée de bien des façons que nous avons signalées ou rencontrées à nouveau — ainsi *le Rêve*, *le Sphinx et la mort de T.*, qui est de précisément cette époque — en remarquant sans étonnement qu'elle a pris forme visuelle : la chaise dans l'atelier, le « garçon chez Lipp » vus soudain comme étrangeté absolue, par le dehors, le silence, ce qu'expriment bientôt *la Tête sur tige* ou *le Nez*, de 1947. Par opposition à ces manifestations du néant, qui identifient l'être-là de la personne à celui de la chose, en sa matérialité illusoire, Alberto conçoit l'existence, ce qu'il appelle la vie, comme légèreté intérieure — le corps qui peut tenir sur la pointe d'un de ses pieds, il l'avait remarqué quelques heures avant son accident — et il en vient à imaginer des figures qui revivraient en art ce déni de l'enveloppe néante par un amincissement de leurs membres, c'est-à-dire une élongation de toutes leurs formes, avec transparence et mouvement. « L'homme qui marche dans la rue ne pèse rien, beaucoup moins lourd en tout cas que le même homme mort ou évanoui », déclare-t-il. Et il sculpte, en 1947, *l'Homme qui marche* ; en 1949, *l'Homme traversant une place*.

Or, là justement est la tentation, là le piège. Giacometti a pu constater que ses intentions, ses rêveries sont désormais pressenties, comprises. Ses

créations de la période de guerre, par exemple, sont admirées, et cela parce qu'on y perçoit une signification — que véhicule ce qui en l'œuvre est *image* — quand lui n'y voyait qu'un acte qui n'avait pas abouti. On analyse ce sens, on y intègre l'échec lui-même, on en crédite l'œuvre, on place celle-ci auprès d'autres, dans l'histoire d'une recherche, et ainsi s'accroît dans la conscience publique l'être artistique d'une existence — d'un nom — qui en son rapport à soi n'a rencontré que le vide. Comment, dans ces conditions, la création d'œuvres d'art pourrait-elle ne pas apparaître à Giacometti comme un second destin imprévu : comme le suprême refuge — la « pierre claire » — qui lui permettra d'accepter dans l'existence ordinaire ce néant qui ne lui fait peur que parce qu'il lui faudrait y retourner, à sa mort, sans avoir su, depuis l'instant de la « pierre noire », restituer un sens à la vie ? Puisque l'œuvre est, l'artiste peut bien ne pas être, — en somme elle est la tombe fastueuse qui assure l'éternité au roi d'Égypte. En d'autres mots, le regard qui s'est attaché à ses œuvres suggère à Giacometti d'en produire d'autres, pour l'apport qu'elles seront à la pyramide. Il suffira que ce qui naguère n'était que l'effet que produisait, presque à son insu, la retombée de son acte soit accepté par lui, recueilli... Cette intention nouvelle, nous avons fait l'hypothèse que c'est elle qui permet de comprendre le mieux les statues de 1947-1949 — et quelques autres plus tard —, œuvres qui, du point de vue de l'expérience antérieure, ne peuvent que paraître contradictoires. Car, dans *L'Homme qui marche*, dans *L'Homme au doigt*, le reliquat de matière, *subi* auparavant comme une fatalité malheureuse, le voici employé, pour cette évocation que nous avons dite de la « légèreté » du vivant. Ce qui était trace devient support, ce qui était échec devient style. Ce qui ne se voulait qu'attestation d'une transcendance accepte de prendre place comme un objet parmi d'autres, dans le musée.

Il faut se hâter de souligner, ceci dit, que ce consentement à l'autorité de l'œuvre, voire ce projet d'une « pyramide » n'auront été qu'un aspect, éminemment transitoire, dans ce qui ne cessa jamais d'être, et bientôt redevint presque entièrement, une quête de l'au-delà de tout objet artistique. Il est vrai qu'à partir de 1948 apparaît chez Giacometti, et va demeurer, le goût des expositions rétrospectives, qui aident à rassembler les œuvres au sein de la « pyramide » — cf. les lettres à Pierre Matisse, de 1948 et de 1950 — autant qu'elles consolident cette dernière. Mais ce qu'Alberto peut sembler ne plus placer au-dessus de tout reparaît dans des déclarations, des rêveries — par exemple, prendre une de ces figures aux membres grêles dans un taxi, comme une personne et non un objet, ce qui jette l'œuvre au-delà de soi, définaissant son caractère d'image — ou des destructions, parfois massives. De toute évidence, dès ce moment où il semble accepter de s'effacer dans un mythe, les forces que lui assurent cette accumulation artistique se réinvestissent dans la critique de l'opération même qui les produisent. Giacometti n'est qu'en apparence le proche d'André Malraux qui publiait « Le Musée

