

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

PICASSO- GIACOMETTI



Exposition du 4 octobre 2016 au 5 février 2017

Musée Picasso Paris

Introduction

La saison 2016-2017 du Musée national Picasso-Paris s'ouvre par une exposition d'envergure sur un sujet inédit : les rapports entre deux figures majeures du XX^e siècle, Pablo Picasso (1881-1973) et Alberto Giacometti (1901-1966).

Malgré leur différence d'âge, ces deux artistes réputés présentent des similitudes flagrantes et ont entretenu pendant vingt ans des échanges amicaux et artistiques très intenses. L'exposition «Picasso-Giacometti», organisée en partenariat avec la Fondation Alberto et Annette Giacometti à Paris, propose d'explorer les relations formelles et intellectuelles qui rapprochent leurs deux œuvres, à travers une sélection de plus de 200 peintures, sculptures et productions graphiques et de nombreux documents d'archives.

Ce dossier pédagogique fournira aux enseignants des clés de lecture pour découvrir l'exposition avec leur classe. Les pistes pédagogiques proposées leur permettront de travailler avec leurs élèves avant, pendant et après la visite, quels que soient le niveau de la classe ou la matière enseignée.

Sommaire

1	À la recherche de l'art moderne (1881-1924)	p. 6
	A. Les années de jeunesse	p. 8
	Pablo Picasso	p. 8
	Alberto Giacometti	p. 10
	CONTEXTE Le Paris des avant-gardes	p. 12
	B. Cubisme et primitivisme chez Picasso et Giacometti	p. 15
	Primitivisme	p. 15
	Cubisme	p. 18
	C. Pistes pédagogiques	p. 20
2	Surréalismes (1924-1935)	p. 24
	CONTEXTE Le mouvement surréaliste	p. 26
	A. Picasso, Giacometti et le groupe surréaliste	p. 29
	Giacometti, membre du groupe surréaliste	p. 29
	Picasso, précurseur indépendant	p. 30
	B. Ambiguïtés surréalistes	p. 32
	La mort et la vie, Éros et Thanatos	p. 32
	Violence et désir sexuel	p. 34
	Métamorphoses des formes	p. 36
	L'espace et le vide	p. 37
	Porosité des domaines de création	p. 39
	C. Pistes pédagogiques	p. 40

3	Des voies singulières à l'âge de la maturité (1935-1973)	p. 46
	CONTEXTE L'art après la Seconde Guerre mondiale	p. 48
	A. Reconnaissance et maturité	p. 50
	Le temps du conflit	p. 50
	Succès d'après-guerre	p. 51
	B. Giacometti, à la recherche de sa réalité	p. 53
	C. Picasso, la liberté absolue	p. 55
	D. Pistes pédagogiques	p. 58
	Bibliographie	p. 63

DOSSIER
PÉDAGOGIQUE
Partie 1

1 À la recherche
de l'art
moderne

A. Les années de jeunesse

— PABLO PICASSO

En dépit des vingt années qui les séparent, Picasso et Giacometti connaissent des débuts artistiques assez semblables. Tous deux ont grandi avec un père artiste et ont suivi une formation académique, avant de prendre la décision de quitter leur pays d'origine pour rejoindre Paris, la capitale des arts.



Anonyme, *Portrait de Picasso dans les années 1910*, épreuve gélatino-argentique, Inv. MP1998-128

© Succession Picasso, 2016
© Droits réservés



Pablo Picasso, *La Fillette aux pieds nus*, début 1895, huile sur toile, 75 x 50 cm, Inv. MP2

© Succession Picasso, 2016
© RMN-Grand Palais / Adrien Didierjean / Mathieu Rabeau

Picasso naît à Málaga le 25 octobre 1881, de José Ruiz Blasco, peintre et professeur, et de Maria Picasso y Lopez. Enfant précoce, il réalise ses premières toiles dès 1888 sous l'impulsion de son père. À onze ans, il commence à suivre des cours dans les différentes institutions où enseigne son père (l'École des beaux-arts de La Corogne puis celle de La Lonja à Barcelone). Le tableau *La Fillette aux pieds nus* (inv. MP2) exposé en salle 3 date de cette époque. À quinze ans, il a son premier atelier puis est admis, en 1897 à l'Académie San Fernando de Madrid, où il n'étudie que brièvement. Deux ans plus tard, il s'installe à Barcelone et fréquente le cercle avant-gardiste *Els Quatre Gats*. Il y rencontre notamment Carlos Casagemas, un jeune peintre avec qui il se lie d'amitié.

C'est avec Casagemas que Picasso séjourne pour la première fois à Paris, dans le quartier de Montmartre, à l'occasion de l'Exposition universelle de 1900. Il y expose un premier tableau et rencontre la marchande d'art

Berthe Weill qui lui achète trois pastels de corridas. Durant les années suivantes, le jeune artiste multiplie les allers-retours entre l'Espagne et Paris, où il peine à lancer sa carrière.

En 1901, sa première exposition parisienne, organisée par le marchand Pedro Mañach, se tient aux Galeries Vollard. Picasso y présente soixante-quatre peintures, dont l'autoportrait *Yo Picasso* (collection particulière), des scènes de cabaret, des buveuses, des paysages et des natures mortes. Il rencontre à cette occasion Max Jacob, avec lequel il noue une amitié durable. La même année, il est profondément marqué par le suicide de son ami Carlos Casagemas dans un café parisien. S'ouvre la période bleue, dont l'*Autoportrait* réalisé cette année-là (inv. MP4) et exposé en salle 3 est une œuvre emblématique. Ses toiles bleues sont exposées l'année suivante, à nouveau chez Berthe Weill.

Avec son installation définitive à Paris en 1904, au Bateau-Lavoir à Montmartre, Picasso plonge encore davantage dans les cercles artistiques parisiens. Il fréquente bien sûr la colonie espagnole, mais il rencontre également André Salmon, puis l'écrivain, poète et critique d'art Guillaume Apollinaire, dont il devient très proche. Il fait également cette année-là une rencontre décisive pour la suite de sa carrière : la collectionneuse Gertrude Stein. Il débute le portrait de cette dernière en novembre pour l'achever de mémoire à l'été 1906 après plus

de quatre-vingt-dix séances de pose ! Paris est aussi le lieu idéal pour approfondir sa connaissance de l'art ancien et moderne : rétrospectives de Manet ou Ingres au Salon d'automne, collections et expositions du musée du Louvre, etc. Il étudie l'œuvre des peintres impressionnistes et post-impressionnistes (Degas, Renoir ou Toulouse-Lautrec sont visibles chez les marchands ou les collectionneurs) ou encore celle de Gauguin. Ses productions de l'époque témoignent de ces influences. Outre le contact direct avec les œuvres, il n'hésite pas à utiliser des clichés ethnographiques et des photographies orientalistes pour nourrir son travail.



Pablo Picasso, *Autoportrait*, fin 1901, huile sur toile, 81 x 60 cm, Inv. MP4

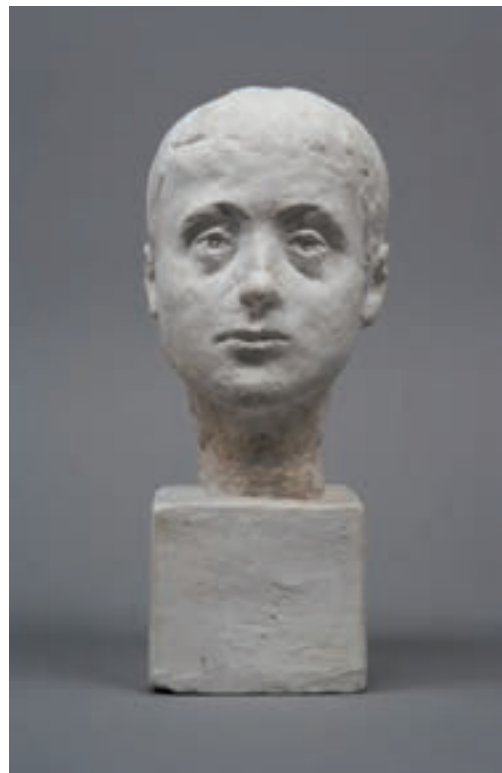
© Succession Picasso, 2016
© RMN-Grand Palais / Béatrice Hatala

— ALBERTO GIACOMETTI

Giacometti naît vingt ans après Picasso, le 10 octobre 1901, à Borgonovo, un petit village de la Suisse italienne. Tout comme son aîné, il évolue dès son plus jeune âge dans un milieu artistique : son père Giovanni est un peintre postimpressionniste réputé, son oncle Augusto également et enfin Cuno Amiet, ami de son père et parrain d'Alberto, est un peintre symboliste. Baigné dans ce milieu cultivé et encouragé par son père, Alberto dessine dès son plus jeune âge et réalise à quatorze ans sa première peinture à l'huile, *Nature morte aux pommes*, et son premier buste sculpté, *Tête de Diego*¹. Ces deux œuvres sont présentées dans l'exposition en salle 3, à côté des œuvres réalisées par Picasso au même âge.



Alberto Giacometti dessinant à Schiers, vers 1917, épreuve gélatino-argentique
Paris, Fondation Alberto et Annette Giacometti, inv. 2003-1574
© Succession Giacometti (Fondation Giacometti, Paris et ADAGP, Paris) 2016



Alberto Giacometti, *Tête de Diego, enfant*, vers 1914-1915, plâtre, 27 x 11,1 x 13,8 cm
Paris, Fondation Alberto et Annette Giacometti, inv. 1994-0400
© Succession Giacometti (Fondation Giacometti, Paris et ADAGP, Paris) 2016

Après de premières études au collège, il s'inscrit brièvement à l'École des beaux-arts de Genève et suit quelques cours de modelage à l'École des arts et métiers. Il quitte l'école l'année suivante pour suivre son père, invité officiel à la Biennale de Venise. Il y retourne seul quelques mois plus tard et séjourne à Florence, Pérouse, Assise, Rome, Paestum ou encore Pompéi. Il découvre les grands maîtres italiens, Tintoretto, Giotto, Cimabue, qu'il copie sans relâche dans les musées, mais aussi l'art égyptien qui sera une découverte déterminante dans l'évolution de son œuvre. En 1921, son compagnon de route, Pieter van Meurs, l'invite à l'accompagner à Venise, mais meurt pendant le voyage. Alberto a alors vingt ans et vit une expérience traumatisante fort semblable à celle de Picasso au même âge. En 1922, il choisit de poursuivre sa formation artistique à Paris et s'inscrit dans la classe d'Antoine Bourdelle à l'Académie de la Grande Chaumière (il y suit des cours jusqu'en 1927).

Les similitudes biographiques sont flagrantes entre ces deux grands artistes du XX^e siècle, particulièrement au début de leurs vies. L'exposition qui réunit aujourd'hui leurs productions respectives met en valeur les échanges entretenus entre ces deux hommes, notamment dans le contexte parisien dans lequel ils évoluent, au début du siècle pour Picasso et dès 1922 pour Giacometti.

1. Diego Giacometti est le frère d'Alberto né en 1902. C'est lui qui a réalisé les cinquante pièces du mobilier du musée au moment de l'ouverture du musée en 1985 (Cf. la fiche pédagogique « De l'hôtel Salé au nouveau musée Picasso » : <http://www.museepicassoparis.fr/education/education-fiches-pedagogiques/>).

→ Picasso, Giacometti et le dessin

L'exposition « Picasso-Giacometti » accorde une grande place à la présentation de l'œuvre dessinée des deux artistes. En effet, cette technique tient une place fondamentale dans leurs processus créatifs tout au long de leurs carrières. Durant leurs études de Beaux-arts déjà, le dessin est au cœur de l'enseignement académique, comme préalable indispensable à l'apprentissage de toute autre technique (peinture ou sculpture). C'est le moyen privilégié d'appréhension et de compréhension de la réalité. D'après modèle, il permet d'assimiler, par le croquis ou la copie, les caractéristiques d'une œuvre d'art, lors d'un exercice académique ou pour l'étude de toiles anciennes (les séries d'après les maîtres de Picasso) ou modernes (croquis de Giacometti d'après des œuvres de Picasso en salle 10). S'il est fait d'après nature, le dessin permet aux artistes de croquer sur le vif une scène ou un personnage pour en saisir les aspects marquants. Giacometti y a également recours pour tenter de fixer sa vision de la réalité, si fugace et changeante. C'est aussi bien sûr le moyen privilégié de préparer la réalisation d'une peinture ou d'une sculpture. Les exemples présentés dans l'exposition reflètent ces diverses fonctions du dessin ainsi que la variété des techniques (crayon, encre, stylo, etc.) et des supports utilisés (carnet, papier à dessin, journaux, etc.).



Alberto Giacometti, *Trois têtes*, s. d., stylo-bille bleu sur un extrait du journal *Combat*, 22,2 x 19,5 cm
Paris, Fondation Alberto et Annette Giacometti, inv. 1994-1900
© Succession Giacometti (Fondation Giacometti, Paris et ADAGP, Paris) 2016



Pablo Picasso, *Tête d'homme vue de trois quarts dos*, hiver 1906-1907, pierre noire reconstituée ou crayon Conté sur un extrait du journal *Le Matin* du 30 décembre 1906, 12,4 x 8 cm, Inv. MP525
© Succession Picasso, 2016
© RMN-Grand Palais / Béatrice Hatala

CONTEXTE Le Paris des avant-gardes

Au tournant du siècle et jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, Paris est la capitale de l'art moderne et agit comme un aimant pour les artistes du monde entier. Montmartre, Montparnasse, Saint-Germain-des-Prés et le quartier Latin sont autant de lieux associés aux plus grands peintres ou sculpteurs, mais aussi écrivains et poètes. Paris est un lieu foisonnant où se retrouvent tous les jeunes artistes novateurs, dépassant l'héritage impressionniste pour se réclamer des trois « oubliés » du XIX^e siècle : Van Gogh, Gauguin et Cézanne.

Une multitude de courants d'avant-garde naît dans ce contexte, tels que le postimpressionnisme, le fauvisme, le cubisme, le primitivisme, Dada, etc. Émergent alors de nouvelles figures particulièrement dynamiques : collectionneurs, marchands, galeristes... Le milieu artistique de cette époque est en pleine effervescence !

La constellation suivante a vocation à présenter les principaux mouvements d'avant-gardes qui ont animé la vie culturelle et artistique à Paris au début du XX^e siècle et que Picasso et Giacometti ont côtoyés, voire initiés.



→ Frise chronologique 1900-1924

Cette frise présente une sélection de dates et événements clés pour cette période.

