

DOSSIER DE PRESSE



INSTITUT-
GIACOMETTI



exposition
exhibition

04
juillet
→ **29**
novembre
2020

Toutes
les sculptures
de *l'Homme
qui marche*
réunies pour
la première
fois

L'Homme qui marche
Alberto Giacometti



L'HOMME QUI MARCHE 04-07 >29-11-2020

VISITE PRESSE
vendredi 3 juillet 2020
11h -13 h

Contact presse:
Anne-Marie Pereira
Tél : 33 (0)1 87 89 76 75 / 33 (0)6 48 38 10 96
am.pereira@fondation-giacometti.fr

Homme qui marche III, plâtre, Fondation Giacometti, Paris

- Communiqué de presse.....	pages 4-5
- Parcours de l'exposition	6-8
- Biographie d'Alberto Giacometti (1901 - 1966)	9
- Catalogue.....	10
- Extraits de textes du catalogue.....	11
- L'Institut Giacometti.....	16
- Visuels pour la presse.....	20
- Mécènes de l'Institut Giacometti.....	25



FONDATION-
GIACOMETTI
-INSTITUT

COMMUNIQUÉ DE PRESSE

Institut Giacometti
5, rue Victor Schoelcher
75014 Paris

www.institut-giacometti.fr

Présidente
Catherine Grenier

Directeur artistique
Christian Alandete

Contact presse
Anne-Marie Pereira
tél. : 33 (0)1 87 89 76 75
33 (0)6 48 38 10 96
am.pereira@fondation-giacometti.fr



Alberto Giacometti
Trois hommes qui marchent, 1948

L'HOMME QUI MARCHE

Une icône de l'art du XX^e siècle

04-07 > 29-11-2020

POUR LA PREMIÈRE (ET SANS DOUTE DERNIÈRE) FOIS, TOUTES LES SCULPTURES DE L'HOMME QUI MARCHE RÉUNIES DANS UNE MÊME EXPOSITION.

L'Homme qui marche, plus qu'un chef-d'œuvre, est une icône de l'art du XX^e siècle. Avec ce motif emblématique, Giacometti a réussi à concentrer la puissance évocatrice de son œuvre et à incarner l'aspiration la plus puissante de son époque : humaniser le monde, l'histoire et l'art.

Pour la première fois, seront réunis les différents modèles de *L'Homme qui marche* grandeur nature créés par l'artiste, ainsi que la plupart des variations sculptées et dessinées sur ce thème. Seront ainsi présents, de façon exceptionnelle, le premier *Homme qui marche* grandeur nature de 1947 et *L'Homme qui marche I, II et III* (1960) de la Fondation Giacometti.

Cette exposition majeure retrace la généalogie du motif, depuis la *Femme qui marche* de la période surréaliste jusqu'aux icônes créées en 1959-60. Accompagnée de nombreux documents et dessins inédits, l'exposition raconte l'histoire de l'œuvre la plus célèbre de Giacometti.

Commissaire : Catherine Grenier
Commissaire associé : Thierry Pautot

Commissaire
Catherine Grenier

Commissaire associé
Thierry Pautot

Scénographie
Eric Morin

Production
Stéphanie Barbé-Sicouri

Suivez-nous sur
les réseaux sociaux
#hommequimarche



Alberto Giacometti
La place II, 1948
Museum Berggruen, Berlin

AUTOUR DE L'EXPOSITION

Audioguide gratuit de l'exposition
à télécharger sur le site de la Fondation
Giacometti
www.fondation-giacometti.fr

Visites guidées
de mercredi à dimanche
à 10h30, en anglais et 11h30, en français
Plein tarif : 15€, tarifs réduits : 9€, 6,50€

Visites en famille
le mercredi à 15h 30
Ateliers individuels ou en famille
samedi et dimanche, 15h-17h
Tarifs : 15€, 10€

Ateliers d'été (juillet/août)
pour enfants et familles
- Sculpture en plâtre sur fil de fer
- Création d'une place animée
samedi et dimanche, 15h

Ateliers d'automne (à venir)

PORTES OUVERTES

Journées européennes du Patrimoine
19 et 20 septembre

Nuit Blanche
3 octobre

Rendez-vous à l'Atelier
10 et 11 octobre

Nuit européenne des musées
14 novembre

Du premier modèle en 1932 aux figures célèbres réalisées au terme de sa carrière dans les années 1960, ce motif témoigne de la quête inlassable de l'artiste pour représenter l'essentiel de l'être humain. Cette incarnation de l'humanité, particulièrement précieuse dans les temps actuels, place cette œuvre parmi les plus connues au monde.

Parmi les œuvres exposées

L'*Homme qui marche* fut, dans son premier état, une *Femme qui marche* (1932).

Le motif apparaît en effet dans cette œuvre surréaliste, intrigante figure d'inspiration Égyptienne.



Alberto Giacometti
Homme qui marche, 1947
Bronze unique



Alberto Giacometti
Femme qui marche I, 1932

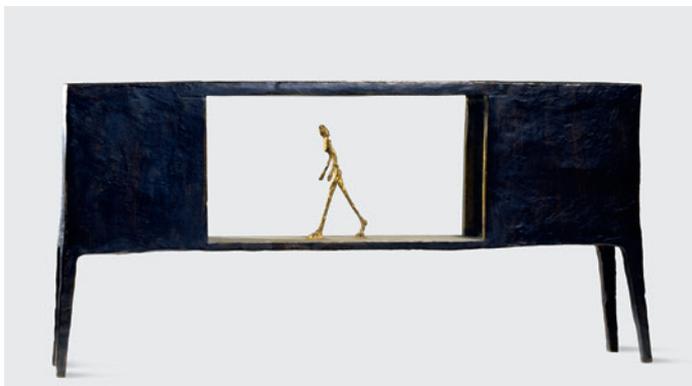
Il réapparaît après-guerre, à l'occasion de commandes commémoratives pour lesquelles Giacometti explore les modes de représentation d'une figure humaine universelle (1946). Le premier *Homme qui marche* de grande dimension (1947), emprunte à nouveau son attitude au modèle Égyptien, dont Giacometti admire le style.

Les œuvres suivantes puisent au contraire leur inspiration dans la vie quotidienne. L'artiste restitue la perception d'une situation de rue captée par hasard, depuis la terrasse d'un café.

Trois hommes qui marchent (1948),
La place (1948) ou *Homme traversant
une place* (1949), traduisent ainsi
la fugitive vision de la vie qu'offre
le mouvement de personnes qui se
déplacent au loin.



