

DOSSIER DE PRESSE




FONDATION-
GIACOMETTI
-INSTITUT

exposition
exhibition

9
janvier
→ 28
mars
2021

Giacometti / Beckett

Rater encore. Rater mieux.

Giacometti / Beckett

Fail again. Fail better.





Samuel Beckett et Alberto Giacometti
dans l'atelier dit du téléphone, 1961
Photo : Georges Pierre, D. R.
Fondation Giacometti

GIACOMETTI / BECKETT

Rater encore. Rater mieux.

9-01>28-03-2021

VISITE PRESSE
vendredi 8 janvier 2021
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

- Communiqué de presse.....	pages 4-5
- Parcours de l'exposition	6-10
- Biographie d'Alberto Giacometti (1901 - 1966)	11
- Biographie de Samuel Beckett (1906 - 1989)	12
- Catalogue.....	13
- Extraits de textes du catalogue.....	14-22
- L'Institut Giacometti.....	23
- Visuels pour la presse.....	25
- Mécènes de l'Institut Giacometti.....	30



**FONDATION-
GIACOMETTI
-INSTITUT**

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

COMMUNIQUÉ DE PRESSE



**Samuel Beckett et Alberto Giacometti
dans l'atelier de Giacometti, 1961**
Photo : Georges Pierre, D.R.

GIACOMETTI / BECKETT **Rater encore. Rater mieux.**

6-01>28-03-2021

Parmi les amitiés littéraires d'Alberto Giacometti (1901-1966), celle qui le lie à Samuel Beckett (1906-1989) n'est pas la plus connue, mais c'est l'une des plus durables. Elle remonte à 1937 et se développe dans l'après-guerre. Les deux artistes aiment se retrouver dans les soirées sans fin des cafés de Montparnasse, puis arpenter Paris la nuit. De profondes parentés rapprochent leurs œuvres, qui s'expriment dans une collaboration exceptionnelle : la réalisation par Giacometti d'un décor pour une mise en scène d'*En attendant Godot* en 1961.

Pour la première fois, l'Institut Giacometti présente les liens qui ont rapproché l'artiste et l'écrivain. L'exposition aborde leur longue amitié, leur collaboration, et l'affinité entre leurs œuvres qui ont croisé la trajectoire de l'Existentialisme.

Commissaire : Hugo Daniel

Commissaire
Hugo Daniel

Scénographie
Eric Morin

Production
Stéphanie Barbé-Sicouri

Suivez-nous sur
les réseaux sociaux
#GiacomettiBeckett



Samuel Beckett
En attendant Godot
Théâtre de l'Odéon, 1961
Photo : Roger Pic

AUTOUR DE L'EXPOSITION

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

Visites guidées
Mercredi, vendredi et samedi à 11h et 14h
Jeudi à 14h et 16h
Dimanche à 14h

Visites en famille
Dimanche à 11h

PROGRAMMATION ASSOCIÉE

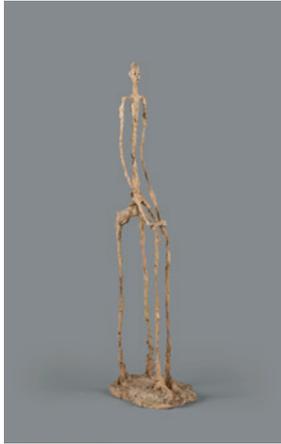
Une programmation événementielle sera
proposée dans le cadre de l'exposition :
Lecture, table ronde, concert, performance
(de janvier à mars) avec la participation de
spécialistes de l'œuvre de Beckett.

Samuel Beckett et Alberto Giacometti qui évoluent dans les mêmes milieux, se connaissent depuis la fin des années 1930. Leurs échanges nombreux se traduisent dans une collaboration pour le décor d'*En attendant Godot* lors de sa reprise en 1961 à l'Odéon, et sont visibles dans les affinités entre leurs œuvres.



Lorsque Beckett reprend *En attendant Godot* (1953) à l'Odéon, il sollicite Giacometti pour la réalisation du décor. Il est satisfait de l'arbre, fragile comme l'existence humaine que le sculpteur réalise. Disparue après la fin des représentations, l'œuvre a été recréée par l'artiste Gérard Byrne en 2006.

Gerard Byrne
Construction V (d'après Giacometti), 2006
Reconstruction de l'arbre réalisé par Giacometti
pour *En attendant Godot* 1961, Paris, Odéon.



Alberto Giacometti
 Femme assise, 1949 - 1950



Samuel Beckett
 Rockaby (Berceuse), 1981

La pièce *Rockaby*, met en scène une vieille femme, immobile dans une chaise à bascule en mouvement, dont le babil évoque le passage de la vie.

Souvent empêchées dans leurs mouvements, figées dans une posture, les figures de Beckett rappellent celles de Giacometti comme ses femmes assises dont le corps, suspendu dans une attente, devient une structure.