- 1900 Exposition universelle à Paris
- 1902 Matisse et Picasso exposent chez Berthe Weill
- 1904 Première exposition personnelle de Matisse chez Vollard
- 1905 Salon d'automne, la « cage aux fauves » (Matisse, Marquet, Derain, Vlaminck)
- 1906 Monet, début des *Nymphéas*; rétrospective Gauguin au Salon d'automne
- 1907 Ouverture de la galerie Kahnweiler à Paris; rétrospective Cézanne au Salon d'automne; rencontre entre Picasso et Braque
- 1908 Naissance du cubisme
- 1909 Les Ballets russes de Diaghilev au Châtelet
- 1910 Premières œuvres non figuratives de Kandinsky
- 1911 Séjour de Mondrian à Paris
- 1913 Apollinaire, *Alcools*; New York, exposition de l'Armory Show, le *Nu descendant l'escalier* de Duchamp fait scandale
- 1914 Début de la Première Guerre mondiale; Apollinaire, premiers *Calligrammes*; mobilisation de Léger, Braque
- 1915 Mobilisation de Derain; K. Malévitch, *Manifeste du suprématisme*
- 1916 Naissance de Dada à Zurich
- 1917 Russie, Révolution d'octobre; *La Fontaine* de Duchamp refusée à l'exposition des artistes indépendants à New York
- 1918 Fin de la Première Guerre mondiale; mort d'Apollinaire
- 1919 Fondation du parti fasciste en Italie; A. Einstein, théorie de la relativité générale; Miró s'installe à Paris
- 1920 Fondation du NSDAP (parti nazi); A. Breton et P. Soupault, *Les Champs magnétiques*
- 1922 Création de l'URSS, Staline, premier secrétaire du parti; « Marche sur Rome » de Mussolini
- 1923 Exposition « De Stijl » à Paris

B. Cubisme et primitivisme chez Picasso et Giacometti

Les recherches artistiques de Picasso le mènent progressivement au primitivisme, puis à l'invention du cubisme avec Georges Braque, avec lequel il travaille en étroite collaboration dès 1908. Ses expérimentations constantes confèrent à Picasso un rôle crucial en tant que pionnier de la modernité artistique.

Lorsque Giacometti arrive à Paris en 1922, plus de 10 ans après l'invention du cubisme, l'heure est plutôt aux travaux post-cubistes, en particulier en sculpture. Giacometti s'imprègne naturellement des apports des différents courants d'avant-garde, en particulier du cubisme et du primitivisme.

— PRIMITIVISME

→ Les artistes modernes et le primitivisme

Le terme de « primitivisme » renvoie au mouvement de célébration, par certains artistes des différentes avant-gardes du XX^e siècle, de valeurs et de formes considérées comme originelles, exotiques et régénératives. Ces artistes sont à la recherche d'un ailleurs temporel ou géographique, qui peut largement varier selon les cas. Il s'agit autant des arts de contrées jugées reculées, quoique proches géographiquement (Gauguin et la Bretagne), ou de productions issues de régions lointaines et sauvages (Afrique, Océanie). Plus largement, sont concernées toutes les formes artistiques en marge d'une tradition occidentale fondée sur l'art gréco-romain (art médiéval, notamment roman, art égyptien antique, antiquités orientales...).

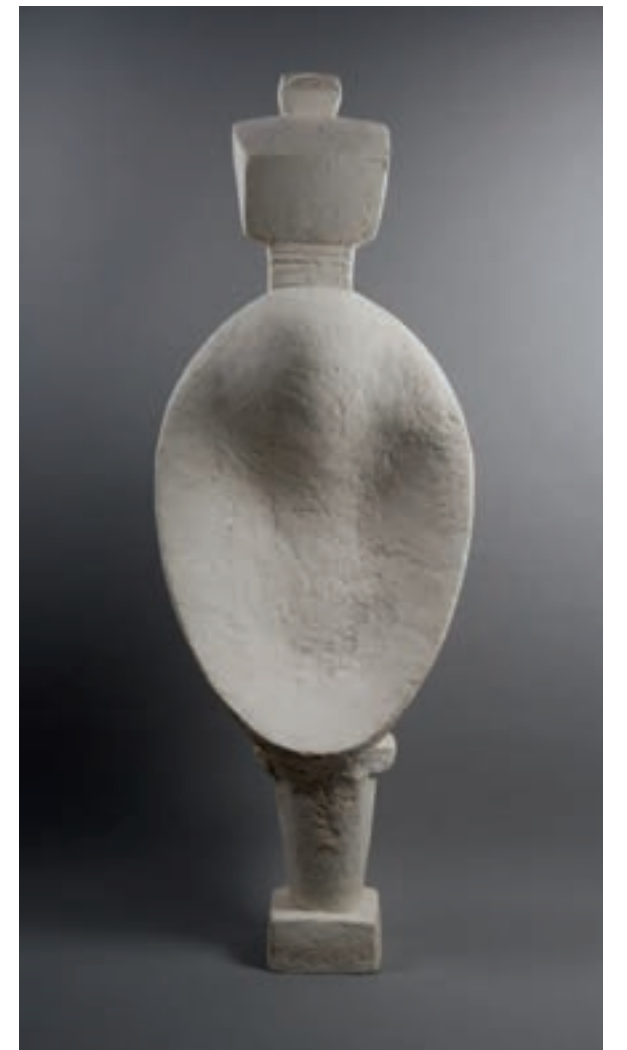
Picasso fait partie de la première génération d'artistes à s'intéresser aux arts venus d'ailleurs, en particulier d'Afrique et d'Océanie — Paul Gauguin, qui s'y penche dès la fin du XIX^e siècle, fait figure de pionnier.

La Belle Époque est marquée par une série de progrès sociaux, économiques, technologiques et politiques, qui portent la France et surtout Paris, à l'apogée de leur prospérité. Dans ce monde qui évolue à toute vitesse, Picasso souhaite revenir aux origines, à un état « primitif » des choses. Lorsqu'il se rend à Gósol en 1906, c'est pour trouver un lieu épargné par la modernité, qui vit comme en marge de ce nouveau monde et conserve un caractère atemporel ou originel. L'art qu'il y découvre (en particulier la Vierge romane de l'église) lui semble figé dans le temps. La même année, une exposition au musée du Louvre lui dévoile la statuaire ibérique pré-romaine. Son goût pour ces œuvres est tel qu'il achète en 1907 deux têtes sculptées ibériques à Géry Pieret, le secrétaire d'Apollinaire, sans savoir qu'elles ont été volées au Louvre. Cette année-là s'élabore lentement la première version du *Bordel d'Avignon* ou *Bordel philosophique*, rebaptisé plus tard par André Salmon *Les Demoiselles d'Avignon*. C'est dans son premier état « ibérique » que la toile est vue, dans l'atelier de Picasso, par Apollinaire, Derain, Braque et le marchand Daniel-Henry Kahnweiler.



Pablo Picasso,
Les Femmes d'Alger (O Version O),
1907, huile sur toile,
243,9 x 233,7 cm,
New York,
Museum of Modern Art,
inv. 333.1939
© Succession Picasso, 2016
© The Museum of
Modern Art, New York /
Scala, Florence

Alberto Giacometti,
Femme cuillère, 1927, état 1953,
plâtre, 146,5 x 51,6 x 21,5 cm
Paris, Fondation Alberto et Annette
Giacometti,
inv. 1994-0297
© Succession Giacometti (Fondation
Giacometti, Paris et ADAGP, Paris)
2016



La rencontre entre les arts dits primitifs et Giacometti ne se fait pas de la même manière. Pour des raisons biographiques bien entendu, mais surtout parce qu'au moment où Giacometti commence à s'y intéresser en 1926, le contexte artistique n'est plus le même qu'en 1905.

Les artistes de la génération précédente ont déjà « digéré » le primitivisme et Giacometti en a donc une vision différente, il porte un autre regard sur ces formes d'art développées en dehors des conventions académiques.

La *Femme cuillère* réalisée en 1927 (salle 4) est l'œuvre la plus marquée par l'influence de la sculpture africaine, ainsi que le premier succès public de Giacometti. L'artiste s'inspire des cuillères anthropomorphes africaines sculptées sur bois, fréquemment exposées à Paris dans le courant des années 1920, notamment à l'exposition d'Art africain et océanien du Musée des arts décoratifs de 1923-1924. La nature totémique de la *Femme cuillère* renvoie directement aux œuvres primitivistes de Picasso. En 1951, Giacometti déclare dans une lettre à son galeriste Pierre Matisse que « la peinture des cubistes et Picasso contenaient tout ce qui était nécessaire à faire naître cette sculpture ».

Les œuvres *Femme cuillère* et *Le Couple* (salle 7) témoignent du bouleversement que la rencontre avec l'art africain produit chez le jeune Giacometti à la fin des années 1920 et qui n'aura de cesse d'irriguer toute son œuvre. Plusieurs œuvres plus tardives, dont des plâtres peints et quelques peintures, montrent comment l'art non-occidental a influencé durablement sa production. L'artiste s'éloigne d'une représentation naturaliste et académique pour une vision totémique et parfois hallucinée de la figure, chargée d'une puissance magique.

— CUBISME

Quelques mois à peine après que *Les Femmes d'Alger* ont trouvé leur forme « africaine », s'ouvre au Salon d'automne, à Paris, une rétrospective posthume de l'œuvre de Cézanne. Picasso la visite, tout comme son voisin Georges Braque (1882-1963). La « leçon » qu'ils en tirent donne dès 1908 naissance au cubisme.

→ Qu'est-ce que le cubisme ?

Courant majeur de l'art moderne au XX^e siècle, le cubisme bouleverse la notion de représentation dans l'art et participe donc à la prise de conscience de la différence entre la réalité et sa représentation. Formellement et esthétiquement, il se caractérise principalement par l'abandon de la perspective centrale au profit d'une multiplication de points de vue du sujet représenté, condensés sur un même plan : celui de la représentation, de la surface de l'œuvre.

Dans ce contexte du début du siècle, il faut imaginer l'effet suscité par les premières œuvres relevant de cette esthétique ! Elles ne manquent évidemment pas de créer scandale, permettant à des critiques d'art comme Louis Vauxcelles de parler des « bizarres cubiques » de Braque, et donc d'inventer le mot « cubisme ». L'art de Cézanne – qui cherche à créer un espace pictural qui ne soit plus simple imitation du réel – joue un rôle déclencheur dans la naissance du cubisme, de même que la découverte des arts dits primitifs, qui remet en cause la tradition artistique occidentale.

Trois phases sont traditionnellement distinguées : le cubisme cézannien, le cubisme analytique et le cubisme synthétique. La première phase marquante de ce courant est le cubisme cézannien (1908-1909) marquée par la géométrie et les formes ouvertes de la peinture de Paul Cézanne. Son influence était très grande puisque Picasso et Braque recherchaient comme lui la simplification



Pablo Picasso, *Mandoline et clarinette*, [automne 1913], éléments de bois de sapin avec peinture et traits de crayon, 58 x 36 x 23 cm, Inv. MP247

© Succession Picasso, 2016
© RMN-Grand Palais / Béatrice Hatala

des formes naturelles en des formes géométriques essentielles. Comme chez Cézanne, la nature était traitée « par le cylindre, la sphère et le cône » (un tronc d'arbre peut être conçu comme un cylindre, une tête humaine comme une sphère, etc.).

Ces expérimentations conduisent à la deuxième phase du cubisme, le cubisme analytique (1910-1912), consistant à multiplier les points de vue, à décomposer les formes en multiples facettes, tandis que les surfaces se croisent au hasard, ce qui fait perdre de la cohérence visuelle et de la profondeur à l'ensemble peint. Enfin le cubisme synthétique (après 1912) correspond à un travail nouveau sur l'insertion d'objets – cartons, papiers collés, etc. – dans l'espace de l'œuvre. Rompant avec le cubisme analytique qui a frôlé l'abstraction et l'hermétisme, cette phase introduit le collage pour gagner en lisibilité et relance l'expérience de façon inédite.

Le cubisme de Braque et Picasso représente les choses, non telles qu'elles se présentent à l'œil mais telle qu'elles apparaissent à l'esprit, c'est-à-dire telles qu'on les connaît : l'art « ne doit pas être un trompe-l'œil mais un trompe-l'esprit » (Pablo Picasso).

Si Picasso est à l'origine du cubisme, le courant prend dès 1912 une forme plus académique avec les artistes de la Section d'Or, également connue sous le nom de Groupe de Puteaux. Basé en banlieue de Paris, le Groupe de Puteaux est un collectif de peintres et de critiques actifs entre 1912 et 1914 environ, à la suite de leur exposition controversée au Salon des Indépendants en 1911. La Section d'Or disparaît avec l'arrivée de la guerre. Picasso ne se reconnaît pas dans leur tentative de théoriser et figer le cubisme sous la forme d'un style établi et rejette dès lors cette appellation. Il s'écarte peu à peu : l'époque de la plus grande notoriété du cubisme est aussi celle de son éclatement.

Quand Giacometti arrive à Paris en 1922, le cubisme a déjà largement vécu. Il expérimente pourtant son langage plastique et celui du post-cubisme, en fréquentant régulièrement les ateliers des sculpteurs Henri Laurens et Jacques Lipchitz (voir les œuvres présentées en salle 2 de l'exposition). Dans ses œuvres des années 1925-1927 se mêlent héritage cubiste et influences des arts archaïques et primitifs, témoignant de la diversité des influences qui viennent nourrir le travail du jeune artiste.

Pistes pédagogiques

PRIMAIRE, CYCLE 2

L'enseignant peut montrer en amont et en aval de la visite l'importance de l'art extra-occidental dans les sculptures de Picasso et Giacometti. L'enseignant s'appuie d'abord sur la *Figure* de Picasso (1908, inv. MP238) puis sur la *Femme cuillère* de Giacometti (1927) toutes les deux exposées en salle 4. On établit avec les élèves les points communs de l'influence africaine sur les œuvres des artistes (formes, matériaux, couleurs) et on essaie de les questionner sur ce qui a pu tant les attirer dans l'art africain.

L'enseignant peut aussi montrer que plus largement, Picasso et Giacometti ont beaucoup regardé toutes les formes artistiques en marge d'une tradition occidentale fondée sur l'art gréco-romain (art médiéval, art égyptien antique, antiquités orientales, etc.). Des exemples d'œuvres peuvent être présentés aux élèves en les mettant en relation avec des œuvres telles que *Stèle* (1925-1927) de Giacometti, exposée en salle 4. Pourquoi sont-ils si fascinés par ces formes d'art nouvelles ? Comment cela transparaît-il dans leurs œuvres ?

PRIMAIRE / COLLÈGE, CYCLE 3

L'enseignant peut s'appuyer sur la pratique quotidienne du dessin chez Picasso et Giacometti qui griffonnent sur tous les supports (papiers journaux, morceaux de papiers à dessin, nappes de restaurant) comme des enfants. Mais loin d'être une pratique enfantine, il s'agit de montrer que les deux artistes croquent sur le vif des profils, des visages, des objets en en retenant les traits essentiels et caractéristiques pour les styliser.

L'enseignant peut passer en revue plusieurs des dessins en essayant de reconstituer dans quelles conditions de travail et de la vie quotidienne ils ont été réalisés en quelques coups de crayon : dans l'atelier, au restaurant ou café, en lisant le courrier, etc. Les deux artistes tentent de perfectionner leur pratique du dessin au quotidien. On pense à utiliser les œuvres exposées dans la première salle de l'exposition, en particulier chez Picasso *Personnages à l'antique de profil* (inv. MP984), *Tête d'homme vue de trois-quarts-dos* (inv. MP525), *Baigneuse au parasol* (inv. MP1068) et chez Giacometti les dessins sur une nappe en papier *Au café (La Coupole) : deux bustes et deux têtes*, ainsi que *Six têtes, yeux et maison* ou encore *Tête d'homme de face* dont la date tardive (1960) montre que Giacometti n'a jamais cessé de dessiner en toute occasion.

Pendant la visite, l'enseignant peut proposer aux élèves de réaliser quelques dessins et croquis devant des œuvres choisies pour capter leur attention et réinvestir les remarques formulées autour des croquis des deux artistes.