Alberto Giacometti
Trois hommes qui marchent, 1948



Alberto Giacometti
Figurine entre deux maisons, 1950

La très poétique *Figurine entre
deux maisons* (1950), qui met en
scène une figure féminine, offre
quant à elle une réminiscence de
l'atmosphère onirique des œuvres
surréalistes.



Alberto Giacometti
Homme qui marche II, 1960

L'artiste ne reprend le motif qu'en 1959, à l'occasion d'une nouvelle commande pour l'espace public. C'est dans ces circonstances qu'il crée les sculptures aujourd'hui considérées comme des icônes de l'art du XX^e siècle. Il aura réalisé, en tout, quatre *Homme qui marche* grandeur nature, dont trois fondus en bronze.



Alberto Giacometti
Homme qui marche, c. 1959-1965



Alberto Giacometti
Homme qui marche, c. 1959-1965

ALBERTO GIACOMETTI (1901-1966)

Né en 1901 à Stampa, en Suisse, Alberto Giacometti est le fils de Giovanni Giacometti, peintre postimpressionniste renommé. C'est dans l'atelier paternel qu'il est initié à l'art et qu'il réalise, à 14 ans, ses premières œuvres, une peinture et un buste sculpté de son frère Diego. En 1922, Giacometti part étudier à Paris et entre à l'Académie de la Grande-Chaumière, où il suit les cours du sculpteur Antoine Bourdelle.

A cette époque, il travaille d'après modèle et commence à s'intéresser aux œuvres avant-gardistes, notamment cubistes.

En 1929, il commence une série de femmes plates, proches de l'abstraction, qui le fait remarquer par le milieu artistique. En 1930, il adhère au mouvement surréaliste d'André Breton, au sein duquel il crée une série d'objets à connotations symbolique et érotique. En 1932 et 1934, il crée deux figures féminines emblématiques, *Femme qui marche* et *L'Objet invisible*. En 1935, il prend ses distances avec le groupe surréaliste et reprend la pratique d'après modèle, se dédiant intensément à la question de la figure humaine, qui sera pendant toute sa vie un sujet privilégié.

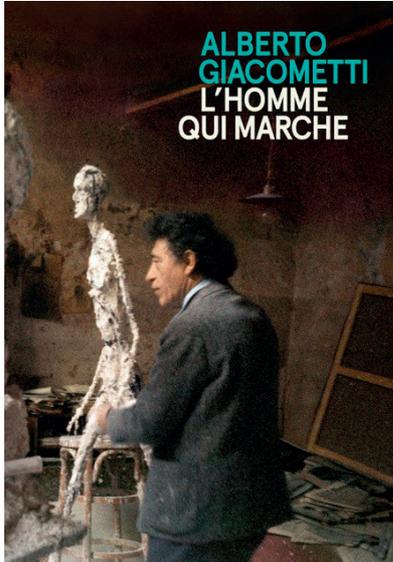
Après avoir passé les années de guerre en Suisse, de retour à Paris, il reprend ses recherches sur la figure humaine. Travaillant principalement d'après modèle, il réalise aussi des figures plus génériques inspirées de l'histoire de l'art. Il développe un processus de travail personnel, modelant des figures en terre qu'il transfère ensuite en plâtre, retravaillant ensuite la surface au moyen de canifs et d'objets tranchants. Les œuvres de grandes taille sont parfois réalisées directement en plâtre. S'il fait couler la plupart de ses sculptures en bronze, il aime aussi exposer les plâtres, dont il peint parfois la surface.

En 1947, il réalise la première version de *L'Homme qui marche*, puis décline ce thème dans plusieurs œuvres de plus petit format. En 1959-61 il réalise trois autres modèles grandeur nature, à l'occasion d'une commande (non aboutie) pour la Chase Manhattan Plaza à New York, qui deviennent des icônes de son œuvre.

Alberto Giacometti s'éteint en janvier 1966, à l'hôpital de Coire, en Suisse.



Alberto Giacometti dans son atelier, vers 1946
Photo Emile Savitry



Catalogue co-édité par la Fondation Giacometti, Paris
et FAGE éditions, bilingue français/anglais,
richement illustré, accompagne l'exposition.

160 pages, environ 100 illustrations
16,5 x 23,5 cm
Bilingue français / anglais
Prix public : 24 euros

SOMMAIRE

Catherine Grenier
L'Homme qui marche

Vincent Blanchard
L'Homme et l'attitude de la marche dans l'art égyptien

Franck Joubin
La figure en mouvement dans la sculpture occidentale du XIXe siècle

L'HOMME QUI MARCHE

Catherine Grenier

Homme qui marche est l'œuvre la plus célèbre d'Alberto Giacometti. Plus qu'une œuvre célèbre, plus même qu'un chef-d'œuvre, elle est une icône contemporaine. Avec ce motif, traité par bien d'autres avant lui mais qu'il traduit dans son style si particulier, Giacometti a réussi à concentrer la puissance évocatrice de son œuvre et à incarner l'aspiration la plus puissante de son époque : humaniser le monde, l'histoire, l'art. Au travers de cette sculpture emblématique, l'artiste parvient à tout dire de l'humain dans la plus grande économie de moyens et d'effets : une matière comprimée jusqu'à sa limite extrême, une attitude sans pathos, essentiellement humaine dans sa simplicité, un symbole sans emphase, un titre sans lyrisme. Cette incarnation de l'humanité, particulièrement précieuse dans les temps actuels, place cette œuvre parmi les plus connues au monde et, ce qui est corrélé, parmi les plus chères.

L'Homme qui marche fut, dans son premier état, une *Femme qui marche*. Tel est le titre de la première œuvre qui adopte ce motif. Conçue en 1932, durant la période surréaliste de l'artiste, cette sculpture réaffirmait l'importance de la figure humaine au cœur d'une production d'œuvres ayant perdu tout lien direct à la figuration. Après le naturalisme de ses débuts, puis une courte phase néo-cubiste le menant au seuil de l'abstraction, le jeune artiste s'était distingué en 1929 par des œuvres à connotation symbolique qui incitèrent les surréalistes à l'attirer dans leurs rangs. Après trois années de création d'« objets à fonctionnement symbolique » – ainsi dénommés par Salvador Dalí qui s'enflamme pour son travail –, la *Femme qui marche* (1932) renoue avec une représentation plus traditionnelle. La volonté de figurer à nouveau le corps humain ne ramène cependant pas l'artiste vers le modèle vivant, mais engendre une composition d'imagination qui reprend les canons et l'attitude de motifs Égyptiens. Sans tête ni bras, le corps gracile s'apparente à un objet archéologique, l'esthétique de ce personnage androgyne rappelant aussi la sculpture symboliste que l'artiste a connue dans sa jeunesse. Le thème, quant à lui, a une connotation surréaliste. Il est en effet à rapprocher de la fascination de Dalí pour *Gradiva*, la « femme qui marche en avant » de la nouvelle de Wilhelm Jensen, rendue célèbre par l'utilisation qu'en a fait Freud pour son étude sur le travail du rêve et la cure analytique.