imaginaire », premier chapitre d'une *Psychologie de l'art*, dans le même numéro de *Labyrinthe* (décembre 1946) que *Le Rêve, le Sphinx et la mort de T.* : et affirmait que « la fin dont l'acuité de la vision n'est que le moyen, c'est la transformation des choses en un univers plastique autonome, cohérent et particulier ». Et cette contradiction de l'intuition qui demeure ontologique et de la pratique artistique va aussi bien le conduire, aux approches de 1950, à une crise profonde, dont nous avons examiné en détail les signes avant-coureurs et le développement.

Ont été ainsi analysées la série qui va de *L'Homme qui marche*, de 1947, à *L'Homme qui tombe*, de 1950, et celle qui rassemble les *Quatre figurines sur socle élevé* (1950), les *Quatre femmes sur socle* (1950), *la Place* (1948), *la Cage* (1950). Puis sont apparues *la Forêt* et *la Clairière*, de cette même année décisive, et la façon dont Giacometti raconte la genèse de ces statues, et rapporte le rôle qu'y a joué le hasard. On a aussi exploré les circonstances : qui furent de deux sortes, en relation quasi dialectique. D'une part, l'invitation d'Alberto à la Biennale de Venise, sa deuxième exposition chez Pierre Matisse à New York, la perspective de sa première chez Maeght, prévue pour juin 1951, confirment le succès qu'il rencontre : au mythe en somme faustien de l'artiste qui se sent plus que sa condition finie mais doit s'incliner devant l'Impossible répondent les fibres les plus profondes de la sensibilité occidentale, nullement altérée par les matérialismes ou les existentialismes modernes, et la pyramide s'élève. Mais ces mêmes saisons ont été marquées par les quatre-vingts ans d'Annetta, qui précarisent et humanisent la grande figure tutélaire, et par le mariage d'Alberto avec Annette, qui est reçue à Stampa. Ce mariage signifie-t-il la finitude acceptée, l'incarnation ? En tout cas le commentaire d'Alberto sur *la Forêt, la Clairière* se centre clairement sur une problématique dont les enjeux sont existentiels et la résolution un déni de l'art de composition, symbolique, mythologique, qu'il a fait sien trois années. Pour résumer, cette fois encore, car l'interprétation de ce nouveau grand complexe texte-figures, où chaque mot, par exemple, compte autant que dans un récit de rêve, n'a pu se faire que pas à pas : prenant recul par rapport aux hautes figures féminines qu'il a sculptées récemment, avant d'en rassembler un bon nombre au sein de ces deux statues, Alberto constate d'abord qu'une occasion a été perdue dans sa relation avec la présence féminine. Elle n'est plus qu'arbre mort, parfois coupé, dans ce monde que l'expérience enfantine avait vécu comme un horizon de forêt. Mais il perçoit aussi quelques surgeons sur les souches. Et il comprend et indique que ce qui lui permet cette perception, par quoi dans chaque figure la présence « repousse » sous le symbole, ce fut à un certain instant, où le découragement semblait l'emporter, l'acceptation du hasard. Il a groupé « au hasard » ses statues anciennes, abandonnées, c'est ce hasard qui l'a satisfait alors, lui a donné le sentiment de la vérité... Faut-il voir là simplement l'empirisme d'un inventeur de formes, d'espaces ? Ou y chercher un écho

des « assomptions » ironiques de Duchamp, que Giacometti a certes toujours observées avec sympathie ? Nous avons conclu, bien différemment, mais tout en profondeur y conduit, que ce dernier a su reconnaître dans cette épiphanie du hasard — qui lui désigne ce qui est, là où cela est, comme c'est, et lui en enseigne la suffisance — la voie qu'il lui faut suivre à tous niveaux de conscience, celle qui réconcilie l'artiste avec son travail mais aussi bien l'existant avec la vie : et celle aussi qui peut faire de ce travail comme le ferment de la vie, son auteur s'ouvrant grâce à lui à la présence des êtres, quitte à contester dès lors, et résolument, une tradition qui suggère la mimésis, ou l'expression symbolique, ou le jeu gratuit sur les signes, mais ne sait plus la présence. Regarder Annette, ou Diego, dans le recommencement de chaque jour, dégager qui ils sont de leur apparence même, faire œuvre comme on renouvelle une alliance. Et là où le néant se « précipitait » sur l'artiste, va pouvoir s'avancer le partenaire, se redignifier le hic et nunc. Pensée, nous a-t-il semblé, du *Chariot*, qui reprend et comprend la *Femme au chariot*, l'œuvre en attente de 1942, pensée d'*Annette au chariot*, cette fois une peinture.