Après la visite du musée, on peut également proposer une mise en pratique en classe en rassemblant des papiers divers et de qualité variée. On questionnera les élèves sur les conditions de leur utilisation : pourquoi dessiner sur une nappe déchirée, un journal, du papier recyclé, etc. ? L'enseignant proposera aux élèves de représenter des objets, des corps, des visages de leur choix dans des conditions équivalentes : dans un temps limité, l'élève dessine un objet, un visage en un minimum de traits dessinés. Lors de la mise en commun en classe, l'enseignant reprend avec les élèves chaque production et réfléchit à la manière la plus adéquate de styliser un oiseau, une fleur, un nez, des yeux, les oreilles d'un visage tantôt de face ou de profil. On peut alors remettre en parallèle les productions des élèves avec la manière dont Picasso et Giacometti ont procédé sur les œuvres observées lors de la visite du musée.

L'enseignant peut interroger la pratique de l'autoportrait en comparant le célèbre *Autoportrait* de 1901 de Picasso (inv. MP4) avec *Autoportrait* de Giacometti de 1921. On pourra questionner les élèves sur ce que chacune des deux œuvres dévoile de la personnalité de l'artiste : tristesse de la période bleue pour Picasso, impression colorée, vive avec un certain conformisme pour Giacometti.

Pour aller plus loin : Une fiche-œuvre consacrée à l'*Autoportrait* de 1901 (inv. MP4) est disponible ici : <http://www.museepicassoparis.fr/education/education-fiches-pedagogiques/>

COLLÈGE, CYCLE 4

Arts plastiques

L'enseignant propose de comparer les œuvres des années de jeunesse de Picasso et de Giacometti pour faire ressortir la proximité et les différences de leur formation artistique et technique. À la différence de Giacometti, formé dans l'atelier d'Antoine Bourdelle à la Grande Chaumière à Paris, Picasso ne fut jamais formé comme sculpteur. Pourtant tous deux, dans leurs premières tentatives en trois dimensions, s'inscrivent dans une tradition de la sculpture qui doit beaucoup notamment à l'art de Rodin. Ainsi la *Tête de femme (Fernande)* de 1906 (inv. MP234) par Picasso, représentant Fernande Olivier, compagne de l'artiste au Bateau Lavoir, et la *Tête d'Ottília*, sœur de l'artiste, par Giacometti (vers 1925) s'inscrivent dans une tradition figurative du portrait sculpté en buste (ces deux œuvres sont exposées dans la salle 2). L'enseignant pourra ainsi montrer les filiations artistiques dans lesquelles certaines œuvres de jeunesse s'inscrivent (Rodin, Medardo Rosso, Bourdelle...). Tandis que la surface du buste de Fernande ménage un effet de surprise en opposant une moitié du visage aux traits stylisés à une autre dont l'estompage brut rappelle l'art de Medardo Rosso, la surface lisse du portrait d'Ottília, aux traits classiques, apparente le plâtre aux beautés antiques, célébrées dans les sculptures de Bourdelle. Sculpter une tête, accéder à la véracité d'un portrait, c'est aussi se heurter à la difficulté de manifester la présence d'un être : ce fut une préoccupation durable de Giacometti.

Pour aller plus loin : Une fiche-œuvre consacrée à la *Tête de femme (Fernande)* de 1909 (inv. MP243) est disponible ici : <http://www.museepicassoparis.fr/education/education-fiches-pedagogiques/>

COLLÈGE, CYCLE 4

Histoire des arts

L'enseignant peut montrer comment une influence commune, malgré les vingt ans d'écart d'âge entre les artistes, a gardé toute sa force dans leur travail respectif. L'exemple du **primitivisme** montre que c'est bien la force intrinsèque d'une pratique artistique extra-européenne qui a aidé les deux artistes à rompre en partie avec le classicisme de leur formation. Si les arts premiers étaient une révolution pour les artistes de la génération de Picasso, ce n'était plus le cas pour celle de Giacometti. Dans les années 1920, ces arts étaient omniprésents, au point de se transformer en motifs décoratifs. L'enseignant peut donc questionner la « modernité » d'une influence dont la nouveauté est passée mais qui conserve toute sa force par la manière dont l'artiste Giacometti s'en empare pour ses besoins de création.

La réactualisation de références à l'art d'Afrique et d'Océanie dans la *Femme cuillère* (1927) montre que Giacometti a compris le besoin de remettre à jour ce que Picasso avait dévoilé dans les premières œuvres d'inspirations primitiviste puis cubiste. La *Femme cuillère* est l'œuvre de Giacometti qui est la plus marquée par l'influence de la sculpture africaine, ainsi que son premier succès public. Elle est inspirée des cuillères anthropomorphes africaines sculptées sur bois, fréquemment exposées à Paris au cours des années 1920, notamment à l'exposition d'Art africain et océanien du Musée des arts décoratifs de 1923-1924. Dans la sculpture de Giacometti, le corps de la femme se présente comme un objet usuel, la cuillère, instrument féminin par excellence pour de nombreuses cultures et assimilé pour sa forme arrondie à la fécondité. Le concave du ventre/cuillère, est surmonté par un ensemble de blocs simples, suggérant le torse et la tête. Les expressions abstraites de cette sculpture, alternant des formes brutes pour le torse et plus rondes pour le rendu du ventre, reflètent la géométrie du cubisme. La nature totémique de la *Femme cuillère* renvoi directement aux œuvres primitivistes de Picasso. En 1951, Giacometti déclara dans une lettre à son galeriste Pierre Matisse que « la peinture des cubistes et Picasso contenaient tout ce qui était nécessaire à faire naître cette sculpture ».

On peut par exemple mettre en parallèle la sculpture de Giacometti avec la *Figure* de Picasso (1908, inv. MP238) qui est l'une des plus grandes sculptures en bois conçues par l'artiste. *Figure* prolongeait dans le bois sculpté le choc visuel des *Demoiselles d'Avignon* peintes en 1907.

LYCÉE

Lettres (Première)

Les relations des deux artistes avec les avant-gardes leur ont permis de nouer des liens intenses avec d'autres artistes issus notamment du monde des lettres. L'enseignant peut ainsi travailler les correspondances entre création plastique et création poétique en s'appuyant sur la relation de Picasso et Guillaume Apollinaire ou celle de Giacometti avec Francis Ponge.

L'enseignant peut d'abord questionner la relation artistique entre Picasso et Apollinaire en s'appuyant sur les travaux de l'universitaire anglais Peter Read². On rappelle le rôle important d'Apollinaire comme critique d'art dans la diffusion des premières œuvres de Picasso dans les revues du début du siècle.

Dans un travail plus approfondi d'analyse de textes, l'enseignant propose aux élèves d'interroger les niveaux de réalité et de fiction entre les œuvres innovantes de Picasso des années 1910 avec ce qu'Apollinaire décrit dans *Le Poète assassiné* (1916). On met ainsi à jour les pratiques artistiques partagées par les deux artistes avec des supports différents.

À l'aide d'une analyse approfondie d'un des textes de Francis Ponge, « Joca seria. Notes sur les sculptures d'Alberto Giacometti », ou de poèmes décrivant des objets du quotidien (*Le parti pris des choses*, 1942), il est également possible de demander aux élèves de repérer des correspondances caractéristiques sur le plan plastique entre les deux formes d'art de la poésie et de la sculpture.

Par quelle opération verbale ou grammaticale le poète peut-il « réduire » son expression jusqu'à l'essence des choses, à l'instar du sculpteur Giacometti ?

L'enseignant attire l'attention des élèves sur les procédés qui permettent de créer un style bref et concis. L'impression typographique du texte est analysée à travers l'usage des blancs, de brefs couplets et quatrains accentue le parallèle entre le texte et des figures sculptées. Ponge cherche à faire correspondre effets visuels de la sculpture avec des procédés phonétiques et stylistiques.

2. Peter READ, *Picasso et Apollinaire : les métamorphoses de la mémoire, 1905/1973*, éditions Jean-Michel Place, Paris, 1995.

DOSSIER
PÉDAGOGIQUE
Partie 2

2 Surréalismes
(1924-1935)

CONTEXTE Le mouvement surréaliste

Né de l'esprit de révolte porté par Dada dès la Première Guerre mondiale, le surréalisme prend son essor dans l'entre-deux-guerres. André Breton en est le chef de file et dès 1924 définit le mouvement en empruntant à Apollinaire³ le mot de «surréalisme» pour lui donner une nouvelle définition :

«Surréalisme : n. m., automatisme psychique pur, par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre façon, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique et morale.»

Extrait du *Manifeste du surréalisme*, octobre 1924

Dans le sillage de la psychanalyse née au début du siècle, le surréalisme ambitionne de libérer la pensée des contraintes de la raison et de la morale établie. Le courant naît d'abord dans le domaine de la littérature, avant de s'étendre aux arts visuels (notamment arts graphiques, peinture, photographie et cinéma). On ne peut pas parler d'un style surréaliste, mais davantage d'un «esprit» partagé par une multitude d'artistes qui forment le groupe surréaliste.

Cette volonté de libérer l'art et la pensée se traduit par un esprit de révolte contre les conventions sociales et artistiques du temps, qui s'accompagne d'un désir de révolution sociale et politique. Breton se réfère simultanément aux concepts forgés par Freud et par Marx (de nombreux artistes surréalistes adhèrent au Parti Communiste) pour revendiquer la mise en valeur de tout ce qui est réprimé dans la société – le bizarre, le repoussant, l'érotique, l'instinctif. Libérer la pensée, c'est laisser parler l'inconscient, ouvrir la voie au rêve, au fantasme et à la pulsion.

Dans le domaine artistique, cela conduit à une forte ambivalence des œuvres tant dans les formes (doux/tranchant, dur/mou, etc.) que dans les thématiques (vie/mort, désir/violence, etc.).

Dans les modalités de création, les surréalistes font la part belle aux techniques qui laissent le plus de place au hasard et à l'expression de l'inconscient : collage et assemblage, écriture automatique, cadavre exquis. Le résultat consiste souvent en des formes métamorphosées et ambiguës, des juxtapositions incongrues ou teintées d'absurde.

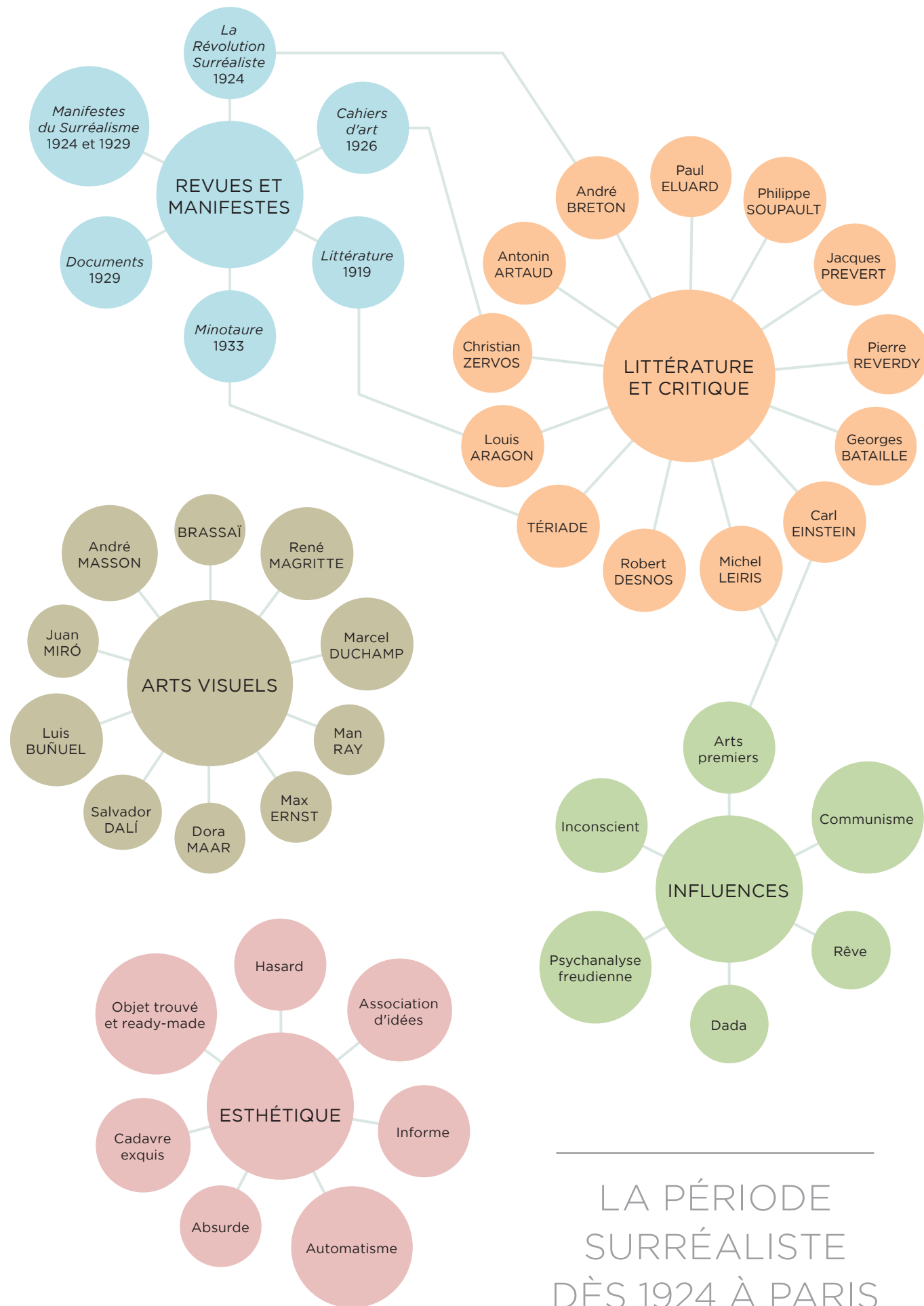
3. Première apparition du terme dans le programme du ballet *Parade* rédigé par Apollinaire, le 18 mai 1917.

→ Frise chronologique 1924-1935

Cette frise présente une sélection de dates et événements clés pour cette période.

- 1922 Traduction en français d'*Introduction à la psychanalyse*, de Freud
- 1924 Premier *Manifeste du Surréalisme*, Breton ; fondation de *La revue surréaliste* par Breton
- 1925 Première exposition surréaliste à Paris
- 1926 Régime fasciste en Italie
- 1927 Début de l'épuration stalinienne ; adhésion de Breton au Parti Communiste
- 1928 Buñuel et Dalí, *Un Chien Andalou* ; Breton, *Nadja* et *Le Surréalisme et la peinture*
- 1929 «Jeudi noir» à la Bourse de Wall Street, crise économique mondiale ; *Second manifeste du surréalisme*, qui conduit à l'exclusion du mouvement de Masson, Artaud, Leiris, Desnos, etc.
- 1930 Victoire du parti nazi aux élections en Allemagne
- 1931 Élections républicaines en Espagne ; S. Dalí, *La Persistance de la mémoire*
- 1933 Hitler, chancelier d'Allemagne ; le Japon et l'Allemagne quittent la SDN ; A. Skira fonde la revue *Minotaure*
- 1934 Purgés staliniennes ; entrevue entre Hitler et Mussolini ; «Nuit des longs couteaux» à Berlin ; Hitler devient le Führer
- 1935 Lois antisémites en Allemagne

L'objectif de la constellation ci-après est de proposer, non pas un panorama exhaustif du mouvement surréaliste, mais une représentation des acteurs incontournables de cette période telle qu'elle a été vécue par Picasso et Giacometti à Paris dès le milieu des années 1920.



A. Picasso, Giacometti et le groupe surréaliste

Le surréalisme est certainement le mouvement artistique, littéraire et culturel le plus englobant du XX^e siècle, tant par sa durée, que pour ses principes ou ses acteurs clés. Picasso et Giacometti n'y échappent pas, même si leurs postures vis-à-vis du surréalisme diffèrent. Si Giacometti fait clairement partie du mouvement, Picasso reste davantage en marge, toujours réticent à adhérer à quelque mouvement que ce soit.