Giacometti utilise une seconde fois ce canon pour représenter un personnage hiératique et statique, étrange figure féminine assise sur un trône (*L'objet invisible*), qui sera la dernière de ce type. Après avoir bataillé pour donner forme à son idée, l'artiste marque son insatisfaction pour un travail d'imagination qui a pourtant généré deux chefs-d'œuvre. Il décide de revenir au travail d'après modèle vivant, ce qui occasionne sa rupture avec le mouvement d'André Breton en 1935. L'année suivante, il accepte néanmoins de présenter la *Femme qui marche* à la galerie Pierre Matisse, à New York. Pour adapter cette œuvre à ses nouveaux préceptes, il décide de reprendre le modèle originel en accentuant le caractère naturaliste de la silhouette. Il consacre plusieurs mois à cette transformation, supprimant la mystérieuse cavité ménagée dans le thorax de la version d'origine et remodelant le dos et la poitrine de façon plus naturaliste. « C'est certainement la meilleure chose que j'ai faite à ce jour » écrit-il à sa mère, « je l'ai commencée en 1932 et petit à petit je l'ai beaucoup travaillée. » Cette œuvre en plâtre sera vendue à Peggy Guggenheim. Roland Penrose, qui avait exposé la première version dans l'exposition surréaliste présentée à Londres, en commande un modèle. Malgré les réactions unanimement positives, ceci n'enclenche pas d'autres réalisations dans la veine du surréalisme. Giacometti est désormais engagé dans une nouvelle pratique, dont le succès public grandissant de son œuvre de la période surréaliste ne le détourne pas.

Le thème de la figure en marche ne réapparaît qu'après la guerre. Dès son retour de Genève, où il a séjourné plus de trois ans et demi, les sollicitations affluent. Au mois de décembre 1945, il est approché par la Ville de Paris pour un projet de monument à la mémoire du promoteur de l'école laïque, Jean Macé. Il conçoit, selon les mémoires de l'écrivain communiste André Thirion, « un merveilleux personnage filiforme », qui sera refusé et dont le modèle ne nous est pas connu. Peut-être s'agit-il de l'œuvre *La Nuit*, fragile silhouette de femme nue qui marche sur un long et haut plateau. Cette œuvre en plâtre, réalisée au même moment, est en effet publiée en 1946 sous le titre « Étude pour un monument ». Giacometti la décrit à Pierre Matisse comme une « grêle jeune fille qui tâtonne dans le noir ». La figure longiligne, qu'il va ensuite légèrement agrandir et poser sur un socle plus haut, perdra dans cette seconde version ses mains et son genre féminin. Le Parti Communiste lui propose quelques mois après de participer au concours pour un monument en honneur du résistant Gabriel Péri. Ce projet n'aboutira pas plus que le premier, mais les recherches accomplies dans ce cadre l'ont entraîné vers la représentation d'une figure humaine universelle. Les essais réalisés pour ces commandes sont un laboratoire d'idées pour des œuvres nouvelles. « Que la statue soit exécutée ou non, j'aurai la sculpture », écrit-il au sujet du monument à Gabriel Péri. La quête d'une image commémorative à placer dans l'espace public l'amène à concevoir des sculptures de forme simple, comme des signes graphiques déployés dans l'espace. Pour le projet de monument à Gabriel Péri, il réalise une figure en marche masculine. Un socle de plâtre massif, surmonté d'une stèle du même matériau, sert de base à cette fine figure en bronze. Un second modèle de socle sera réalisé par un ami architecte, Paul Nelson, qui installe la figure sur une base plus dynamique.

Trop imposantes, mal accordées avec la forme et la légèreté de l'homme qui marche, ni l'une ni l'autre de ces bases ne parvient à donner la qualité nécessaire à ces essais de monuments. Le motif, par contre, trouvera sa vie propre dans plusieurs sculptures créées dans les années qui suivent. Dès 1947, Giacometti crée deux figures en marche délibérément conçues sans socle, une mince plateforme intégrée à la sculpture permettant de poser celle-ci directement sur le sol. Représenté à taille réelle, le premier de ces hommes qui marche est si mince qu'il est presque invisible de face. La faible amplitude du pas et l'aspect statique du corps évoquent une fois encore une référence à l'art Égyptien. Le plâtre original utilisé pour la fonte ayant été endommagé, il n'est tiré qu'un seul exemplaire en bronze. Malgré le souhait de l'artiste de restaurer le modèle pour poursuivre le tirage ce projet laissera place à d'autres. S'il est intitulé *Homme qui marche*, le personnage représenté dans cette œuvre est cependant très peu sexué. La question présente à l'esprit de l'artiste à cette période n'est plus tant celle de l'androgynie, thème lié aux cercles surréalistes, que celle du dépouillement de tout ce qui n'est pas essentiel à la représentation, caractéristique de son œuvre d'après-guerre. Ce personnage, comme les suivants, ne présente ainsi aucun signe distinctif ni aucun élément anecdotique. Rien ne le lie à une personne en particulier, ni ne l'ancre à un temps : ni coiffure, ni vêtement, ni détail d'aucune sorte. La seconde version, de plus petite taille (67 cm), est un bronze dont l'artiste rehausse certaines parties à la peinture. Mais ces rehauts, qui concernent principalement les cheveux et des détails du visage, tendent à incarner la sculpture plus qu'à accentuer la ressemblance à un modèle particulier. Là encore se fait jour une relation à l'art ancien, en particulier aux sculptures peintes de l'Antiquité archaïque.

Plusieurs années s'écouleront avant que l'artiste ne revienne à un motif d'homme qui marche grandeur nature. Le thème n'est pourtant pas abandonné, mais il est utilisé dans des sculptures de plus petit format, qui introduisent un lien plus direct avec le réel : la figure en marche ne fait plus référence à un stéréotype de représentation, mais à la perception d'une situation quotidienne. Dans la rue, sur une place, Giacometti met en scène l'homme du commun et la fugitive vision de la vie qu'incarne le mouvement des personnes qui se déplacent au loin. Les titres se font l'écho de ce caractère de

quotidienneté. *La place* (1948), *Moi me hâtant dans une rue sous la pluie* (1948), *Homme qui marche sous la pluie* (1949), *Homme traversant une place* (1949), *Homme traversant une place par un matin de soleil* (1950), sont autant d'indications du désir de restituer l'instantané du mouvement.