Caractérisation, pour finir, doit être tentée de cet acte giacomettien qui, se cherchant dans l'objet esthétique, le refusant, le vainquant, inaugure la dernière époque, évidemment la plus grande, de l'apport de Giacometti à la conscience moderne. Cet acte est donc la conviction, désormais, que la visée de l'artiste n'a pas à être la *figure* des êtres mais leur *visage* et dans celui-ci leur *regard*, qui exprime le rapport de la personne à soi en sa relation même à son univers, qui déréifie le monde, qui est la source qui fait qu'il y a de la présence sur terre. « J'ai toujours eu l'impression ou le sentiment de la fragilité des êtres vivants », déclare Alberto : « comme s'il fallait une énergie formidable pour qu'ils puissent tenir debout ». Il dit encore : « C'est la tête qui est l'essentiel » — la tête, cette négation par les yeux de la boîte vide qu'est en puissance le crâne. Mais il n'en sera pas pour autant à l'abri des moments d'angoisse. « Le reste du corps est réduit au rôle d'antenne », ajoute-t-il dans cette même déclaration, ce qui réintroduit les connotations négatives de ses intuitions les plus pessimistes, celles qui, au temps de *la Cage* de 1931 que rappelle si fort encore la *Femme-araignée* (1932), identifiaient la réalité humaine à celle des invertébrés les plus simplement et tristement prédateurs. L'acte giacomettien tend à l'impossible, doute sans cesse de soi, se renie parfois brusquement. Mais alors il se ressaisit et ne cesse plus, à partir de ce début des années cinquante, de comprendre mieux la valeur qu'il a assumée et les voies qu'il doit refuser ou choisir.

Il s'attache, par exemple, à l'idée de *style*, et en renouvelle l'approche. On se souvient de la proposition de Malraux, déjà citée, qui associe le style à la cohérence, à l'autonomie du travail, à sa clôture. Mais Alberto souligne que plus une statue de l'Égypte antique, par exemple, a du « style », et plus en

fait elle est ressemblante, au sens qu'il donne à ce dernier mot, qui va à l'être profond et non aux traits extérieurs mais n'en porte pas moins sur une réalité, transcendant aux signes qui constituent et referment sur sa suffisance de forme l'œuvre de l'artiste selon Malraux. Style va de pair avec questionnement du réel, parce que la tâche du sculpteur ou du peintre est de saisir le regard, l'âme, d'où suit qu'il faut écarter, abaisser la représentation des aspects qui ne les prolongent pas dans le corps — ce qui, simplifiant l'apparence, retrouve spontanément la centralité, la rythmicité des arts archaïques. Il y a style parce qu'il y a trans-figuration, dégagement du centre invisible. Et plus n'est besoin, dans cette visée, de tenter de rendre l'impression de la personne vue à distance pour au moins évoquer son être-là matériel, physique, perçu comme la trace de l'insaisissable présence. De même qu'il n'est plus nécessaire de s'arrêter, dans la remontée vers la présence d'autrui, à l'analyse psychologique, laquelle est connaissance par le dehors et soumission aux notions qui généralisent. Il faut aller droit, c'est la condition du style, à l'horreur de la vie, à l'extase de la vie, pour reprendre les mots de Baudelaire.

Et pour ainsi aller droit il faut dessiner. Nous avons analysé l'an dernier, sur un exemple particulièrement signifiant, ce qui dans le dessin de Giacometti avait pu être contradiction interne, blocage : le *hic et nunc* ne se signifiant que par la réduction de l'objet à un tracé trop étroit — sur la feuille embrassant le champ total du regard — pour que sa caractérisation demeure possible. Et se marquait ainsi, aussi bien, une rupture d'échelle, entre représentation et modèle, qui faisait du regard qui se relevait vers l'autre être une occasion de vertige, dans l'immensité de l'espace, une expérience du gouffre. Mais que le projet de l'artiste soit de retrouver l'autre comme sujet, en son rapport à soi d'où jaillit vers nous le regard, et voici que l'on est d'emblée hors de l'espace, il n'y a plus qu'à suivre sur un visage, d'un centre à l'autre de l'énergie qui l'anime, la ligne où se marque son unité autour des points — ainsi le nez, émergence de l'os — où elle a le plus à lutter pour être, et reste en risque de se défaire. Le dessin qui n'avait dit jusqu'alors que l'énigme de son incompatibilité avec l'être devient l'acte qui porte la sympathie, la compassion, il collabore à la possibilité même de l'être dans la communauté assiégée par le non-être, il est la recherche du sens, la récréation du monde, comme va le montrer, aux derniers mois de la vie de Giacometti, les admirables lithographies de *Paris sans fin*.