— GIACOMETTI, MEMBRE DU GROUPE SURREALISTE

En 1928, Giacometti commence une série de femmes et de têtes plates (voir en salle 5), dont la nouveauté lui vaut d'être remarqué en 1929 par Michel Leiris, qui lui consacre un premier article enthousiaste dans la revue *Documents* (n° 4, septembre 1929). Cette revue, qui publie quinze numéros entre 1929 et 1931, est le point d'ancrage du groupe surréaliste rassemblé autour de son fondateur, Georges Bataille⁴. Giacometti se rapproche donc dans un premier temps de ce groupe dissident, qui porte un grand intérêt à l'art primitif et aux œuvres qu'il réalise à cette période, telles que la *Boule suspendue* (salle 9). Cette œuvre est exposée en 1930 dans la galerie de Pierre Loeb, le premier à avoir présenté une exposition surréaliste en 1925.

En 1931, et quoiqu'il continue de fréquenter le groupe de Bataille, Giacometti adhère au courant surréaliste de Breton. Salvador Dalí, qui en est également membre, dira l'année suivante que la *Boule suspendue* est le prototype des «objets à fonctionnement symbolique». L'année 1931 est aussi celle de la première rencontre de Giacometti avec Picasso : le 15 décembre, Giacometti écrit à ses parents : «Demain, après le déjeuner, je vais chez Picasso avec Miró et je me réjouis de le connaître et de voir ce qu'il fait»⁵.

Le rapprochement de Giacometti avec le groupe surréaliste lui confère une plus grande reconnaissance par des expositions et des publications. Sa première exposition personnelle a ainsi lieu en 1932, à la galerie Pierre Colle à Paris, haut lieu d'exposition surréaliste. Picasso fera partie des premiers visiteurs. Quelques jours après l'ouverture de l'exposition, Giacometti écrit de nouveau à ses parents, fier mais un peu déçu : «Le premier à arriver fut Picasso qui vient à midi et demi ! Il regarda et dit «très joli», comme un enfant [...] mais il ne se compromet jamais, d'ailleurs il est reconnu pour ça.»⁶. A l'occasion de cette exposition, Christian Zervos consacre à Giacometti un long article dans *Cahiers*

4. En 1929, suite à un désaccord théorique avec Breton, un groupe surréaliste dissident se constitue autour de Georges Bataille et de la revue *Documents* (Carl Einstein, Michel Leiris, André Masson, Robert Desnos, etc.).
5. Lettre d' Alberto Giacometti à ses parents, 15 décembre 1931, Archives du SIK-ISEA, Zurich, 274.A.2.3.3.5.
6. Lettre d' Alberto Giacometti à ses parents, 6 mai 1932, Alberto Giacometti-Stiftung, Zurich.

d'art, illustré de photos prises par Man Ray. En 1934, la carrière de Giacometti prend une tournure internationale : une exposition lui est consacrée à New York. Il présente plusieurs de ses chefs-d'œuvre surréalistes, comme l'*Objet désagréable* et la *Pointe à l'œil* (salle 9).

Giacometti entretient donc des rapports très étroits avec les différents membres du groupe surréaliste, qui contribuent largement à sa reconnaissance et à la diffusion de son œuvre. Cependant, un virage s'amorce avec les œuvres *Cube* (salle 5) et *Tête crâne* (salle 6) : Giacometti ressent la nécessité de revenir à la figure, au travail d'après modèle. La rupture est consommée avec les surréalistes, il est exclu du mouvement en 1935. Cela constitue un tournant décisif dans l'évolution de son œuvre, même si sa création reste encore fondée sur des principes chers aux surréalistes, comme l'assemblage, la vision onirique et le traitement magique de la figure. Ses travaux de gravures en témoignent également puisqu'il illustre plusieurs ouvrages surréalistes, même après sa rupture avec le courant : *Les Pieds dans le Plat* de René Crevel (1933), *Histoire de rats* de Georges Bataille (1947), *Vivantes cendres, innomées* de Michel Leiris (1961) et enfin *Retour amont* de René Char (1965).

— PICASSO, PRÉCURSEUR INDÉPENDANT



Si Giacometti est directement impliqué dans les travaux du groupe surréaliste, Picasso entretient à son égard des rapports plus distants. Réfractaire à toute appartenance à un mouvement ou à une école constituée, il poursuit ses recherches plastiques en toute indépendance. Cela ne signifie pas qu'il n'ait aucun rapport avec les surréalistes de Bataille ou de Breton, qu'il rencontre dès 1918. D'ailleurs, le mot « sur-réalisme » est utilisé par Apollinaire en 1917 à deux occasions : dans le programme de *Parade* pour lequel Picasso crée costumes, rideau et décors, mais aussi pour qualifier sa propre pièce *Les Mamelles de Tirésias* de « drame surréaliste ».

Picasso est au cœur des réflexions surréalistes dès les débuts du mouvement. En 1924, la construction en métal peint *Guitare* (inv. MP260) est reproduite dans le premier numéro

Pablo Picasso, *Guitare*, 1924, construction :
tôle découpée et pliée, boîte en fer blanc
et fil de fer peints, 111 x 63,5 x 26,6 cm, Inv. MP260
© Succession Picasso, 2016
© RMN-Grand Palais / Béatrice Hatala

de *La Révolution Surréaliste*, en vis-à-vis d'un texte poétique de Pierre Reverdy. Picasso est reconnu d'emblée comme un précurseur dont l'art entre en résonance très étroite avec les principes du courant et Breton le qualifie en 1938 d'« initiateur » de l'art surréaliste. En 1924 toujours, Picasso travaille à différents décors et costumes, notamment pour *Mercur*, ballet composé par Satie et chorégraphié par Massine. Ce ballet est violemment critiqué, très mal perçu et le groupe surréaliste publie en soutien dans *Paris-Journal* un « Hommage à Picasso ». Picasso expose avec les surréalistes dès leur première exposition à la galerie Pierre Loeb (1925).

Picasso est donc largement discuté et son œuvre commentée et reproduite dans les nombreuses revues du mouvement, comme *La Révolution Surréaliste*, qui publie pour la première fois *Les Demoiselles d'Avignon* en 1925. Dans son essai *Le Surréalisme et la peinture* (1925), abondamment illustré d'œuvres de Picasso, Breton écrit : « Il faut avoir pris conscience à un si haut degré de la trahison des choses sensibles pour oser rompre en visière avec elles, à plus forte raison avec ce que leur aspect coutumier nous propose de facile, qu'on ne peut manquer de reconnaître à Picasso une responsabilité immense ». Toujours dans *La Révolution surréaliste* sont publiées plusieurs des guitares de Picasso, assemblages de toile, corde, papiers collés, papiers peints, clous et crochets, qui sont autant de variations surréalistes sur un principe de construction cubiste. Ces œuvres sont actuellement visibles au deuxième étage du musée dans l'exposition « i Picasso! Chefs-d'œuvre de 1900 à 1972 » (salle 2.5).

En 1926 paraît le premier numéro de la revue *Cahiers d'art* fondée par Christian Zervos, qui, au cours des années suivantes, publiera régulièrement sur Picasso des articles accompagnés de nombreuses reproductions. Tout comme Giacometti, Picasso intéresse les surréalistes dissidents. En 1929, Carl Einstein publie ainsi « Pablo Picasso : quelques tableaux de 1928 », dans le premier numéro de *Documents*, la revue dirigée par Georges Bataille. D'autres articles sur Picasso seront publiés dans la revue tout au long de sa publication, notamment par Michel Leiris. En 1933, Albert Skira et Tériade fondent la revue *Minotaure*. Le premier numéro comporte un article de Breton « Picasso dans son élément » et la couverture est spécialement composée par Picasso.



« Picasso dans son élément »,
article de Breton pour
la revue *Minotaure*
© Succession Picasso, 2016
© Estate Brassai - RMN-Grand Palais
© ADAGP, Paris

Picasso est donc omniprésent dans les publications du groupe surréaliste, où Giacometti a également sa place : les revues leur permettent de connaître leurs œuvres respectives. Ce n'est pourtant qu'en 1934-1935 que l'artiste espagnol commence à fréquenter les réunions du groupe au domicile de Breton, à l'époque où il rencontre la photographe surréaliste et militante anti-fasciste Dora Maar. Picasso expose encore avec des artistes surréalistes en 1936 à la galerie Charles Ratton à Paris, puis à Londres. Quelques années plus tard, la Seconde Guerre mondiale met fin à ces activités. À son issue, les cartes sont rebattues et Picasso « change d'univers ».

Ainsi, Picasso et Giacometti, qui fréquentent le même univers, entament au milieu des années 1930 une relation artistique, intellectuelle et amicale qui résiste à la guerre et perdure jusqu'au début des années 1950. Ils s'observent, étudient et critiquent leurs œuvres respectives. Les figures « informes » de Picasso fascinent Giacometti lors de la rétrospective à la Kunsthaus de Zurich en 1932 et il recopie même attentivement sur un carnet les œuvres exposées (voir salle 10).

B. Ambiguïtés surréalistes

Bien que les postures de Picasso et de Giacometti vis-à-vis du courant surréaliste diffèrent largement, les œuvres qu'ils ont réalisées à cette période se rattachent à de nombreux titres aux principes prônés par ce mouvement : pouvoir du rêve et de l'inconscient, ambivalence entre la vie et la mort, la violence et le désir, ambiguïté des formes.

Quoique souvent considéré comme un sculpteur (et même comme le « meilleur » sculpteur surréaliste), Giacometti n'en pratique pas moins, comme Picasso, la peinture, la gravure, le dessin... L'ensemble de leurs productions de l'époque se teinte de surréalisme, quelle que soit la technique de création employée.

— LA MORT ET LA VIE, EROS ET THANATOS (SALLE 6)

Picasso et Giacometti ont tous les deux représenté la mort et la salle 6 de l'exposition est consacrée à ce thème. Dans leurs œuvres, la mort est à la fois banalisée et matérialisée comme objet. Les modalités de représentation du thème varient mais se retrouvent chez les deux artistes : figure du gisant (souvent un être cher et trop tôt disparu), têtes de mort ou natures mortes au motif de crâne, qui sonnent comme des vanités ou des *memento mori* (« Souviens-toi que tu vas mourir »).

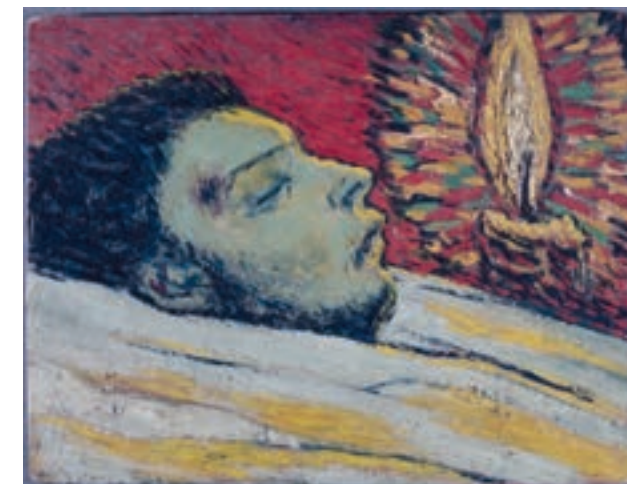
Giacometti est fasciné par la tête, siège de l'âme, de la vie. La perte de son compagnon de voyage, Pieter van Meurs, en 1921, puis la mort de son père en 1933 sont deux profonds traumatismes dont son œuvre porte la trace.



La Tête sur tige de 1947 dont la bouche est ouverte, semble signifier un cri poussé dans le vide, la terreur ressentie à l'idée que la mort a envahi l'espace. Poursuivi par des visions de têtes en suspension dans le vide, il les représente (voir aussi la *Tête crâne* de 1934). On retrouve ce même motif de tête de mort chez Picasso, sous la forme de crânes humains ou d'animaux dans des natures mortes (*Pichet et squelette*, 1945, inv. MP194) ou de crâne isolé dans *Tête de mort* (inv. MP326).

La réflexion des artistes s'infléchit aussi en direction du thème du gisant, avec des portraits d'amis décédés. Pour Picasso, il s'agit de Carlos Casagemas (inv. MP3), ami de jeunesse qui met fin à ses jours en 1901 dans un café parisien suite à une déception amoureuse. Giacometti représente, lui, Georges Braque (*Braque sur son lit de mort*, 1963).

Alberto Giacometti, *Tête sur tige*, 1947, plâtre peint, 54 x 19 x 15 cm
Paris, Fondation Alberto et Annette Giacometti, inv. 1994-0440
© Succession Giacometti (Fondation Giacometti, Paris et ADAGP, Paris) 2016



Pablo Picasso, *La Mort de Casagemas*, été 1901, huile sur bois, 27 x 35 cm, inv. MP3
© Succession Picasso, 2016
© RMN-Grand Palais / Mathieu Rabeau



Alberto Giacometti, *Braque sur son lit de mort*, après le 31 août 1963, stylo bille bleu sur papier, 51,1 x 32,4 cm
Paris, Fondation Alberto et Annette Giacometti, inv. 1994- 0750
© Succession Giacometti (Fondation Giacometti, Paris et ADAGP, Paris) 2016

Figurer la mort, c'est figurer aussi la tension entre vie et mort, les deux pulsions antagonistes « Éros » et « Thanatos » en psychanalyse freudienne. Chez Giacometti, elle se ressent par exemple dans la bouche ouverte de la *Tête sur tige* : si la tête crie (de peur, de douleur?), serait-ce qu'elle vit encore ? Chez Picasso, on retrouve cette tension sous une forme plus symbolique dans *La Mort de Casagemas* : le mort au teint verdâtre côtoie la bougie, symbole de lumière et de vie. Une dimension supplémentaire, sexuelle cette fois (la bougie en forme de vagin), permet d'évoquer le thème récurrent en psychanalyse des rapports entre vie et mort, entre violence et sexualité.

— VIOLENCE ET DÉSIR SEXUEL (SALLES 7 ET 9)

L'association entre violence et sexualité est très présente dans les œuvres de l'entre-deux-guerres chez Picasso et Giacometti. Dans *Le Baiser* (inv. MP85) de Picasso, on comprend aisément que le rapport homme/femme devient conflictuel et se transforme en expression violente, rapport d'attraction et de répulsion. De même dans *Figures au bord de la mer* (inv. MP131), où les corps monstrueux s'entre-dévorent dans un ébat évoquant la violence de la *Femme égorgée* de Giacometti. L'ossification des masses est caractéristique de la période surréaliste de l'artiste espagnol, tout comme les membres qui se transforment en dards.



Pablo Picasso, *Le Baiser*, été 1925, huile sur toile, 130,5 x 97,7 cm, Inv. MP85
© Succession Picasso, 2016
© RMN-Grand Palais / Jean-Gilles Berizzi



Pablo Picasso, *Figures au bord de la mer*, 12 janvier 1931, huile sur toile, 130 x 195 cm, Inv. MP131
© Succession Picasso, 2016
© RMN-Grand Palais / Mathieu Rabreau



Alberto Giacometti, *Femme égorgée*, 1933, bronze, 21,5 x 82,5 x 55 cm
Paris, Musée national d'art moderne, inv. AM 1992-359
© Succession Giacometti (Fondation Giacometti, Paris et ADAGP, Paris) 2016
© Philippe Migeat - Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP

Dans le catalogue des distorsions multiples et parfois douloureuses que Picasso fait subir au corps humain entre 1925 et 1932, ces transpositions formelles cherchent à exprimer une tension sexuelle visiblement prédatrice d'une figure sur une autre.