Les socles, intégrés à la sculpture, accompagnent cette idée d'un prélèvement de la réalité à un moment donné. Le personnage en marche, filiforme, est en effet accompagné par le fragment d'espace sur lequel il évolue. Dans *La place*, dont il réalise deux versions, plusieurs figures se meuvent sur une large terrasse quadrangulaire. Les quatre autres œuvres montrent des personnages isolés, sur une terrasse oblongue. Ronde de trois personnages sur une portion d'espace serrée, *Trois hommes qui marche* (1948) revisite le modèle ancien de la sculpture de groupe. La très poétique *Figurine entre deux maisons* (1950) renoue avec une figure féminine. L'œuvre accorde une importance plus grande au fragment de réalité associé à la sculpture, sorte de boîte ajourée sur pieds que le titre décrit comme « deux maisons ». Toutes ces sculptures, au développement horizontal, se caractérisent par l'idée de mouvement introduite par les personnages. Un mouvement d'autant plus accentué, s'agissant de *La place*, qu'une des figures, féminine, se dresse immobile au milieu des personnages animés. Comme dans *Gradiva*, « fantaisie pompéienne » où la figure d'un relief antique s'incarnait dans une figure vivante, le modèle Égyptien de son premier *Homme qui marche* s'est animé et transformé en une silhouette contemporaine. L'effet est d'autant plus saisissant que, durant cette même période, Giacometti produit de nombreuses sculptures féminines à l'allure hiératique, immobiles et aux bras collés le long du corps, comme celle de *La place*, dont la représentation est aux antipodes de toute idée de réalité. Réflexion sur l'art ancien d'une part, vision depuis la terrasse d'un café de l'autre... Le contraste entre les deux formes de représentation renforce les spécificités de chacune. Giacometti cherche alors à réconcilier art d'imagination et art de perception, passé et présent. Comme beaucoup d'artistes, il répond à la stimulation que constitue l'image animée et le réalisme du cinéma, et choisit de le faire par l'exploration des limites de la représentation. Sculpteur, il exploite à la fois les vertus de la permanence, qui fixe le mouvement à son acmé, et le mouvement du spectateur qui anime le motif de façon subjective.

En 1951, il présente à la galerie Maeght un nouveau modèle d'Homme qui marche de grande taille, dont la figure évolue cette fois sur un haut socle en forme de boîte, sur pieds. La disparition de cette œuvre en plâtre a été imputée à l'insatisfaction de l'artiste, elle peut être aussi l'effet d'une détérioration du modèle qui a empêché la réalisation d'une fonte. Elle marque, quoi qu'il en soit, l'abandon pour plusieurs années du motif sculpté de l'homme qui marche. Il faudra une occasion toute particulière pour qu'il y revienne. En novembre 1958, l'artiste reçoit une proposition qui l'enthousiasme : concourir pour l'installation d'une œuvre en plein air à New York, au pied de la Chase Manhattan Bank. Toute l'année 1959 et une partie de la suivante vont être essentiellement dédiées à ses essais pour ce projet. Le principe en est trouvé rapidement : comme dans *La Place*, l'artiste envisage de faire dialoguer des sculptures de nature différente, représentant une très grande femme immobile, un homme qui marche et une grande tête, toutes trois directement posées au sol. Il travaille d'arrache-pied, mais la question des proportions le préoccupe. Giacometti n'est jamais allé à New York, il n'a jamais expérimenté physiquement le gigantisme des buildings américains. Il définit donc les proportions de chaque sculpture à partir de celles des passants, plutôt que de tenter de s'adapter à l'échelle de la ville. « Il fait trois grandes sculptures en plâtre », écrit Annette en juin à leur ami Isaku Yanaihara, « une grande femme debout immobile de 2m75 de hauteur, un homme qui marche (2m20 je crois) et une grande tête (aussi grande qu'il peut la faire), les trois sculptures seront disposées l'une par rapport à l'autre. » Trois mois après, l'artiste écrit à l'architecte commanditaire de l'œuvre, Gordon Bunshaft : « J'étais très heureux de ce que vous avez pensé de mes sculptures pendant votre visite ici, mais depuis les choses ne se sont pas passées comme je l'avais prévu. Je pensais que je pourrais finir les sculptures en quinze jours, mais en fait j'ai dû les défaire et les refaire plusieurs fois. J'ai dû commencer une nouvelle tête, une nouvelle femme et un nouvel homme qui marche. » Alors qu'il avait commencé à travailler directement le plâtre aggloméré autour d'une armature, il choisit de changer de technique :

« il a abandonné le plâtre et il a recommencé la tête et la grande femme avec de la terre. L'homme qui marche, je crois qu'il en est content maintenant », note Annette. L'atelier n'a jamais été aussi encombré, d'œuvres et de matériaux accumulés. « J'ai enlevé tout le plâtre de l'atelier, explique Annette, J'ai rempli cinq sacs, l'atelier est plein de choses, en plus des sculptures en plâtre, il y a les nouvelles en terre. » Mais aucune de ses sculptures ne le satisfait pleinement. « Il a tout recommencé avec la terre, et les sculptures pour le moment deviennent de plus en plus petites, la tête surtout, vous savez la grosse tête, maintenant elle est devenue beaucoup plus petite. » L'artiste revient alors au plâtre. Ce projet le confronte à des difficultés inédites. Son minuscule atelier est peu adapté à la réalisation de grandes sculptures, et lui-même en a peu l'habitude. Pour réaliser la *Grande femme*, dont il fera plusieurs modèles successifs, il doit monter sur une échelle pour tailler directement la matière. Dans le cours du travail, il asperge la surface d'un lait de plâtre, ce qui souille toutes les œuvres environnantes. Pour mieux voir les sculptures et en tester l'échelle, il les transporte dans la cour ou dans la rue. Les difficultés rencontrées l'inquiètent plus qu'à l'accoutumée, et introduisent une phase aiguë de perplexité. Au début de l'année suivante, après une nouvelle visite à Paris de l'architecte, il se montre pourtant de nouveau positif. Il a réalisé deux modèles de l'Homme qui marche, une *Grande femme* et une *Grande tête*. « Hier soir j'ai parlé presque une heure au téléphone avec Alberto qui est très content, rapporte Annette, il dit que cette fois ça marche et qu'il va tout terminer dans la semaine et qu'ensuite il pourra enfin venir un peu à Stampa se reposer. J'espère que cette fois ça va vraiment marcher et que toutes ces grandes sculptures vont partir à la fonderie et ensuite à New York. »