Le dessin est central, l'étude — où s'efface l'abolition qui grévait le travail du père, mais où s'approfondit ce qu'on sentait bien son sérieux, où se découvre peut-être ce qu'avait été son désir — est sa tâche et son lieu par excellence, puisque l'art est oublié et donc recommencement : et ces faits expliquent maintenant un des aspects remarquables, autant qu'anciens et constants, de la destinée de Giacometti, ce rapport d'intimité si intense qu'il

a créé dans sa vie entre peinture et sculpture, avec pourtant fluctuation de la primauté de l'une ou de l'autre, et d'étranges hésitations. Peintre ou sculpteur, nous l'avions vu l'an dernier se demander dès l'adolescence ce qu'il allait choisir d'être. Mais pour celui que le voici devenu au début des années cinquante, l'un et l'autre projets sont évidemment secondaires par rapport à ce dessin fondamental, à cette étude qui rythme l'œuvre, et ils ne trouvent du sens que pour autant qu'ils les servent, en en mettant en question par leurs moyens propres les décisions jamais assez radicales. Pour Alberto la sculpture — celle qui va paraître dans ses chefs-d'œuvre, la série des bustes d'Annette de 1962, les portraits de Lotar en 1964 et 1965, le buste dit de Chiavenna (Diego) en cette même dernière année de son existence — est une rencontre de face, nullement le souci de ce volume qui ne dirait que le cadavre en puissance et qui, aussi bien, dans certaines figures particulièrement saisissantes (*Diego au chandail*, de 1954), est réduit à presque rien, en largeur, pour chasser de derrière les yeux intenses ce non-être qu'est la matière. Il ne faut pas tourner autour de ces statues, encore moins les mettre en rapport d'échelle avec quoi que ce soit alentour, leur monumentalité — évidente et voulue, en des occasions — n'étant qu'un renforcement par un moyen symbolique de l'attestation ontologique qui reste là primordiale — ainsi dans *Diego sur stèle* (1957)... Faute de temps, nous n'avons pu pousser plus avant cette analyse de la sculpture, ni aborder celle des œuvres peintes, qui montrent le mieux la réinvention par Giacometti de la tradition byzantine, mais elles introduiront l'an prochain, brièvement, au séminaire qui se proposera de mettre en place le « champ » poésie-peinture, c'est-à-dire de rechercher les catégories, les enjeux qui sont communs à ces deux pratiques. L'expérience de la présence — ou de son manquement — est leur carrefour, c'est notre hypothèse, et même dans les époques où elle semble ignorée.

Le séminaire de cette année a été consacré à diverses approches de la poésie, comme en permettent des disciplines qui en font leur objet de façon médiate, ainsi la philosophie ou l'histoire de la civilisation ou des idées. Mais avant de donner la parole à des représentants de ces points de vue il a paru nécessaire de présenter comme en épigraphe à l'ensemble, cours aussi bien, une œuvre de poésie contemporaine où les diverses forces qui jouent dans la création — et dans la réflexion sur la condition humaine qui l'accompagne — apparaîtraient de façon aussi complète qu'intense. C'est la raison pour laquelle trois heures ont été consacrées à la présentation des ouvrages de Pierre-Albert Jourdan, qui est mort en septembre 1981 après avoir publié, depuis 1975, les neuf cahiers de sa revue *Port-des-Singes* et plusieurs livres dont *le Matin*, *Fragments*, *l'Angle mort*, *l'Entrée dans le jardin* et *les Sandales de paille*.