Chez Giacometti, la *Femme égorgée* constitue l'une des compositions les plus expressives, transposant la violence et le sentiment d'agression sur le corps féminin et assimilant l'acte sexuel à l'acte criminel. On retrouve cette relation entre douleur et plaisir dans les autres œuvres de la même époque comme *Objet désagréable*, *Boule suspendue*, *Fleur en danger* et *Pointe à l'œil*.



Alberto Giacometti, *Fil tendu (Fleur en danger)*, 1932, plâtre, traces de crayon et métal, 52,2 x 78 x 18,5 cm
Paris, Fondation Alberto et Annette Giacometti, inv. 1994-0379
© Succession Giacometti (Fondation Giacometti, Paris et ADAGP, Paris) 2016



Pablo Picasso, *Figure*, 1927, huile sur contreplaqué, 129 x 96 cm, Inv. MP101

© Succession Picasso, 2016
© RMN-Grand Palais / Mathieu Rabeau

— MÉTAMORPHOSE DES FORMES

Les avant-gardes du début du siècle ont initié une libération des formes, émancipées de la contrainte mimétique. Picasso y a contribué notamment par le cubisme et Giacometti, plus jeune, hérite de cette liberté. Pendant la période de l'entre-deux-guerres, les artistes, en particulier surréalistes, sont particulièrement friands de ces métamorphoses, qui deviennent les vecteurs des ambivalences thématiques évoquées plus haut. La figure humaine est le support privilégié de ces recherches. Qu'elle soit figurée en deux ou en trois dimensions, elle peut se réduire à une simple ligne continue, comme dans *Figure* de Picasso exposée en salle 5 (inv. MP101) ou se décomposer en volumes géométriques, dans *Femme au fauteuil rouge* de Picasso (MP112) ou le *Cube* de Giacometti. Qu'elles soient peintes, dessinées ou sculptées, ces formes mouvantes se font tour à tour douces, rugueuses, souples ou tranchantes, et souvent tout cela à la fois pour mieux exprimer les ambiguïtés inhérentes à l'être humain.



Pablo Picasso, *Femme au fauteuil rouge*, 1929, huile sur toile, 64,5 x 54 cm, Inv. MP112

© Succession Picasso, 2016
© RMN-Grand Palais / Mathieu Rabeau



Alberto Giacometti, *Cube*, 1933-1934, plâtre, 94 x 60 x 60 cm

Paris, Musée national d'art moderne, inv. AM 1986-1155
© Succession Giacometti (Fondation Giacometti, Paris et ADAGP, Paris) 2016
© Philippe Migeat - Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP



Alberto Giacometti, *Boule suspendue*, 1933-1934, plâtre, 94 x 60 x 60 cm

Paris, Fondation Alberto et Annette Giacometti, inv. 1994-0250
© Succession Giacometti (Fondation Giacometti, Paris et ADAGP, Paris) 2016



Pablo Picasso, *Figure: projet pour un monument à Apollinaire*, 1927, fil de fer et tôle, 37,5 x 10 x 19,6 cm, Inv. MP266

© Succession Picasso, 2016
© RMN-Grand Palais / Béatrice Hatala

— L'ESPACE ET LE VIDE

Les rapports du plein au vide, de la forme sculptée à l'espace qui l'entoure sont des axes de réflexion centraux en sculpture et ce questionnement est pleinement à l'œuvre chez Picasso et Giacometti. Cela commence à se manifester chez Picasso avec les constructions et tableaux-reliefs cubistes des années 1910 et 1920, qui sortent de leur espace du tableau pour s'immiscer dans l'espace du spectateur et l'englober dans l'œuvre. Giacometti donne une nouvelle dimension à cette recherche avec la mise au point du procédé de la cage, dans lequel se construit un nouvel espace virtuel. *La Boule suspendue* de 1931 en est un parfait exemple.

Le rapport de la sculpture à son environnement apparaît donc chez ces deux artistes comme profondément novateur. Comme le souligne Michel Leiris, «alors qu'une sculpture est d'ordinaire [...] un objet avec de l'espace autour, Giacometti se préoccupe aujourd'hui de fabriquer de l'espace contenant un ou plusieurs objets»⁷.

7. Michel Leiris, «Pierres pour un Alberto Giacometti», *Derrière le miroir*, n° 39-40, juin-juillet 1951, réédition 1991, Paris, L. Échoppe, p. 243.



Alberto Giacometti, *Homme (Apollon)*, 1929, bronze patiné, 39,4 x 30,9 x 8,2 cm
Paris, Fondation Alberto et Annette Giacometti, inv. 2015-0001
© Succession Giacometti (Fondation Giacometti, Paris et ADAGP, Paris) 2016

À la fin des années 1920, Picasso et Giacometti réalisent des sculptures qui accordent une place encore plus importante au vide. Dans *Figure : projet pour un monument à Apollinaire* (inv. MP266) exposée en salle 5, la notion de vide s'impose et devient une composante essentielle de l'espace. Selon Peter Read⁸, Picasso se serait inspiré de cette citation de l'Oiseau du Bénin dans *Le Poète assassiné* d'Apollinaire : « il faut que je lui sculpte une profonde statue en rien, comme la poésie et comme la gloire... » Giacometti travaille aussi sur cette notion de vide dans des œuvres comme *Homme (Apollon)* en salle 5, ou encore la *Pointe à l'œil* en salle 9.

Alors que dans les sculptures transparentes en fil de fer de Picasso, la figure était humanisation de l'espace, chez Giacometti, le vide devient l'invisible ontologique, l'espace en négatif. Selon les mots de Jean Clair⁹, « cet invisible, c'est la réalité elle-même, devant laquelle Giacometti s'est toujours battu : l'espace, le temps, la terre, la distance mouvante qui nous en sépare ».

8. Peter Read, *Picasso et Apollinaire, les métamorphoses de la mémoire*, Paris, Jean-Michel Place, 1995.
9. Jean Clair, *Le nez de Giacometti, faces de carême, figures de Carnaval*, Paris, Gallimard, 1992, p. 275.



Pablo Picasso, *Femme au fauteuil rouge*, 27 janvier 1932, huile sur toile, 130,2 x 97 cm, inv. MP138
© Succession Picasso, 2016
© RMN-Grand Palais / Mathieu Rabeau

— POROSITÉ DES DOMAINES DE CRÉATION

Pour Picasso comme Giacometti, les frontières entre les domaines de création sont ténues. Chez Picasso les recherches plastiques se jouent à la fois en deux et en trois dimensions, avec une complète porosité entre ces deux domaines. Les échanges sont incessants, Picasso passe d'un médium à l'autre, de la peinture sculptée (*Femme au fauteuil rouge*, inv. MP138) à la sculpture dessinée (*Figure : Projet pour un monument à Apollinaire*, inv. MP266). Ce travail invite à réinterroger les catégories artistiques, comme avec les tableaux-reliefs visibles au deuxième étage du musée, salle 2.5, dans l'exposition « i Picasso! Chefs-d'œuvre de 1900 à 1972 ». Pour Giacometti aussi, les rapports sont étroits entre bi- et tridimensionnalité. Le caractère graphique d'une œuvre telle que *Homme (Apollon)* est indéniable, et les femmes plates exposées en salle 5 se rapprochent plus de la 2D.

Giacometti brouille une autre frontière, entre objet et œuvre d'art. La création d'objets d'art décoratif montre son intérêt pour les objets utilitaires qu'il admirait dans les sociétés antiques ou primitives. En 1931, il crée une nouvelle typologie de sculptures, les « objets mobiles et muets » : des objets au mouvement latent et suggéré, qu'il fait exécuter en bois par un menuisier. *Objet désagréable*, *Objet désagréable à jeter* et *Boule suspendue* établissent un pont entre l'objet et la sculpture et interrogent le statut même de l'œuvre d'art.



Alberto Giacometti, *Objet désagréable*, 1931, bronze patiné, 15,1 x 47,9 x 11,8 cm
Paris, Fondation Alberto et Annette Giacometti, inv. 1994-0018
© Succession Giacometti (Fondation Giacometti, Paris et ADAGP, Paris) 2016

Pistes pédagogiques

PRIMAIRE / COLLÈGE, CYCLE 3

Si la période surréaliste n'est pas la plus facile à évoquer avec les élèves tant elle soulève des questionnements peu adaptés à ce niveau (imaginaire freudien, sexualité, etc.), cela n'empêche pas de faire observer les formes originales et décomposées des peintures et des sculptures de Picasso et Giacometti de cette période. Sans aboutir à une explication aussi complète qu'avec des élèves de collège ou de lycée, les élèves du primaire peuvent verbaliser la spécificité de certains objets.

Par exemple, on peut prendre le temps d'observer les sculptures *Femme* (plate II et III) ou *Homme (Apollon)* de 1929 de Giacometti pour décrire les matériaux, les formes et le lien avec le titre de l'œuvre. On pourra inciter les élèves à réfléchir sur ce qui permet de caractériser le sexe de la sculpture par des indices visibles ou seulement accessibles par le titre de l'œuvre. On pourra procéder avec la même démarche pour la *Dormeuse* (inv. MP98), *Figure* (inv. MP101) et *Femme au fauteuil rouge* de Picasso (inv. MP112).

À l'issue de ce travail, l'enseignant peut envisager une définition simple et réduite du surréalisme. On peut accepter les formulations mêmes imparfaites des élèves qui tourneront autour de tout ce qui va au-delà du réel avec les associations d'idées ou d'objets étranges qui peuvent fusionner dans nos rêves.

COLLÈGE, CYCLE 4

EPI Maths / Arts plastiques (5^e-4^e)

Un travail en commun peut être mené dans le domaine de l'expérimentation des sciences et de l'observation plastique en s'appuyant sur la configuration spatiale des œuvres de Picasso et de Giacometti.

Les enseignants peuvent choisir plusieurs œuvres permettant de questionner le passage de la deuxième à la troisième dimension, comme par exemple pour Picasso *Figure : Projet pour un monument à Apollinaire* (MP266), exposée en salle 5, et un carnet de dessins de la même année, 1928 (inv. MP1990-108), présenté en salle 10. Chez Giacometti on pourra utiliser le carnet de dessin (2000-0124) exposé en salle 2 en le comparant avec la sculpture *Cube* (inv. AM1986-1155) de la salle 5.

On peut aussi utiliser la lithographie plus tardive (avant 1962) *Sculptures dans l'atelier XI* pour travailler la notion de perspective chez Giacometti.

L'idée est de poser et d'expérimenter la question suivante : peut-on observer une œuvre artistique en utilisant les outils de la mathématique, et plus spécifiquement de la géométrie ?

En collaboration, les enseignants mettent en commun les attentes respectives de leurs disciplines pour essayer de trouver des correspondances sans escamoter les limites de l'exercice de comparaison pour mieux montrer les attentes spécifiques de chaque programme disciplinaire. L'enseignant de mathématiques pourra reprendre un travail de coordonnées à partir des données proches des dessins pour comprendre le choix de certaines figures géométriques. Avec l'enseignant d'arts plastiques, on pourra envisager une phase de bricolage en papier des volumes et associer aux symboles mathématiques toutes sortes d'images et de mots qui peuvent permettre aux élèves de mieux retenir les formes construites (parallélépipède, triangle isocèle ou équilatéral, etc.) voire les catégoriser selon le langage mathématique puis, en fonction de l'imaginaire, avec l'intervention de l'enseignant d'arts plastiques. On gardera comme objectif final de relier ces expérimentations mathématiques et plastiques à une production écrite qui cherche à comprendre la démarche des deux artistes.

COLLÈGE, CYCLE 4

Arts plastiques

En s'appuyant sur quelques œuvres de Picasso et de Giacometti, l'enseignant peut questionner une des notions clés du programme de 3^e : « l'espace ». Il s'agit de montrer que Picasso et Giacometti partageaient tous deux un même souci, et une réflexion proche sur le positionnement spatial de l'œuvre pendant leurs années de rapprochement avec le groupe surréaliste (1927-1935).

On peut ainsi s'appuyer sur deux plâtres sculptés de Giacometti, *Boule suspendue* en 1931 et *Le Fil tendu (Fleur en danger)* en 1932, pour observer combien la dramatisation de l'espace est accentuée par la présence d'un socle, surélevé dans le cas de la première œuvre. Avec l'utilisation de la « cage » Giacometti utilise un procédé qui délimite un espace onirique de représentation. Chez Picasso, on peut aussi étudier en parallèle *Figure : projet pour monument à Apollinaire* (inv. MP266) ou utiliser les projets de sculpture présents dans les carnets de dessin (inv. MP1990-108 (5r)).

Le positionnement spatial de l'œuvre obéit à des conditions précises de mise en scène aussi bien chez Picasso que chez Giacometti. Cette mise en espace de l'œuvre caractérise ainsi le travail « surréaliste » des deux artistes.

On peut enfin envisager de compléter ce travail avec les témoignages photographiques des ateliers des deux artistes pour observer et questionner la dramaturgie d'exposition des œuvres dans leur atelier respectif. Pour Giacometti, on dispose des photographies de Brassai avec *Projet pour une place dans l'atelier d'Alberto Giacometti* et pour Picasso les photographies de Dora Maar prises plus tardivement dans l'appartement de la rue des Grands-Augustins.

COLLÈGE, CYCLE 4

Français / Arts plastiques

L'enseignant d'arts plastiques peut questionner avec ses élèves le problème de la figuration en art en contextualisant les débats de l'entre-deux-guerres. Comment représenter le visage ? Est-il nécessaire d'avoir une figuration identique à la réalité ? Ou ne faut-il pas, depuis l'invention de la photographie, recourir à des procédés moins évidents mais plus sensibles où l'imaginaire et l'inconscient priment sur le respect du réel ?

La question de la tête humaine fut en tout cas le sujet central de la recherche artistique de Giacometti durant toute sa vie. Durant la période «surréaliste», on peut observer des sculptures qui montrent l'éloignement de la figuration avec *Tête* en 1927 et *Tête plate de Père II* la même année. Mais pour Giacometti, la tête et les yeux sont le siège de la vie de chaque être humain : c'est ce qui l'a conduit à reconsidérer ses choix de représentation. Il s'agit d'ailleurs d'une des raisons de son exclusion du groupe surréaliste en 1935 et c'est un détail qu'il faut rappeler aux élèves. C'est bien pour avoir opéré un retour à la figuration que Giacometti a ensuite été exclu du mouvement surréaliste. À cette date, la représentation d'une tête qui semblait un sujet banal n'était pas encore résolue. L'enseignant peut mettre en parallèle la *Tête-crâne* de 1934 élaborée après la mort de son père Giovanni en 1933 et les différentes têtes comme celle de Diego en 1934. C'est aussi le moment où la question de la dimension est devenue importante dans le travail de l'artiste : il veut faire ressentir la distance avec laquelle le sujet a été regardé, d'où des recherches pour rendre avec exactitude sa vision.

On peut mettre en regard du travail de Giacometti quelques représentations de visages ou de têtes peintes par Picasso dans ces années comme *La Dormeuse* de 1927 (inv. MP98), *Le Peintre et son modèle*, 1928 (inv. MP1026) ou encore *Femme au fauteuil rouge* (inv. MP112).

L'enseignant de français pourra compléter ces questionnements d'arts plastiques par un travail sur la description de l'être humain. Il pourra questionner les pratiques de la littérature du XX^e siècle — et surréaliste notamment — pour l'opposer à des descriptions plus «figuratives» comme celles des romans d'Honoré de Balzac.