Les sculptures sont en effet envoyées à la fonderie, et l'artiste se rend à Stampa puis à Rome avec Annette. Au retour, il n'est pas satisfait par le résultat. « Tu vas être déçu et probablement peut-être fâché et Bunshaft aussi, écrit-il à Matisse. Les sculptures sont fondues. Je les ai regardées à la fonderie, fait patiner, regardées sur le trottoir, dans la rue devant la fonderie, faites transporter à Garches dans le jardin de Susse, les bronzes et les plâtres, toutes ; fondues et pas fondues. Toutes ont quelque chose de bien peut-être, mais toutes très à côté de ce que je voulais (ou que je croyais vouloir), tellement à côté, tellement mauvaises qu'il n'est pas question que je puisse les envoyer, j'aimerais mieux ne plus jamais faire aucune sculpture, même crever, plutôt que d'envoyer ces bronzes maintenant à New York. J'y ai travaillé toute une année et plus, rien fait à côté, tout laissé tomber pour cela et l'exposition de ce printemps, je n'ai jamais autant travaillé, jusqu'au soir du jour de mon départ pour Stampa je les ai fait fondre, quatre au lieu de trois, je ne pouvais pas faire plus. Je vois qu'elles sont ratées ou plutôt pas réalisées, elles sont toutes à côté on ne peut pas plus. [...] Je ne vais pas les laisser tomber, je vais recommencer la grande femme et la tête la plus vite possible et je veux arriver à un résultat le plus vite possible. L'homme qui marche est plus compliqué, je ne sais pas encore s'il m'est possible de le faire, je vais essayer encore une fois en tout cas. » Mais rien n'y fera. Durant l'été, il réalise une *Grande femme* et un *Homme qui marche* en plâtre qui ne seront jamais tirés en bronze. Il renonce alors à la commande. Au total, il aura fait tirer en bronze quatre modèles de figures féminines géantes, deux modèles d'Homme qui marche et deux Grande tête. Il les exposera individuellement dans ses prochaines expositions. Comble du paradoxe, ces sculptures que dans son dépit il trouvait « ratées en soi », vont être très vite considérées comme ses œuvres les plus emblématiques. Une fois encore, la commande d'une œuvre pour l'espace public a créé les conditions de réalisation de sculptures exceptionnelles. L'extrême concentration dont il a fait preuve durant ces nombreux mois de travail se répercute dans les œuvres. Les deux modèles d'Homme qui marche, légèrement plus grands que la taille humaine et au pas large et assuré, offrent la vision d'un être humain à la fois conquérant et fragile. La reconnaissance publique va être immédiate. Le Carnegie Prize lui est attribué en 1961 pour l'*Homme qui marche I*, et l'œuvre figure depuis parmi les chefs-d'œuvre du musée. S'affronter au motif de l'*Homme qui marche* était une gageure pour un artiste qui, comme Giacometti, nourrit le plus grand respect pour les œuvres de l'Antiquité et de toute l'histoire

de la sculpture. Les figures Égyptiennes, les Kouroi grecs, mais aussi le célèbre Homme qui marche d'Auguste Rodin ou la moderne Figure en mouvement d'Umberto Boccioni sont les modèles illustres dans le sillage desquels il cherche à imposer sa marque. À la différence de tous ces antécédents, la figure qu'il met en scène n'a pas l'anatomie d'un héros. Ni réaliste, ni homérique, ni futuriste, elle appartient à un ordre de représentation différent, celui d'une sculpture figurative à mi-chemin entre la représentation et le signe, la figuration et l'abstraction. *L'Homme qui marche* de Giacometti atteint la quintessence du mouvement, obtenue par la synthèse des différentes positions du corps en marche. Comme l'avait fait Edgar Degas dans ses peintures de chevaux au galop, l'artiste choisit la vérité de la perception proposée au spectateur plutôt que la fidélité à la nature objectivée par la photographie. Dans une période où l'art abstrait culmine, Giacometti invente les conditions d'une figuration qui ne soit pas un retour vers la tradition. S'il réfute la « dévaluation de la réalité » que constitue pour lui l'art informel, il n'en est pas moins contemporain de ce style qui privilégie la sensation sur la description. Lui aussi explore les possibilités d'expression de la matière et l'univers du signe. « La sculpture où je veux / ni abstraite / ni conventionnelle / autre chose / mais quoi ? », écrivait-il dans un carnet, vers 1949. S'il considère que le rôle essentiel de l'art est de rendre compte de la réalité, particulièrement au travers de l'image du corps humain, il n'hésite pas à pousser la représentation à ses limites. Les multiples dessins qu'il réalise du même motif témoignent de la simplification qu'il opère dans ses sculptures. Plus ou moins schématiques, ces croquis au crayon ou au stylo bille sont plus proches de l'observation réelle du mouvement de la marche que les sculptures. Dans nombre d'entre eux le naturel du mouvement, l'inclinaison du corps, la jambe pliée, montrent qu'il s'agit de dessins exécutés face à des scènes de rue. Dans la sculpture, au contraire, c'est la cohérence et l'harmonie du motif qui sont privilégiées. Les Hommes qui marchent réalisés dans le cadre du projet de la Chase Manhattan Plaza présentent tous la même attitude : un pied posé au sol et l'autre soulevé, les jambes raides, le corps dans la continuité de la jambe arrière. Durant sa période surréaliste, Giacometti a été le témoin des développements de l'anthropologie et de l'ethnographie, et il est sensible à la dimension symbolique et rituelle de la représentation du corps. Admirateur de l'art rupestre et de la stylisation de l'art Égyptien, il place la référence humaine au cœur de son système de représentation et s'inspire de l'efficacité visuelle du pictogramme. L'Homme qui marche est l'expression d'une volonté de réaffirmation d'une anthropologie de l'image, comme l'était *l'Homme de Vitruve*, que l'illustration célèbre de Léonard de Vinci a érigé en symbole de l'Humanisme. Le Corbusier poursuivait un but similaire en créant le *Modulor*, basé sur le principe édicté dans la Charte d'Athènes (1941) : régir le dimensionnement de toutes choses par l'échelle humaine. Avec *l'Homme qui marche*, Giacometti revisite les archétypes, qu'il délivre du mythe pour créer une image emblématique de l'être humain moderne. Un être sensible, affranchi, en mouvement vers le futur, mais qui garde un lien avec la profondeur de l'histoire. En effet, l'artiste en a la conviction depuis longtemps, l'archétype ne trahit pas la réalité objective, mais la révèle. « N'importe qui d'entre nous ressemble beaucoup plus à une sculpture égyptienne qu'à toute autre sculpture jamais faite, explique-t-il. Et c'est la même chose pour les arts exotiques, pour la sculpture africaine ou océanienne. Les gens les aiment parce qu'ils les trouvent entièrement inventées et qu'elles nient le monde extérieur, la vue banale du réel. Au contraire, ils dédaignent une tête académique, gréco-romaine, parce qu'elle est ressemblante, ce qui n'a guère d'intérêt. Moi, j'aime une sculpture de la Nouvelle-Guinée parce que je la trouve plus ressemblante à n'importe qui, à vous à moi, qu'une tête gréco-romaine ou qu'une tête conventionnelle. La vision la plus fidèle, c'est le style qui nous la donne¹⁸. » Le succès de *l'Homme qui marche* nous démontre qu'avec cette représentation emblématique, Giacometti a atteint à la fois le style et la vérité.