On a ainsi constaté l'existence — restée inconnue ou presque, dans son bref moment de vie publique — d'un projet extrêmement rigoureux, celui

de noter simplement les instants où la présence du monde naturel s'impose à l'esprit avec une évidence si forte que le rapport de la personne à soi-même en est comme transfiguré. Mais ce ne fut pas sans reconnaître dans cette limpidité apparente le conflit de deux intuitions de nature métaphysique. Cette contradiction se marque le plus clairement dans le rapport de l'auteur aux mots. Le plus souvent dans les notations de Jourdan ceux-ci apparaissent jugés de façon très négative, comme ce qui empêche de voir et par conséquent de vivre ; ils sont « toujours en retard », ils nous retiennent « derrière la vitre », et cette méfiance est d'ailleurs en accord profond avec l'intérêt que Jourdan portait à la mystique orientale, en particulier aux poètes du haïku, auprès des œuvres desquels nombre de fragments de la sienne sont dignes de figurer. En bref, une conscience du monde cherche à se dégager du langage. Le jardin qu'elle observe, inlassablement, n'est nullement celui du plaisir des sens, renvoyant comme fait le peintre impressionniste, disons, à une société qu'on accepte, à des valeurs, donc à une langue ; et il n'est pas davantage ce « parti-pris des choses » qui ne font d'elles qu'une occasion d'exercer les mots : car il est présence d'arbres ou d'herbes dont les instants infinis — « l'amandier ce matin est tout murmurant d'abeilles » — illimitent l'attention qu'ils ont retenue, raturent les surcharges de l'âme, ouvrent à une paix que Jourdan préserve par le silence et pense ne pouvoir suggérer à d'autres qu'en forçant les mots à dire ce qui, dans l'immédiateté presque inaccessible, ne sait évidemment rien de ce qu'ils sont.

Oui, on semble bien loin, chez Jourdan, du courant le plus important de la poésie occidentale, qui est caractérisé par la confiance qu'elle place dans la parole, depuis la théologie du Verbe créateur jusqu'aux explorations récentes d'un inconscient qui ne serait que langage. Il fut même facile de mettre en opposition tel passage de ses écrits où le mot semble bien s'effacer devant la chose qu'il nomme — ainsi « fenouil sur fond de ciel, galaxie contre galaxie », bref poème qui s'élève de la métaphore, fait de langage, à la correspondance, fait d'univers — et, par exemple, *Larme*, d'Arthur Rimbaud, où l'on voit le langage, par des figures, des représentations nées de sa vie propre, s'interposer, tel l'orage, entre celui qui veut boire et l'évidence du monde, cette eau qui devrait être limpide. Toutefois les mots ne sont pas toujours déconsidérés, chez Jourdan, et on les sent même, en des passages, reconnus par lui comme les porteurs d'une espérance. De quelle nature est cette dernière, et pourquoi ce changement d'attitude ? La question a été posée, car elle est peut-être essentielle à l'intellection de la poésie, surprise ainsi en train de se défendre, aujourd'hui encore, contre une tentation « orientale » qui lui resterait, malgré l'apparence, partiellement étrangère.

Recherche a été faite des passages où Jourdan requalifie ainsi la parole ; et désignation d'un fragment, dans le recueil de ce titre (1979), où cette autre intuition semble avoir identifié sa raison profonde. Cette page, qui est très

belle, met en évidence le fait du *don*, par lequel un être, dans une situation de malheur, marquée par la pénurie, a suscité chez un autre une émotion qui le bouleverse : une émotion auprès de laquelle — et auprès déjà du geste même du don, auprès de la pauvre orange qui en a reçu la lumière — Jourdan ne voit plus soudain dans sa propre extase parmi les choses du monde que rêverie hédoniste. Que signifie cette joie du prisonnier qui reçoit l'orange ? Evidemment, qu'il y a un autre univers que celui, matériel, que nous nommons la nature. Un univers que les mots ont bâti, grâce à l'alliance des êtres, et sur le fond duquel nos grands vocables se détachent donc comme porteurs et responsables du sens. Dans cette perspective la chose n'est jamais seulement sa réalité matérielle, puisqu'elle est occasion sinon même forme de cette création d'une terre. Et le mot apparaît l'agent par la grâce duquel la solidarité des êtres assure l'unité du séjour terrestre et, menacée, peut être remise en œuvre. Il porte l'avenir, il en garde vive l'idée, il annonce la transparence. Autrement dit, ce que Jourdan éprouve soudain, et exprime comme son autre expérience, c'est que l'« ébranlement provoqué par le forsythia en fleurs », le choc qui semblait venir de simplement le dehors des mots, c'est aussi, ou d'abord, la vision de la lumière physique comme promesse du lieu que prépare la verbalisation du réel : comme retour de l'espoir qu'il y eut au commencement du langage. L'intemporel apparent de la branche en fleurs ne serait-il, en réalité, que le souvenir de l'avenir ? N'y aurait-il de splendeur du monde que pour autant qu'on se souvienne d'autrui ? Telles sont les questions qui me paraissent latentes dans toute une part au moins de l'œuvre de Pierre-Albert Jourdan, qui écrivit : « C'est aussi une cathédrale, l'amandier en fleurs tout bourdonnant d'abeilles. »