LYCÉE

Lettres

Plusieurs grandes figures intellectuelles et littéraires peuvent servir de «passeurs» et de médiateurs de l'œuvre des deux artistes. Et réciproquement, les œuvres plastiques de Picasso et Giacometti peuvent rendre plus concrètes les préoccupations littéraires de l'époque. On peut envisager d'utiliser les œuvres de l'exposition pour approfondir l'analyse de textes littéraires et ainsi mieux comprendre l'univers surréaliste. Plusieurs œuvres de Picasso et de Giacometti viennent dès lors apporter des éléments concrets aux idées et au discours parfois difficile de la littérature surréaliste. On peut choisir des textes parmi plusieurs supports et plusieurs auteurs : des romans

de Michel Leiris (*L'Âge d'homme*) et André Breton (*Nadja*), des poèmes de Georges Bataille (*L'Archangélique et autres poèmes*), des essais critiques de René Char (*Mille planches de salut*) ou Yves Bonnefoy (*Remarques sur le regard : Picasso, Giacometti, Morandi, l'art en France entre les deux guerres*).

Une œuvre si singulière et violente que *Femme égorgée* de Giacometti pourra dès lors entrer en résonance avec les soubassements de l'inconscient, de la sexualité, et du rapport entre Éros et Thanatos. Cette œuvre de Giacometti peut être ensuite rapprochée avec la cruauté des formes monstrueuses réalisées par Picasso à la fin des années 1920. Si la *Femme égorgée* nous renvoie par son développement ondulatoire à la *Baigneuse allongée* (inv. MP290) réalisée en sculpture par l'artiste espagnol, nous retrouvons dans les *Figures au bord de la mer* (inv. MP131) et dans les *Baigneuses* (inv. MP1030), la même transformation de l'acte d'amour en acte de prédation mortifère. Les formes de Giacometti et Picasso sont composées des mêmes éléments osseux et mâchoires effrayantes, des mêmes formes désarticulées.

LYCÉE

Histoire des arts

L'enseignant peut questionner la classe sur le statut d'une œuvre phare à l'intérieur du mouvement surréaliste. En effet, Picasso et Giacometti ont tous deux très vite été mis en avant par le groupe des surréalistes. Il s'agit de poser la question : comment une œuvre devient-elle emblématique d'un courant ou d'un mouvement ? Il s'agit dès lors d'inciter les élèves à envisager les raisons internes à un mouvement artistique ainsi que des causes extérieures qui pourraient en accentuer la célébrité. La comparaison Giacometti/Picasso peut ici servir à souligner qu'une œuvre phare d'un mouvement artistique n'est pourtant pas l'œuvre la plus célèbre de l'artiste auprès du grand public et que Picasso a lui aussi fourni des œuvres de grande renommée qui ne s'inscrivent pas nécessairement dans les mouvements ou courants artistiques qu'il a pu approcher à différents moments de sa vie.

L'enseignant peut insister sur le rôle des revues d'art comme vecteurs de diffusion des avant-gardes et de l'art moderne en évoquant les revues *Documents* (de 1929 à 1931) et *Minotaure* (de 1933 à 1939). Ces dernières ont régulièrement diffusé des images et des textes présentant et louant l'œuvre des deux artistes.

On peut compléter la réflexion par l'étude d'une œuvre, la *Boule suspendue* (1931) de Giacometti, qui fut érigée par le courant surréaliste — et André Breton en particulier — comme une œuvre phare du mouvement. L'enseignant présente aux élèves les causes de la reconnaissance rapide de cette œuvre par les surréalistes. Par sa dramatisation de l'espace, son procédé onirique et ses références symboliques à la sexualité, la *Boule suspendue* est en effet devenue une référence au-delà des querelles internes au groupe surréaliste si bien qu'on demanda à Giacometti une réédition dans les années 1960 pour les besoins de l'exposition surréaliste de Londres, alors même qu'il avait été exclu depuis longtemps.

LYCÉE

Philosophie

À l'aide d'une ou de plusieurs œuvres, l'enseignant questionne les élèves sur ce qui confère à un objet son statut artistique. Après la visite de l'exposition, l'enseignant peut inviter les élèves à dissenter et argumenter sur ce qui fait que des œuvres comme *Objet désagréable* (1931), *Objet désagréable à jeter* (1932) ou bien la *Boule suspendue* (1931) établissent une relation entre l'objet et l'œuvre : pourquoi s'appellent-ils « objets » ?

L'enseignant peut lancer la réflexion des élèves par un questionnement : qu'est-ce qui distingue une œuvre d'art d'un objet commun ?

L'art du XX^e siècle remet en cause la frontière entre objet et œuvre d'art : les courants d'avant-garde placent la question de la distinction objet/œuvre au cœur de leur réflexion et leurs inventions (cubisme, poétique du « ready-made », usage de l'objet trouvé, etc.) viennent bouleverser les catégories traditionnelles. De nombreux exemples de productions artistiques pourront montrer que le beau ne peut plus être considéré comme seul fondement du statut d'œuvre d'art et que la définition de l'œuvre d'art ne peut relever simplement du goût ou de la sensibilité. Il s'agira pour les élèves de questionner la légitimité et l'efficacité de ces critères pour aborder la question sous un angle non plus esthétique, mais ontologique et ainsi révéler le caractère éminemment culturel et social de l'œuvre d'art.

DOSSIER
PÉDAGOGIQUE
Partie 3

3 Des voies
singulières
à l'âge de la maturité
(1935-1973)

CONTEXTE L'art après la Seconde Guerre mondiale

La Seconde Guerre mondiale donne un coup d'arrêt aux activités du groupe surréaliste constitué à Paris. Une partie des membres du groupe reste en France, œuvrant parfois dans la clandestinité (par exemple Aragon, Eluard ou Desnos). D'autres s'exilent : Breton, Duchamp, Ernst ou encore Masson partent pour les États-Unis, Giacometti pour la Suisse. La dimension internationale du surréalisme s'en trouve renforcée, mais le réseau parisien ne retrouvera pas sa forme précédente à l'issue du conflit.

L'après-guerre en Europe est l'époque du triomphe officiel de l'art moderne, désormais reconnu par les institutions des pays occidentaux et tenu pour l'expression même de la liberté dans le domaine de la création. Le prestige des artistes qui ont continué à créer pendant l'Occupation s'accroît et ils sont célébrés en France comme à l'étranger. Les États-Unis sortent grands vainqueurs du conflit sur le plan économique, politique mais aussi artistique : le pays est le nouveau porte-drapeau de la culture occidentale et New York remplace Paris comme capitale de l'art moderne.

Dans un milieu artistique recomposé et renouvelé naît une multitude de nouveaux courants artistiques, par exemple l'art brut, l'expressionnisme abstrait ou le Color-field painting dans les années 1950, le Pop Art, les arts cinétique, conceptuel, minimal, le happening et la performance dans les années 1960, l'art corporel, la vidéo, l'hyperréalisme dans les années 1970...

Picasso et Giacometti se tiennent en marge de ces nouvelles tendances pour poursuivre leurs recherches personnelles.

→ Frise chronologique 1935-1973

Cette frise présente une sélection de dates et événements clés pour cette période.

- **1936** Victoire du Front Populaire; début de la Guerre civile d'Espagne
- **1937** Bombardement de Guernica; l'Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne à Paris; exposition d'« art dégénéré » à Munich
- **1939** Fin de la guerre civile en Espagne; début de la Seconde Guerre mondiale
- **1940** Invasion de Paris, armistice franco-allemand
- **1943** Première exposition de Pollock à New York
- **1944** Libération de Paris
- **1945** Fin de la Seconde Guerre mondiale; Dubuffet lance la notion d'art brut
- **1946** Début de la Guerre d'Indochine; grande exposition célébrant l'Ecole de Paris; expressionnisme abstrait à New York
- **1947** Début de la Guerre Froide; exposition « Abstraction lyrique » à Paris; ouverture du musée national d'Art moderne à Paris
- **1950** Début de la guerre de Corée; l'Ecole de New York à la Biennale de Venise (De Kooning, Pollock); premiers « color-field paintings » de Rothko
- **1953** Mort de Staline
- **1954** Début de la Guerre d'Algérie; drapeaux et cibles de Jasper Johns; fin de la guerre d'Indochine
- **1955** « Combine painting » de Rauschenberg; développement de l'op art et de l'art cinétique
- **1956** Exposition « This is tomorrow » à Londres (manifeste du Pop art); insurrection de Budapest
- **1957** Monochromes bleus de Klein
- **1960** Déclaration constitutive des Nouveaux Réalistes (Klein, Arman, Spoerri...)
- **1961** Construction du Mur de Berlin
- **1962** Indépendance de l'Algérie
- **1965** Bombardements américains sur le Nord-Vietnam; apparition du terme « art minimal »
- **1966** Naissance du Land Art; formation du groupe BMPT (Buren, Mosset, Parmentier, Toroni)
- **1967** Exposition « Arte povera » à Gênes
- **1968** Révolution de mai; Printemps de Prague
- **1969** Premiers pas sur la Lune; concert de Woodstock; naissance du body art
- **1970** Exposition « Conceptual Art » à New York
- **1973** Fin de la Guerre du Vietnam

A. Reconnaissance et maturité

L'année 1935 marque un tournant décisif dans l'évolution de l'œuvre de Giacometti : il revient au travail d'après modèle et donc à une pratique figurative. Ce choix entraîne son exclusion du groupe des surréalistes. Car si André Breton pense savoir « ce que c'est qu'une tête », Giacometti va, sa vie durant, scruter les visages pour en rechercher la vérité et l'essence.

Les productions de Picasso et Giacometti dans la deuxième moitié des années 1930 sont à replacer dans le contexte de la montée des totalitarismes en Europe, phénomène qui désorganise les milieux artistiques et pousse les artistes à s'engager. Picasso le fera dès la guerre d'Espagne en 1936. La période qui suit la parenthèse de la guerre correspond, pour les deux artistes, au temps des chefs-d'œuvre et de la reconnaissance absolue.

— LE TEMPS DU CONFLIT

À partir du milieu des années 1930, les créations des deux artistes sont bien évidemment indissociables du contexte politique. Le mouvement surréaliste s'est engagé auprès du Parti communiste français entre 1927 et 1933. Picasso rencontre Dora Maar en 1935 et elle joue dès lors un rôle important dans les premiers engagements publics de l'artiste. En janvier 1937, Picasso est approché par une délégation du gouvernement républicain espagnol qui lui passe commande pour le Pavillon espagnol de l'Exposition internationale des arts et techniques dans la vie



Pablo Picasso, *Guernica*, 1937, huile sur toile, 349,3 x 776,6 cm
Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, inv. DE00050
© Succession Picasso, 2016
© BPK, Berlin, Dist. RMN-Grand Palais / Alfredo Dagli Orti



Alberto Giacometti, *Petit buste d'homme*, vers 1939-1940, plastiline, 4 x 3,5 x 2 cm
Paris, Fondation Alberto et Annette Giacometti, inv. 1994-0443
© Succession Giacometti (Fondation Giacometti, Paris et ADAGP, Paris) 2016

moderne qui s'ouvre à Paris à l'été 1937. C'est finalement le bombardement de la ville de Guernica en avril qui lui inspirera l'œuvre y répondant, *Guernica*. La toile devient d'emblée un outil politique de premier plan, même si rien dans sa composition ne fait clairement allusion à l'un ou l'autre camp. Picasso réalise son chef-d'œuvre dans son atelier rue des Grands-Augustins, où il passe toute l'Occupation.

Bien que Giacometti revienne au travail d'après modèle

en 1935, il sent le réel lui échapper de nouveau dès 1940 et s'en remet aux sources de la mémoire. Il quitte Paris pour Genève le 31 décembre 1941 et ne reviendra qu'après la fin de la guerre, le 17 septembre 1945. Sa production se caractérise dans ces années par des sculptures qui ne dépassent guère quelques centimètres, où têtes et figures deviennent minuscules, à la limite du visible (*Très petit buste d'homme*, salle 13).

Une relation d'admiration réciproque lie Picasso et Giacometti durant les années 1940, malgré une interruption entre 1942 et 1945. Picasso est à l'écoute des conseils donnés par son ami et n'hésite pas à lui demander son avis. Picasso accepte de Giacometti ce qu'il n'aime pas chez d'autres artistes, la capacité d'aller droit au cœur du problème, sans s'arrêter sur des questions inutiles de style.

Cette période confère à Picasso un statut d'artiste militant, résistant et surtout fervent défenseur de la liberté. C'est pour l'artiste un temps d'engagement politique — il adhère au Parti Communiste Français en 1944 — et les œuvres produites à ce moment-là en sont le reflet : *Guernica* bien sûr, mais aussi son travail autour de la colombe reprise par Aragon pour l'affiche du Congrès de la Paix de 1949, ou encore *Massacre en Corée* en 1951 (inv. MP203), dénonçant l'engagement militaire américain en Corée. Picasso devient un véritable symbole de liberté.

— SUCCÈS D'APRÈS-GUERRE

Picasso quitte Paris en 1948 pour s'installer dans le Sud de la France, où il fait l'objet d'une couverture médiatique sans précédent. Ainsi, à la dimension politique de son œuvre à cette époque s'ajoute une dimension publique. Picasso devient sujet de films pour Henri-Georges Clouzot, Luciano Emmer ou Paul Haesaerts, voire acteur, pour Jean Cocteau. *Le Mystère Picasso*, réalisé par Henri-Georges Clouzot en 1955, est diffusé en salle 8 de l'exposition. Picasso fait aussi l'objet de nombreux reportages photographiques, dans la presse écrite française et étrangère, posant devant l'objectif des grands



Alberto Giacometti, *Homme qui marche II*, 1960, bronze patiné, 188 x 29 x 111 cm
Paris, Fondation Annette et Alberto Giacometti, inv. 1994-0355
© Succession Giacometti (Fondation Giacometti, Paris et ADAGP, Paris) 2016

noms de la photographie qui ont aussi façonné son image. Jusqu'au milieu des années 1960, il est une figure récurrente de *Vogue*, *Life* ou *Paris Match*. Picasso devient un personnage public au-delà des milieux artistiques, une véritable « star ».

À partir de l'installation de Picasso dans le sud de la France, les échanges avec Giacometti deviennent plus distants, plus difficiles. Picasso part à Vallauris en 1948 — l'année d'une importante exposition monographique de Giacometti à New York. Dans son introduction au catalogue, « La Recherche de l'absolu », Sartre présente Giacometti comme l'« artiste existentialiste » par excellence. Les deux hommes se connaissent depuis 1941 et la pensée de Sartre influence fortement l'œuvre de l'artiste suisse. La galerie Pierre Matisse à New York consacre encore plusieurs expositions personnelles à Giacometti entre

1950 et 1964, témoignant de sa reconnaissance à l'échelle mondiale. En 1956, il est choisi pour représenter la France à la Biennale de Venise.

Entre 1959 et 1961, il travaille sur un projet de sculptures monumentales pour la place qui s'étend devant le gratte-ciel de la Chase Manhattan Bank à New York. Le projet n'aboutit pas mais c'est à cette occasion qu'il réalise *l'Homme qui marche*, présenté dans le vestibule de l'escalier d'honneur de l'hôtel Salé. Tout comme Picasso, un réalisateur s'intéresse à son travail et en 1966 un film lui est consacré. Giacometti œuvre devant la caméra d'Ernst Scheidegger, dans son atelier de la rue Hippolyte Maindron, plongeant le spectateur au cœur de ce lieu de création (film projeté en salle 8 de l'exposition).