(...)

LA FIGURE EN MOUVEMENT DANS LA SCULPTURE OCCIDENTALE DU XIXÈME SIÈCLE
Franck Joubin

« Mon Homme qui marche. Ce n'est pas en lui-même qu'il intéresse, mais bien plutôt par la pensée de l'étape qu'il a franchie et de celle qu'il doit parcourir. Cet art qui volontairement dépasse par la suggestion le personnage sculpté et le rend solidaire d'un ensemble que l'imagination recompose de proche en proche c'est, je crois, une innovation féconde. »

Rodin n'a jamais cessé d'être préoccupé par l'idée du mouvement. À l'en croire, *L'Homme qui marche* était une de ses œuvres majeures. Il frappe encore par l'universalité de son langage et il s'impose, telle une vigie, un « fanal », à l'avant-poste du XXe siècle. Pour ses contemporains, après Rude et Carpeaux, Rodin était même « le sculpteur du mouvement » (Gustave Coquiot), celui qui leur avait « rendu la vie » (Gustave Geffroy). « L'illusion de la vie, déclarait-il, s'obtient dans notre art par le bon modelé et par le mouvement. Ces deux qualités sont comme le sang et le souffle de toutes les belles œuvres. »

L'Homme qui marche était issu de ce grand laboratoire des mutations du langage de la sculpture, qui prit toute son ampleur dans l'œuvre de Rodin à partir des années 1890. Il est né, comme on sait, de la redécouverte d'une étude de torse en terre crue, que Rodin avait négligée pendant une dizaine d'années et qui s'était trouvée accidentée, mais reprise en l'état et moulée en plâtre, pour être greffée à une paire de jambes qui, comme elle, était issue du *Saint Jean-Baptiste* (1878). De cet assemblage naquit une figure fragmentaire, acéphale et sans bras, au modelé irrégulier. Le petit modèle en plâtre fit sa première apparition publique en 1900, à l'occasion de l'exposition de Rodin au pavillon de l'Alma à Paris. Le catalogue le mentionnait encore sous le titre de *Saint Jean-Baptiste*. En 1905-1906, Henri Lebossé fut chargé de l'agrandissement mécanique du petit modèle, qui devait lui donner toute sa force expressive. Le grand modèle fut d'abord montré à Strasbourg sous le titre de *Grande figure d'homme*, et ce n'est qu'à l'occasion de son exposition au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts à Paris en 1907 qu'il prit officiellement le titre, suggéré par des mouleurs, de *L'Homme qui marche*. Dans cette élaboration longue et complexe, Antoinette Le Normand-Romain fait remarquer que « la main de l'artiste n'a plus guère de rôle, le modelage étant remplacé par l'assemblage et l'agrandissement ». Sans doute cette quête de mouvement, si ardemment menée, imposait-elle un changement radical de méthode. Il en résultait cette importante mutation formelle, qui fit passer l'humble marche du prophète répandant son apostolat à cette enjambée herculéenne, désormais affranchie de tout sujet. Déjà, à propos du *Balzac* (1898), un critique avait noté qu'il « n'[était] tout entier qu'un geste ».

La singularité de l'œuvre de Rodin ne saurait faire oublier la permanence des conventions de représentation du mouvement qui émaillait pour une large part la sculpture de ce long XIXe siècle. D'une manière générale, l'une des principales fonctions du mouvement était d'assurer une continuité narrative. Le choix de l'action héritait encore largement de l'« instant le plus fécond » du *Laocoon* (1766) de Lessing, de ce moment de paroxysme, de tension, d'où découlait l'intensité dramatique du sujet. En renversant la doxa néo-classique introduite par Winckelmann de « noble simplicité et grandeur calme » héritée du XVIIIe siècle, le mouvement devenait, avec la génération romantique, le vecteur de l'expression tourmentée de l'âme, qui trouverait ses derniers prolongements dans les effusions du symbolisme à la fin du siècle. Des signes avant-coureurs de cette sensibilité nouvelle s'étaient manifestés avec la *Femme effrayée* (terre cuite, Salon de 1798) de Jean-Baptiste Stouf. Le thème de la vulnérabilité de l'être humain confronté aux forces de la nature masquait à peine les souvenirs récents de la tourmente révolutionnaire. Rompre avec la solennité antique devait d'abord passer par un renouvellement des sujets, par une recherche de nouvelles grammaires

de gestes, qui excluait l'académique *Faucheur* (bronze, 1849) d'Eugène Guillaume, dont la pose rappelait encore le *Gladiateur* Borghèse. À l'inverse, les figures repoussoirs des *Fugitifs* (bas-relief plâtre, 1848) de Daumier, saisies dans la précarité de leurs corps contraints à l'exil, accédaient à l'universalité. Ainsi, l'éloquence des gestes érigée en exemplum virtutis (exemple de vertu) du *Grand Condé* (plâtre, 1816-1817) de David d'Angers, qui tire sa force plastique de l'oblique ascendante du corps et des grands élans de son costume, laisserait place à l'enjambée, non moins héroïque, du *Forgeron* (plâtre, 1879-1889) de Dalou, au naturalisme exacerbé. Déjà la *Danse* (pierre, 1869) de Carpeaux avait fait dire à un critique que le sculpteur faisait suer les corps. Mais que l'on cherche à s'en défaire ou que l'on tente d'en proposer une synthèse, la référence aux grands modèles du passé était un invariant. Le mouvement devenait le vecteur d'une sorte de démonstration de virtuosité.

En 1878, la révélation des premières photographies instantanées de Muybridge, qui appelaient le développement de la « chronophotographie » (1882) de Marey, fit l'effet d'une véritable lame de fond, qui allait bouleverser les représentations mentales du mouvement. Aussi peut-on s'étonner que, dans l'esprit même de ses praticiens, la chronophotographie pouvait servir à retrouver la pureté de vision des Grecs. En même temps qu'elle ouvrait à une appréhension nouvelle du monde moderne, d'un nouvel espace-temps, la chronophotographie devenait l'instrument d'une sorte d'archéologie du regard, ou plutôt d'une enquête sur les « dispositions visuelles » des Anciens. La question de l'objectivité de la photographie par rapport aux conventions de représentation artistique était un motif récurrent de la littérature scientifique et artistique. En 1900, Salomon Reinach faisait ainsi remarquer que, « comme cette vérité était nouvelle et contredisait nettement les idées reçues, elle ne fut pas accueillie sans résistance ».