Il faudra garder en esprit cette autre interprétation possible de la plénitude qu'offre parfois l'expérience de l'univers ; et tout autant cette œuvre discrète et forte qui nous demande d'en formuler le problème, dans une époque trop occupée du rapport des mots entre eux et pas assez de leur raison d'être. Ceci étant, le séminaire s'est attaché à des aspects plus particuliers de la poésie, que nous permettaient d'aborder quelques chercheurs qui ont bien voulu nous faire part de leurs réflexions, venues à la poésie par la voie de disciplines diverses. Jean Clair, conservateur au Centre Georges-Pompidou, a repris dans sa visée propre le problème de la poétique de Giacometti, qui nous retenait dans la première heure. Pierre Hadot, en historien de la philosophie antique, a examiné ce que fut le poème philosophique, poussant son investigation jusqu'à Edgar Allan Poe. Jean Guillaumin, professeur à l'Université de Lyon et psychanalyste, a montré comment apparaissait l'écriture, composante essentielle du poétique, dans le champ d'attention de l'analyste. Manuel de Dieguez a éclairé la grande question du rapport de la poésie et de la philosophie, recherches distinctes bien que connexes. Deux séances furent consacrées ensuite à un autre rapport de nature originelle, celui de la poésie et de la musique : Bruno Pinchard

parlant des théoriciens de l'humanisme italien, auquel il a consacré sa thèse, *L'Orphée moderne* ; et Robert Piencikowski, chargé à l'I.R.C.A.M. du cours d'analyse, expliquant le souci du mot chez quelques compositeurs modernes et contemporains. Louis Marin vint nous parler du sublime. Paul Zumthor des rapports de la poésie et de la voix. Marc Fumaroli attira notre attention sur la poétique audacieuse que Marino inscrivit dans la marge de la théologie, et qui retentit chez Poussin. Nous leur devons beaucoup de reconnaissance.

Y. B.

#### PUBLICATIONS

« Henri Michaux », dans *Henri Michaux, Il Verri*, Bologne, n° 25 (deuxième semestre de 1983). Version italienne de Diana Grange Fiori.

« Verlaine, et peut-être Rimbaud », dans *Lectures de Rimbaud, Revue de l'Université de Bruxelles*, 1982, n° 1-2, pp. 9-18 (avec deux illustrations).

*Macbeth*, de Shakespeare, traduction nouvelle, Mercure de France, Paris, 1983, 160 p.

*La Présence et l'Image*, Mercure de France, 1983, 60 p. Nouvelle édition, corrigée, de la leçon inaugurale de la Chaire d'Etudes comparées de la Fonction poétique.

*L'Arrière-Pays*, nouvelle édition, Collection Champs, Flammarion, 1982, 152 p.

*L'Excédante*, éditions F.B., Paris, 1983 (avec des illustrations de Pierre Alechinsky).

*Dominique Guthertz*, présentation de l'exposition de l'artiste à la Galerie L'Œil Sévigné, Paris, 1983.

*Gaëtan Picon allait parler, ce soir-là...*, Idumée, Marseille, 1983 (avec trois lithographies de Raymond Mason).

*L'Improbable*, Sellerio editore, Palerme, 1982, 208 p. Version italienne de Diana Grange Fiori.

« The Supreme Analogy », dans *L'Isle Sonante*, n° 1 (Winter 1982), pp. 5-10. Version anglaise de Mary-Ann Caws.

« Readiness, ripeness : Hamlet und Lear », in *The Road to Elsinore, Ein Lescheft zu Hamlet*, Berlin, 1983. Version allemande de Brigitta Restorf.

AUTRES ACTIVITÉS

Conférences à Athènes, Genève, Valenciennes, Copenhague, Stockholm, Fribourg-en-Brigau, Tübingen, Munich, Bonn, Essen, Châlons-sur-Marne, Strasbourg ; et à Paris (I.R.C.A.M., E.N.S., Séminaire interdisciplinaire du Collège de France).