Les rapports entre Picasso et Giacometti se détériorent au tout début des années 1950 et ils cessent de se voir. Les versions diffèrent quant à la raison de leur brouille. Selon James Lord, critique d'art et ami de Giacometti, Picasso aurait reproché à Giacometti d'être un mauvais ami, ayant cessé de lui rendre visite. La discussion se serait envenimée lors de la venue de Giacometti à Vallauris et celui-ci serait parti en claquant la porte de Picasso, mettant fin à leur amitié.

Selon Françoise Gilot, compagne de Picasso, ce dernier se serait opposé à ce que Giacometti rejoigne la galerie Louise Leiris, où lui-même était exposé. La rancœur éprouvée par Giacometti devant cet événement expliquerait son attitude lors de sa visite à Vallauris, reprochant à Picasso « de ne pas le reconnaître du tout et de vouloir être le seul et unique artiste à être remarqué ».

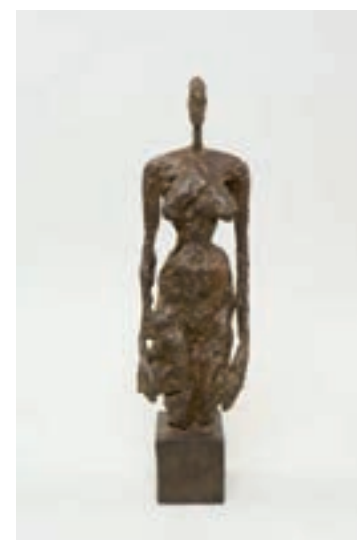
Giacometti meurt en janvier 1966, à l'âge de 65 ans. Dans une lettre de condoléances adressée à sa veuve Annette, Jacqueline Picasso rappelle « l'amitié immense que Picasso portait, porte » à Alberto. Bien que plus âgé, Picasso lui survit jusqu'en 1973. Il déclare à la fin de sa vie qu'il aurait souhaité, s'il l'avait pu, revoir deux personnes : André Malraux et Alberto Giacometti¹⁰.

Dans le monde de la création de l'après-guerre, Picasso et Giacometti empruntent ainsi des voies singulières, qui les mènent tous deux au sommet de leur art. Et malgré des relations plus distantes entre les deux hommes, leurs œuvres ne cessent de résonner l'un avec l'autre.

B. Giacometti, à la recherche de sa vérité

À partir de sa rupture avec le groupe surréaliste en 1935, Giacometti alterne travail d'après modèle et de mémoire. Après la guerre, il met peu à peu au point le mode de représentation devenu emblématique de son œuvre : des figures filiformes, à l'image du fameux *Homme qui marche*. Dans sa recherche constante de l'essence des choses, il s'attache à rendre, non la réalité ou l'apparence de l'objet, mais la sensation de sa vision, qu'il considère comme sa seule vérité.

À gauche :
Alberto Giacometti,
Nu debout sur socle cubique,
1953, bronze patiné,
43,2 x 11,4 x 10,5 cm
Paris, Fondation Annette
et Alberto Giacometti,
inv. 1994-0137
© Succession Giacometti
(Fondation Giacometti, Paris
et ADAGP, Paris) 2016



À droite :
Alberto Giacometti,
La Forêt, 1950, bronze patiné,
57 x 61 x 47,3 cm
Paris, Fondation Annette
et Alberto Giacometti,
inv. 2007-0200
© Succession Giacometti
(Fondation Giacometti, Paris
et ADAGP, Paris) 2016



10. Raphael Aubert, *Malraux & Picasso : une relation manquée*, 2013, p. 91.



Alberto Giacometti, *Caroline en larmes*, 1962, huile sur toile, 100 x 73 cm

Paris, Fondation Annette et Alberto Giacometti, inv. 1994-0638

© Succession Giacometti (Fondation Giacometti, Paris et ADAGP, Paris) 2016

De 1945 à sa mort en 1966, Giacometti poursuit ses recherches sur l'espace de la représentation, amorcées dès l'époque surréaliste avec l'utilisation du procédé de la cage. Les figures, qui n'ont rien perdu de leur caractère sacré ou magique, sont placées sur des socles qui les isolent du sol et les élèvent, renforçant leur caractère totémique. Le travail réalisé pour la Chase Manhattan Bank de New York l'invite également à réfléchir aux rapports qui s'établissent entre le groupe sculpté et l'espace : les figures surdimensionnées entourent le spectateur, qui pénètre littéralement dans l'espace de l'œuvre. Des groupes de dimensions plus modestes, comme *La Forêt*, peuvent être placés sur des plateaux légèrement surélevés, comme en lévitation, qui inscrivent l'œuvre dans un espace parallèle à celui du spectateur.

Giacometti établit ainsi un rapport dynamique entre l'espace de l'œuvre et celui du spectateur, qui reflète ses questionnements sur la vision, la perception du réel. Qu'est-ce que voir un objet ? Comment saisir l'apparence ? Par quels

processus visuels ressent-on qu'une chose est là ? Giacometti souhaite rendre la perception visuelle que le spectateur a du réel. Il doit donc intégrer dans son œuvre l'effet de la profondeur et le vide qui entoure les choses, « sculpter l'homme tel qu'on le voit, c'est-à-dire à distance »¹¹.

Giacometti prend également acte du caractère fragmentaire et fugitif de la vision : « Je ne peux pas simultanément voir les yeux, les mains, les pieds d'une personne qui se tient à deux ou trois mètres devant moi, mais la seule partie que je regarde entraîne la sensation de l'existence du tout ». Le fragment trouve donc tout son sens comme métonymie, comme dans le portrait de *Caroline en larmes* (salle 13).

Giacometti a réalisé de très nombreux portraits, avec une prédilection pour la représentation de ses proches, son frère Diego, son épouse Annette ou encore Caroline, une jeune femme rencontrée dans un café en 1955. Qu'il travaille de mémoire ou d'après modèle, il ne cherche pas à rendre les traits physiques de son sujet ni sa psychologie, mais à capter et rendre sa vie frémissante, sa croissance constante, son altérité insaisissable. L'autre nous échappe nécessairement, sa psyché comme ses traits distinctifs qui se dissolvent, se fondent ou se réduisent à l'essentiel. Le portrait est davantage la somme des perceptions successives que l'artiste a de son modèle, perceptions fugaces et fragmentaires, dont l'accumulation finit par donner corps au concept sartrien d'homme « générique » : « Tout un homme, fait de tous les hommes et qui les vaut tous et que vaut n'importe qui »¹². La contribution de Giacometti à l'art du portrait au XX^e siècle est en ce sens capitale.

11. Jean-Paul Sartre, « La Recherche de l'Absolu », in *Situations III*, Paris, Gallimard, 1949.

12. Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, Paris, Gallimard, 1964.

Durant cette période de maturité où il s'affirme comme l'un des artistes majeurs du XX^e siècle, Giacometti poursuit sa quête de l'essence des choses, cherchant sans cesse à rendre la vie à son modèle, tant en peinture qu'en sculpture. Alors que son cadet se consacre à cette recherche ontologique, Picasso multiplie les expérimentations et affirme une liberté artistique totale.

C. Picasso, la liberté absolue

Fort de sa réussite artistique puis de son statut de figure publique incarnant la liberté créatrice, Picasso poursuit, du milieu des années 1930 et jusqu'à sa mort, une multitude d'expérimentations dans des styles et des techniques toujours plus diversifiés.

Loin d'une succession linéaire de styles, la carrière de Picasso peut s'envisager comme la constitution, au fil des expériences artistiques, d'un vaste répertoire de solutions plastiques susceptibles de venir répondre aux enjeux de représentation posés par chaque sujet. Il n'y a

donc rien d'étonnant à retrouver, dans la série des portraits de femmes de la fin des années 1930, des moyens utilisés par Picasso durant les décennies précédentes (abandon de la perspective traditionnelle, cohabitation de différents points de vue sur un même plan, arbitraire de la couleur, stylisation et géométrisation des formes, etc.). Le portrait de la jeune photographe et militante Dora Maar (1935) semble refléter sa personnalité à la fois « encline aux orages et aux éclats » et « bien racée », « qui n'a pas froid aux yeux » (Brassaï), dans une équivalence psychologique entre l'image et son modèle très éloignée de la pratique du portrait par Giacometti.



Pablo Picasso, *Femme au chapeau bleu*, 3 octobre 1939, huile sur toile, 65,5 x 50 cm, Inv. MP181

© Succession Picasso, 2016

© RMN-Grand Palais / Mathieu Rabeau



Pablo Picasso, *Portrait de Dora Maar*, 1937, huile sur toile, 92 x 65 cm, Inv. MP158
© Succession Picasso, 2016
© RMN-Grand Palais / Mathieu Rabeau

Son départ pour le sud de la France après la guerre lui ouvre de nouvelles perspectives, entouré de sa famille et sous le climat clément de la Méditerranée. Cette joie de vivre transparaît dans son travail d'assemblages, associations incongrues d'objets trouvés noyés dans le plâtre qui donnent naissance à des figures telles que *La Chèvre* (inv. MP339) ou *La Guenon et son petit* (inv. MP342). Les formes existantes sont ici recombinaison pour donner naissance à de nouveaux sujets, dans un processus de transformation ludique, Picasso utilisant jusqu'aux petites voitures de son fils Claude, qui forment la tête de la guenon. La technique de l'assemblage est également appliquée à des ensembles à plus grande échelle, *Les Baigneurs* (inv. MP 352-MP357), dont un exemplaire en bronze

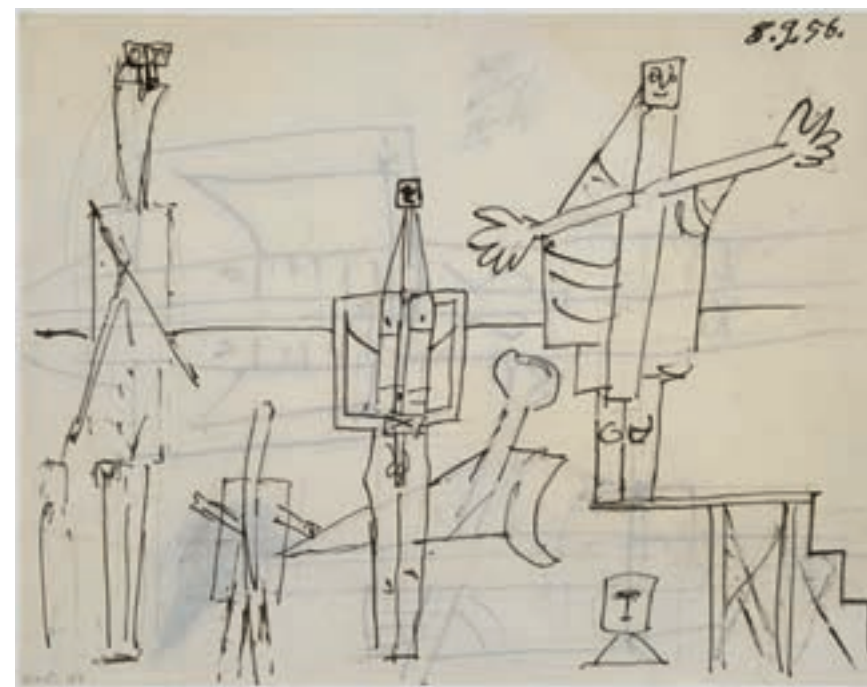
est présenté dans l'exposition (salle 15). Les présentations muséales de ce groupe ont varié, mais l'on connaît par des dessins la disposition envisagée par Picasso, qui témoigne d'une importante réflexion sur la répartition des figures dans l'espace et leur positionnement par rapport au spectateur. Comme Giacometti, Picasso a eu l'occasion de prolonger cette expérimentation à l'échelle monumentale lors de l'agrandissement de certaines de ses sculptures et de leur inscription dans l'espace urbain¹³.

Ainsi, Picasso vise avant tout à élaborer des équivalents plastiques à la réalité, dans un véritable laboratoire de formes et d'expérimentations infinies. Giacometti en revanche se concentre sur la recherche de l'essence des êtres et des objets par une épuration toujours plus grande de son vocabulaire plastique. Malgré l'adoption de ces voies bien distinctes et au-delà de la brouille qui éloigne les deux hommes, leurs œuvres tardives continuent de se faire écho, comme en témoignent les dernières salles de l'exposition.

13. Pour en savoir plus, consulter le dossier pédagogique de l'exposition «Picasso. Sculptures» : <http://www.museepicassoparis.fr/education/education-fiches-pedagogiques/>

Pablo Picasso, *Étude pour «Les Baigneurs» : le tremplin*, 8 septembre 1956, plume et encre de Chine sur traits au crayon graphite sur papier vélin fin, Inv. MP1513(r)

© Succession Picasso, 2016
© RMN-Grand Palais / Michèle Bellot



Pablo Picasso, *Les Baigneurs*, été 1956, bronze, Inv. MP352-MP357

© Succession Picasso, 2016
© Musée national Picasso-Paris, 2016



Pablo Picasso, *La Guenon et son petit*, octobre 1951, plâtre original : céramique, deux petites autos, métal et plâtre, 56 x 34 x 71 cm, Inv. MP342

© Succession Picasso, 2016
© RMN-Grand Palais / Mathieu Rabeau

D. Pistes pédagogiques

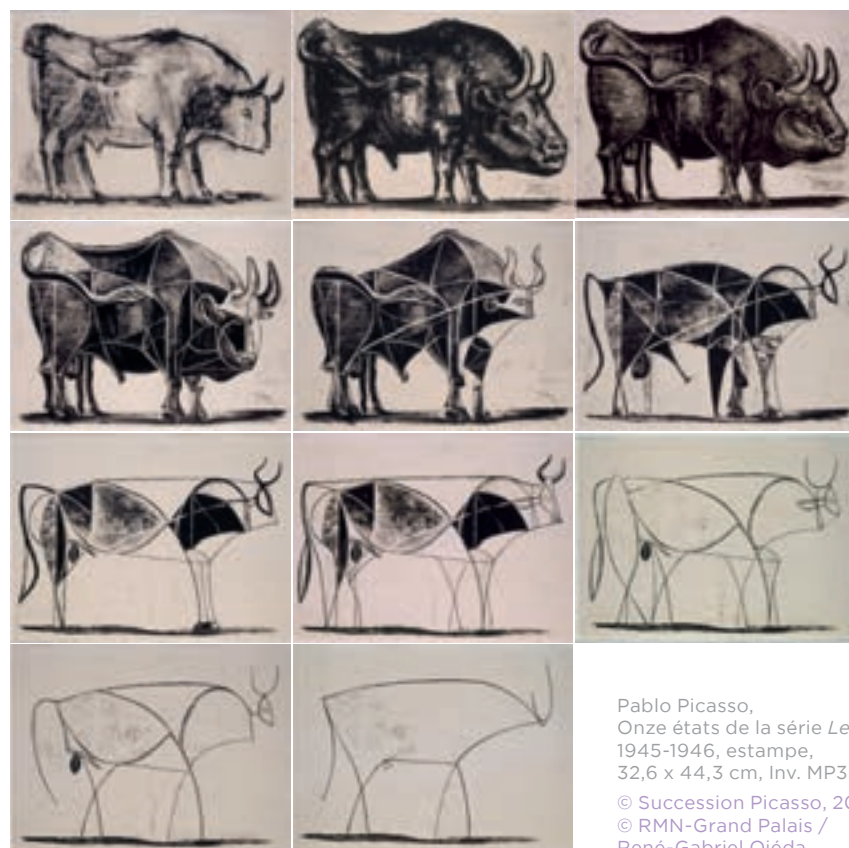
PRIMAIRE

Cycle 2

On peut demander aux élèves d'identifier les différents animaux et dresser une sorte de bestiaire des deux artistes, en distinguant au passage les animaux sauvages de ceux domestiqués par l'homme et l'accompagnant dans sa vie quotidienne.