Or certains sculpteurs de la fin du XIXe siècle en tirèrent profit, de sorte qu'une ligne de partage s'établit et les « modernes » ne sont pas toujours ceux que l'on croit. Elle trouvait ses applications les plus directes, à des fins expérimentales et scientifiques, chez Marey lui-même, qui « exécutait de ses propres mains des moulages de toute sorte, des bustes de famille, des représentations en relief de l'oiseau en plein vol ». Il fit surtout appel au sculpteur académique Georges Engrand pour un ensemble de statuettes et de bas-reliefs représentant des athlètes en course, qui furent présentés à l'Académie des Sciences en 1888. Paul Richer, qui fut l'assistant de Charcot à la Salpêtrière, mais aussi professeur d'anatomie à l'École des Beaux-Arts et lui-même sculpteur, ami de Dalou, atteignit des résultats comparables dans ses propres statuettes d'athlètes, dont le statut est à rapprocher des modèles d'anatomie. En revanche, *Au but* (Salon de 1886) d'Alfred Boucher, en dépit de son sujet moderne, participe de ce réalisme illusionniste qui atteint son apogée dans les années 1880. Mais si la chronophotographie devait nourrir l'exigence de vérité de Meissonier, Degas ou Eakins aux États-Unis, c'est seulement chez Degas que la notion de série devait prendre toute son ampleur. En considérant certaines de ses statuettes comme les *Danseuses (Grande arabesque)* (vers 1885/1890), non plus isolément, mais à travers le lien quasi organique qui les unit, on comprend que Degas décomposait en plusieurs séquences les mouvements d'une même figure. Toutefois, qu'il s'agisse d'un athlète de Richer ou d'une danseuse de Degas, tous ne proposent qu'une conception du mouvement figée dans un instant t, un arrêt sur image. L'impact le plus important de ces clichés était, comme l'a relevé Catherine Chevillot, après Bergson, « d'abolir toute hiérarchie dans les phases du mouvement ».

(...)



L'Institut Giacometti est le lieu de la Fondation Giacometti consacré à l'exposition, la recherche en histoire de l'art et la pédagogie. Il est présidé par Catherine Grenier, directrice de la Fondation Giacometti depuis 2014. Sa direction artistique est assurée par Christian Alandete.

Musée à taille humaine, permettant une proximité avec les œuvres, l'Institut Giacometti est à la fois un espace d'expositions, un lieu de référence pour l'œuvre de Giacometti, un centre de recherche en histoire de l'art dédié aux pratiques artistiques modernes (1900 – 1970) et un lieu de découvertes accessible à tout public. Il présente de manière permanente l'atelier mythique d'Alberto Giacometti, dont l'ensemble des éléments a été conservé par sa veuve, Annette Giacometti. Parmi ceux-ci, des œuvres en plâtre et terre très fragiles, dont certaines n'avaient jamais été montrées au public, son mobilier et les murs peints par l'artiste.

L'Institut a pour ambition de renouveler le regard sur l'œuvre de l'artiste et sur la période créatrice dans laquelle il s'inscrit. Le programme de recherche et d'enseignement, *L'école des modernités*, est ouvert aux chercheurs, étudiants et amateurs. Conférences, colloques et master-class donnent la parole à des historiens d'art et conservateurs qui présentent leurs travaux et l'actualité de la recherche.

INFORMATIONS PRATIQUES

Institut Giacometti
5, Rue Victor Schoelcher
75014 Paris

Ouvert du mardi au dimanche de 10h à 18h
Fermeture hebdomadaire le lundi

Billetterie exclusivement sur réservation en période post coronavirus :
www.fondation-giacometti.fr/fr/billetterie
Plein tarif : 8,50 €, tarif réduit : 3 €

EN PERMANENCE

L'ATELIER D'ALBERTO GIACOMETTI

Introduisant les visiteurs dans l'univers intime de la création de l'artiste, l'atelier réunit plus d'une soixantaine d'œuvres originales, et remet en scène fidèlement l'ensemble du mobilier et les murs de l'atelier peints par Alberto Giacometti.



Douglas Gordon Footnote
for an exhibition
© Studio lost but found / VG
BildKunst, Bonn, 2020

ARTISTE EN RESIDENCE

DOUGLAS GORDON - THE MORNING AFTER (the exhibition is delayed)

Avril 2020 - Avril 2021

Commissaire : Christian Alandete

L'institut Giacometti développe une nouvelle forme de « résidence », en associant Douglas Gordon à sa programmation jusqu'en avril 2021, date de son exposition. Cette collaboration sera ponctuée d'interventions imprévues, de disséminations, d'échanges et de rencontres sur le site internet de la Fondation, dans les espaces de l'Institut Giacometti ou des partenaires internationaux de la Fondation Giacometti. Cette collaboration accompagnera une réflexion sur les modalités de l'exposition, le rôle des artistes au cœur de l'institution et l'invention de nouvelles possibilités d'interventions dans la collection et les archives.

A VENIR À L'INSTITUT

ALBERTO GIACOMETTI / SAMUEL BECKETT

12 décembre 2020 - 28 mars 2021

Commissaire : Hugo Daniel



Samuel Beckett et Alberto Giacometti
dans l'atelier, 1961

L'Institut Giacometti reviendra sur les liens entre Giacometti et l'écrivain Samuel Beckett. L'exposition abordera leur amitié, nouée à Paris, leur collaboration pour une mise en scène d'*En attendant Godot*, et la profonde affinité entre leurs œuvres qui ont croisé la trajectoire de l'Existentialisme.

Conditions d'utilisation :

Les images doivent avoir été fournies par la Fondation Giacometti.

Légende minimale : auteur, titre, date. Toute modification de l'image, coupure et surimpression est interdite sauf autorisation explicite. Sur Internet ne seront utilisées que des images de moyenne ou basse définition

(résolution maximum : 100 pixels par pouce, taille maximum : 600x600 pixels).

Tout stockage sur une banque de données et tout transfert à des tiers est interdit.

Crédit obligatoire : © Succession Alberto Giacometti (Fondation Giacometti + ADAGP) 2020.

Tout usage autre que celui permis par l'exception de presse (article L. 122-5 du Code de la propriété ci-dessous) doit faire l'objet d'une autorisation préalable.

« Lorsque l'œuvre a été divulguée, l'auteur ne peut interdire :

La reproduction ou la représentation, intégrale ou partielle, d'une œuvre d'art graphique, plastique ou architecturale, par voie de presse écrite, audiovisuelle ou en ligne, dans un but exclusif d'information immédiate et en relation directe avec cette dernière, sous réserve d'indiquer clairement le nom de l'auteur. »

Contacts :

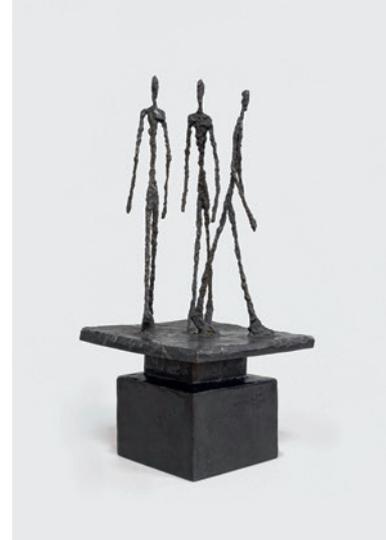
Anne-Marie Pereira am.pereira@fondation-giacometti.fr, chargée des relations avec la presse

Alberto Giacometti
Femme qui marche I, 1932
Bronze
150,3 x 27,7 x 38,4 cm
Fondation Giacometti
© Succession Alberto Giacometti
(Fondation Giacometti +ADAGP) 2020





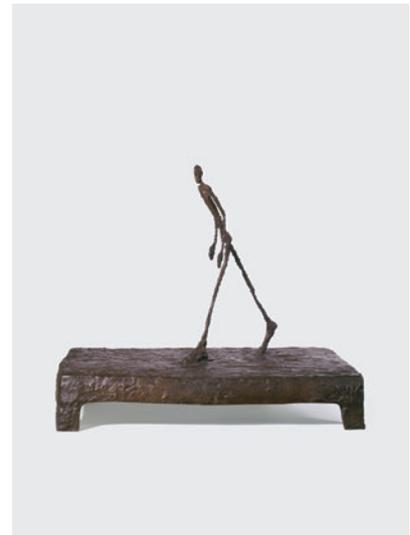
Alberto Giacometti
Homme qui marche, 1947
Bronze
170 x 23 x 53 cm
Alberto Giacometti-Stiftung, Zurich
© Succession Alberto Giacometti
(Fondation Giacometti + ADAGP, Paris) 2020



Alberto Giacometti
Trois hommes qui marchent, 1948
Bronze
76 x 32,7 x 34,1 cm
Fondation Giacometti, Paris
© Succession Alberto Giacometti
(Fondation Giacometti + ADAGP) 2020



Alberto Giacometti
La Place II, 1948
Bronze
23 x 63,5 x 43,5 cm
Museum Berggruen, Berlin
© Succession Alberto Giacometti
(Fondation Giacometti + ADAGP) 2020



Alberto Giacometti
Homme traversant une place, 1949
Bronze
68 x 80 x 52 cm
Alberto Giacometti-Stiftung, Zurich
© Succession Alberto Giacometti
(Fondation Giacometti + ADAGP) 2020



FONDATION-
GIACOMETTI
-INSTITUT

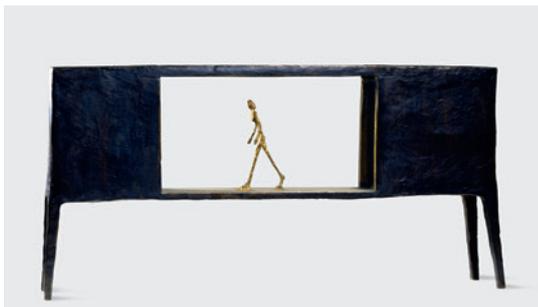
VISUELS POUR LA PRESSE



Alberto Giacometti
Homme qui marche, 1959-1965
Stylo bille bleu sur page de carnet
17 x 11 cm
Fondation Giacometti
© Succession Alberto Giacometti
(Fondation Giacometti + ADAGP) 2020



Alberto Giacometti
Homme qui marche II, 1960
Plâtre
188,5 x 29,1 x 111,2 cm
Fondation Giacometti
© Succession Alberto Giacometti
(Fondation Giacometti + ADAGP) 2020



Alberto Giacometti
Figurine entre deux maisons, 1950
Bronze peint
12,7 x 2,5 x 7 cm
Collection privée, Paris
© Succession Alberto Giacometti
(Fondation Giacometti + ADAGP) 2020



Alberto Giacometti
Homme qui marche, c. 1959-1965
Stylo bille bleu sur papier
65 x 19,30 cm
Fondation Giacometti
© Succession Alberto Giacometti
(Fondation Giacometti + ADAGP) 2020



**L'Homme qui marche sous la pluie, plâtre
(oeuvre détruite) dans l'atelier, 1949**
Photo : Denise Colomb
Fondation Giacometti
© Succession Alberto Giacometti
(Fondation Giacometti + ADAGP) 2020



**Alberto Giacometti réalisant
un Homme qui marche, 1959**
Photo : Ernst Scheidegger
Fondation Giacometti
© Succession Alberto Giacometti
(Fondation Giacometti + ADAGP) 2020



**Alberto Giacometti réalisant
un Homme qui marche, 1959**
Photo : Ernst Scheidegger
Fondation Giacometti
© Succession Alberto Giacometti
(Fondation Giacometti + ADAGP) 2020



**Vue de l'exposition Alberto Giacometti
à la 31e Biennale de Venise, 1962**
Photo : Bo Boustedt
Archives de la Fondation Giacometti, Paris
© Succession Alberto Giacometti
(Fondation Giacometti + ADAGP) 2020



Alberto Giacometti
*Carton d'invitation pour le vernissage
de l'exposition Giacometti à la Galerie Maeght,
Paris, 8 juin 1951*
Lithographie / lithograph
8,5 x 17,6 cm
Fondation Giacometti, Paris
© Succession Alberto Giacometti
(Fondation Giacometti + ADAGP) 2020



Alberto Giacometti
Homme marchant III, 1959-1965
Walking Man III
Lithographie / lithograph
42,5 x 32,5 cm
Fondation Giacometti, Paris
© Succession Alberto Giacometti
(Fondation Giacometti + ADAGP) 2020



Alberto Giacometti dans l'atelier, 1959
Photo : Ernst Scheidegger
Fondation Giacometti
© Succession Alberto Giacometti
(Fondation Giacometti + ADAGP) 2020

MÉCÈNES DE L'INSTITUT GIACOMETTI



rêver,
créer,
ériger



MÉCÈNES INDIVIDUELS : CERCLE DES MEMBRES FONDATEURS

Cette exposition bénéficie aussi du soutien de



Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Ambassade de Suisse en France