Mais l'essentiel est de construire la réflexion pour faire émerger la différence majeure entre les deux manières de représenter les animaux de Picasso et de Giacometti. Le premier a tendance à pratiquer l'ajout de matériaux et d'épaisseur tandis que le second tend vers une ligne épurée.

En s'appuyant sur le *Taureau* (inv. MP3342) de Picasso exposé en salle 12, on présentera aux élèves, en aval de la visite, les différents états préalables de cette série de 11 gravures. Les élèves souligneront peut-être d'eux-mêmes que les différents états de représentation du *Taureau* font exception et montrent combien Picasso s'essaie lui-aussi à la stylisation de l'animal partant d'un dessin « plein » et richement garni du taureau jusqu'à sa stylisation minimaliste en quelques coups de crayon, qui n'empêche nullement de reconnaître l'animal.



Pablo Picasso,
Onze états de la série *Le Taureau*,
1945-1946, estampe,
32,6 x 44,3 cm, Inv. MP3332-MP3342
© Succession Picasso, 2016
© RMN-Grand Palais /
René-Gabriel Ojéda

PRIMAIRE / COLLÈGE

Cycles 2 et 3

L'enseignant peut attirer l'attention des élèves sur la taille des portraits sculptés de Giacometti, qui pour certains sont très petits. Travaillant parfois de mémoire et parfois d'après modèle, Giacometti restitue le modèle tel qu'il le voit, dans son aspect parcellaire ou déformé, toujours changeant. Leurs traits distinctifs se dissolvent et parfois se fondent, ou se réduisent à l'essentiel.

Giacometti comme Picasso remettent en cause la ressemblance et l'évidence de la vision : c'est donc pour l'enseignant l'occasion d'interroger les élèves sur le point de vue de l'artiste. Depuis quel point de vue ou position perçoit-il ces figures humaines ?

Cela permet de questionner aussi bien le regard sur des œuvres de petite taille (les sculptures d'Annette) que sur des œuvres de grande taille comme celles des grands groupes sculptés de Picasso, *Les Baigneurs*, 1955, inv. MP352 à MP357, et la composition *Forêt* de Giacometti de 1950.

PRIMAIRE / COLLÈGE

Cycle 3 (CM2-6^e)

La matérialité de l'œuvre sculptée des deux artistes peut être étudiée. L'enseignant peut procéder à l'observation des matériaux utilisés pour faire découvrir ce que les deux artistes partagent dans leur travail plastique de la sculpture.

Il s'agit d'étudier le paradoxe qui conduit à l'utilisation du plâtre dans la sculpture, un matériau vulgaire et de faible dignité, pour expérimenter ce que le bois ou la pierre, plus nobles, ne permettaient pas ou limitaient dans la pratique des deux artistes.

Pour Picasso, comme pour Giacometti, le plâtre est le matériau plastique par excellence pour le modelé et l'assemblage. Tous deux utilisent sa ductilité pour créer, à partir d'une armature, plus ou moins complexe, tout un bestiaire de figures animales : chèvre, chat et guénon pour Picasso ; chien et chat pour Giacometti.

Tandis que Giacometti recouvre ses armatures métalliques d'une fine couche de plâtre, amincissant ses figures jusqu'à l'épure, Picasso utilise le liant du plâtre pour y intégrer matériaux de rebut et objets du quotidien, dans ses grands assemblages au caractère ludique indéniable.

PRIMAIRE / COLLÈGE

Cycle 3

«Si cela était possible, je laisserais [ce tableau] tel quel tout en le recommençant et en le poursuivant sur une autre toile; il n'y aurait jamais de tableau "achevé", mais seulement des états successifs d'une même peinture [...] Finir, exécuter — est-ce que ces mots n'ont pas double sens? Terminer, c'est aussi achever, tuer, asséner le coup de grâce.»

Brassaï, *Conversations avec Picasso*, Paris, Gallimard, 1964, p. 256.

En comparant les démarches de Picasso et de Giacometti, on peut questionner la multiplicité des portraits et essayer de montrer aux élèves que chacun des deux artistes réalise un grand nombre de représentations d'un même modèle. On peut questionner les élèves : pourquoi réaliser plusieurs fois le portrait d'une personne? Qu'est-ce qui change?

Chaque artiste expérimente en effet une démarche différente. Picasso utilise différents outils et les possibilités de supports ou de techniques pour livrer une palette variée des sensations. Giacometti recommence sans cesse le travail sur un même médium pour essayer de mieux saisir «l'être» ou la présence de l'individu. C'est ce qui explique par exemple l'aspect inachevé de l'huile sur toile *Caroline en larmes* en 1962. On peut attirer l'attention des élèves sur le fait qu'il s'agit souvent — mais pas toujours — des compagnes des artistes : Dora Maar pour Picasso et Annette Arm qui a épousé Giacometti en 1949.

La photographe Dora Maar entre dans la vie de Pablo Picasso en 1934 et devient très vite la «muse» de l'artiste, qui lui consacre de nombreux portraits peints et sculptés. On peut questionner les élèves sur ce que ces différents portraits nous révèlent de la personnalité du modèle. Le visage de Dora est représenté sous plusieurs angles, de face, de profil, ou de trois quarts, afin de suggérer l'introspection et de révéler son regard au modèle. Toujours élégante et vêtue de petits chapeaux posés sur ses cheveux bruns (*Femme au chapeau bleu*, inv. MP181), Dora est parfois représentée en buste avec de longues mains aux ongles rouges. D'autres fois, ses traits sont déformés par des larmes de désespoir, devenant une allégorie de la douleur éprouvée par Picasso vis-à-vis d'un monde qui s'en va en guerre (*La Suppliante*, inv. MP168). En parlant de ces portraits de Dora, l'artiste dira : «Pour moi c'est une femme qui pleure. Pendant des années je l'ai peinte en formes torturées, non par sadisme ou par plaisir. Je ne pouvais que donner la vision qui s'imposait à moi. C'était la réalité profonde de Dora.»

Depuis ses premiers portraits sur socle de 1946, la représentation d'Annette par Giacometti évolue et se transforme en fonction de l'état d'esprit de l'artiste, selon la vision du moment. Elle est représentée en pied (*Annette debout* et *Annette d'après nature* en 1954), de petite taille ou moyenne, en buste, assise hiératiquement comme un scribe égyptien (*Petit buste d'Annette* en 1946) et devient même parfois une femme «générique», dont les traits sont difficilement distinguables. Chez Giacometti, le rapport avec son modèle, constamment à sa disposition, est particulier et vital et Annette est toujours prête à poser pour son mari.

COLLEGE, CYCLE 4

Français (3^e)

L'enseignant peut construire un travail à l'aide de deux films : *Le Mystère Picasso* réalisé par Henri-Georges Clouzot et *Alberto Giacometti* d'Ernst Scheidegger.

Il s'agira dans un premier temps de faire apparaître auprès des élèves les différences de construction et de mise en scène des deux films, pour faire ressortir, en amont ou en aval de la visite au musée, les différences du travail entre les deux artistes.

Filmés dans l'espace photogénique de l'atelier réel ou recréé en studio, Picasso et Giacometti sont alors deux artistes au charisme réputé, dont le réalisateur Henri-Georges Clouzot et le réalisateur et photographe Ernst Scheidegger ont tenté de percer l'intimité du génie créatif. Dans ces deux films, tournés respectivement durant l'été 1955, pour *Le Mystère Picasso* réalisé à Nice dans les studios de la Victorine, et entre 1964 et 1966 pour le film *Alberto Giacometti*, commandé en 1961 par Aimé Maeght, Henri-Georges Clouzot et Ernst Scheidegger mettent en image l'homme-créateur, les deux artistes étant arrivés au sommet de leur gloire, et le cheminement complexe de l'œuvre en train de se faire, dont le spectateur fait l'expérience de la temporalité, en observant les différentes étapes de la gestation.

On peut travailler la mise en narration en demandant aux élèves de révéler l'atmosphère du travail artistique en se mettant dans la peau d'un des membres de l'équipe du tournage. Sous la forme d'un récit en plusieurs lignes, l'enseignant pose une question du type «Vous êtes l'assistant d'un des deux réalisateurs, décrivez la façon dont l'artiste filmé (Picasso ou Giacometti) élabore son art et décrivez l'atmosphère qui se dégage de son atelier et comment le réalisateur l'a mise en lumière».

LYCÉE

Philosophie

«Tout homme aura peut-être éprouvé cette sorte de chagrin, sinon la terreur, de voir comme le monde et son histoire semblent pris dans un inéluctable mouvement, qui s'amplifie toujours plus, et qui ne paraît devoir modifier, pour des fins toujours plus grossières, que les manifestations visibles du monde. Ce monde visible est ce qu'il est, et notre action sur lui ne pourra faire qu'il soit absolument autre. On songe donc avec nostalgie à un univers où l'homme, au lieu d'agir furieusement sur l'apparence visible, se serait employé à s'en défaire, non seulement à refuser toute action sur elle, mais à se dénuder assez pour découvrir ce lieu secret, en nous-même, à partir de quoi eût été possible une aventure humaine toute différente. Plus précisément morale sans doute. Mais, après tout, c'est peut-être à cette inhumaine condition, à cet inéluctable agencement, que nous devons la nostalgie d'une civilisation qui tâcherait de s'aventurer ailleurs que dans le mesurable. C'est l'œuvre

de Giacometti qui me rend notre univers encore plus insupportable, tant il semble que cet artiste ait su écarter ce qui gênait son regard pour découvrir ce qui restera de l'homme quand les faux-semblants seront enlevés.»

L'Atelier d'Alberto Giacometti, Jean Genet, Paris, éditions l'Arbalète, réédition 2015.

À l'aide des extraits de *L'Atelier d'Alberto Giacometti* écrit par Jean Genet, l'enseignant peut s'appuyer sur l'observation de plusieurs sculptures de l'artiste pour construire une réflexion qui envisage les apports de cet artiste à une réflexion sur l'art mais aussi sur l'expérience humaine de l'histoire et du rapport de l'individu au monde qui l'entoure. L'enseignant pourra questionner la classe sous la forme d'une composition : « Comment l'œuvre d'art transforme le rapport de l'homme avec le monde qui l'entoure ? ».

À partir des expérimentations multiples de représentation de Giacometti et de Picasso, on peut aussi questionner la recherche existentialiste d'atteindre « l'être » de l'individu de la façon la plus proche de l'être vivant et frémissant devant les yeux ou dans la mémoire de l'artiste.

Pour Giacometti, le défi est de permettre au spectateur d'approcher l'altérité de la personne représentée, bien qu'elle ne soit jamais atteignable dans sa totalité. Les portraits peints ou sculptés sont dégagés de toute émotion ou expression et sont *in fine* le réceptacle de ce que le spectateur y apporte. Pour l'artiste, il s'agit de capter et de rendre la vie frémissante du modèle et non sa psychologie. Des textes de Sartre sur Genet et Giacometti (*Situations III*) peuvent utilement compléter la réflexion en dressant notamment un tableau conceptuel et historique de l'existentialisme à partir du milieu du XX^e siècle.

DOSSIER PÉDAGOGIQUE Bibliographie

- Dossier pédagogique du Centre Pompidou, *L'atelier d'Alberto Giacometti*, exposition du 17 octobre 2007 au 11 février 2008 : <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-giacometti/ENS-giacometti.html>
- Dossier pédagogique du Musée Mohammed VI de Rabat, *Alberto Giacometti. Une rétrospective*, exposition du 20 avril au 4 septembre 2016
- Dossier de presse de l'exposition *Alberto Giacometti, le dessin à l'œuvre*, exposition du 25 janvier au 9 avril 2001 au Centre Pompidou : <https://www.centrepompidou.fr/media/document/f5/61/f561a4eb06e30b2ef071745a593724b4/normal.pdf>

Le catalogue de l'exposition

- *Picasso-Giacometti*, sous la direction de Serena Bucalo-Mussely et Virginie Perdrisot. Paris : Flammarion et Musée national Picasso-Paris, 2016

Sur Pablo Picasso

— GÉNÉRALITÉS

- Bernadac Marie-Laure, Du Bouchet Paule, *Picasso, le sage et le fou*. Paris, Gallimard, 1986.
- Cabanne Pierre, *Le Siècle de Picasso*. Paris, Denoël, 1975 (2 volumes), réédition Paris, Gallimard, 1992.
- Dagen Philippe, *Picasso*. Paris, Hazan, 2008.
- Daix Pierre, *Le Nouveau Dictionnaire Picasso*. Paris, Robert Laffont, 2012.
- Fermigier André, *Picasso*. Paris, Le Livre de Poche, 1969. Réédition 1996.
- Penrose Roland, *Picasso*. Paris, Flammarion, 1982. Réédition 1996.
- Robinson Anette, *Picasso*. Paris, Scala, 1999.

— CATALOGUES DES COLLECTIONS DU MUSÉE

- *Picasso. Sculptures*, sous la direction de Virginie Perdrisot. Paris, Éditions Somogy et Musée national Picasso-Paris, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 2016.
- *iPicasso!*, sous la direction d'Émilie Bouvard. Paris, RMN-GP et Musée national Picasso-Paris, 2015.
- *La collection du Musée national Picasso-Paris*, sous la direction d'Anne Baldassari. Paris, Flammarion, 2014.

Sur Alberto Giacometti

— GÉNÉRALITÉS

- Bonnefoy Yves, *Alberto Giacometti, biographie d'une œuvre*. Paris, Flammarion, 1991.
- Genet Jean, *L'Atelier d'Alberto Giacometti*. Paris, Gallimard, 2007
- Giacometti Alberto, *Ecrits*, Fondation Alberto et Annette Giacometti [dir.]. Paris : Hermann, 2007.
- de LA Beaumelle Agnès, *A la rencontre d'Alberto Giacometti*. Saint-Etienne, Musée d'Art Moderne et Contemporain, 1999.
- Sylvester David, *En regardant Giacometti*. Marseille, André Dimanche, 2001.

— CATALOGUES D'EXPOSITION

- *Alberto Giacometti, la collection du Centre Georges-Pompidou*, sous la direction d'Agnès de La Beaumelle. Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1999.
- *Alberto Giacometti, le dessin à l'œuvre*, sous la direction d'Agnès de La Beaumelle. Paris, Gallimard / Éditions du Centre Pompidou, 2001.
- *L'Atelier d'Alberto Giacometti, collection de la Fondation Alberto et Annette Giacometti*, Véronique Wiesinger. Paris, Éditions du Centre Pompidou / Fondation Alberto et Annette Giacometti, 2007.
- *Giacometti & Maeght : 1946-1966*, sous la direction d'Isabelle Maeght. Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght, 2010.
- *Alberto Giacometti*, sous la direction de Catherine Grenier. Paris : Fondation Alberto et Annette Giacometti, 2015.

SEPTEMBRE 2016

Dossier réalisé par la Direction des Publics et du Développement Culturel — Département de la Médiation
et par Olivier Verhaegen, professeur-relais de l'Académie de Créteil

© Succession Alberto Giacometti (Fondation Alberto et Annette Giacometti + ADAGP), Paris 2016.

© Musée national Picasso-Paris, Paris 2016.