Alberto Giacometti
 Trois têtes d'hommes et tête de profil
 sur page de la revue Critique, 1960

Malgré leur accomplissement, Beckett comme Giacometti vivaient le processus créatif sous l'angle du ratage. La reprise inlassable d'un même motif, et singulièrement chez l'un comme chez l'autre la focalisation sur les visages, est un phénomène de ce processus d'épuisement. Les dessins de Giacometti les répètent à l'envie, sur tout support, croisant fortuitement sur cette page de la revue *Critique*, la promotion du roman *Molloy* de Beckett.



Alberto Giacometti
Tête sur tige, 1947

Parmi les figures associées après guerre au désespoir de la condition humaine, la *Tête sur tige*, chef-d'œuvre de Giacometti, offre une image iconique.

Tandis que l'œuvre de Beckett et de Giacometti est assimilée à l'humanisme proche de l'Existentialisme, la parution du texte *Imagine Dead Imagine* en 1965 reprend cette œuvre en couverture, assumant la proximité des œuvres.

Le théâtre occupe dans l'œuvre de Giacometti une place importante, qui se déploie au tournant des années 1950 autour des « cages ». L'espace clôt contraint et définit le corps dans un même mouvement.



Alberto Giacometti
La Cage, 1950



Alberto Giacometti
Buste d'homme, 1956

Le modelé est de plus en plus marqué dans la sculpture de Giacometti d'après-guerre. Ce travail sur la matière fait parfois fusionner la figure avec le socle, donnant l'impression paradoxale qu'elle est prise autant qu'elle est formée par cette matière.



Alberto Giacometti
Trois hommes qui marchent, 1948

D'abord scène urbaine où les protagonistes se croisent sans se rencontrer, *Trois hommes qui marchent* donnent au thème existentiel de la solitude une forme où l'espace presque scénique fait tenir ensemble les protagonistes, et révèle le vide qui les sépare. *Quad* de Beckett rejoue ce thème dans une similitude formelle frappante où le parcours d'une précision métronomique des protagonistes épuise l'espace carré de la scène en s'évitant en son centre.



Samuel Beckett
Quad, 1981



Samuel Beckett
Not I, 1972 - 1977
Courtesy BBC

Comment dire le corps ? Progressivement chez Beckett, les éléments du langage sont déconstruits : les articulations syntaxiques et la ponctuation disparaissent. Dans ses pièces vidéographiques comme *Not I (Pas moi)*, le corps, isolé pour ne devenir qu'organe d'élocution, est comme irréalisé, fascinant parce que rendu trop présent, et comme déconnecté du flux rapide de mots devenus quasi incompréhensibles.

ALBERTO GIACOMETTI (1901-1966)

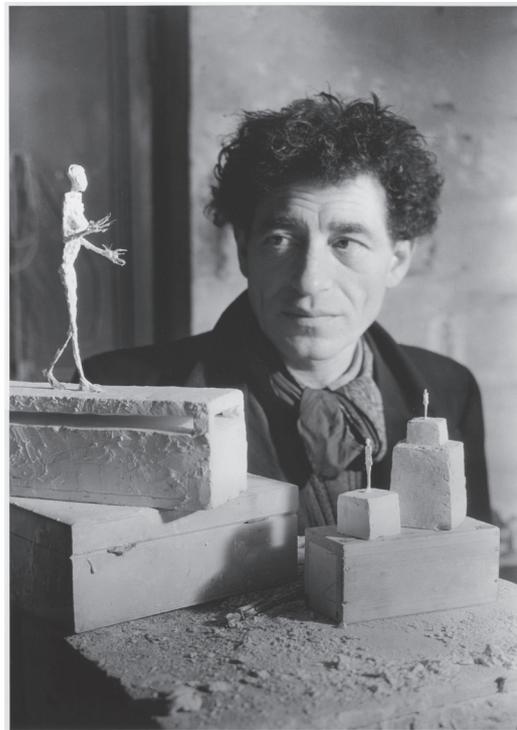
Né en 1901 à Stampa, en Suisse, Alberto Giacometti est le fils de Giovanni Giacometti, peintre postimpressionniste renommé. C'est dans l'atelier paternel qu'il est initié à l'art et qu'il réalise, à 14 ans, ses premières œuvres, dont un buste sculpté de son frère Diego. En 1922, Giacometti part étudier 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.

L'amitié qui lie Alberto Giacometti à Samuel Beckett remonte à 1937 et se développe dans l'après-guerre. Dans les années 1945 à 1965, les recherches de Giacometti portent sur l'espace de la représentation : les figures sont placées sur des socles ou inscrites dans des « cages » qui dessinent un espace virtuel. Dans les années 1950, le théâtre occupe une place importante dans l'œuvre de Giacometti, autour des « cages ». De profondes parentés rapprochent leurs œuvres, qui s'expriment dans une collaboration exceptionnelle : la réalisation par Giacometti d'un décor pour une mise en scène d'*En attendant Godot* en 1961.

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



Alberto Giacometti dans son atelier, c. 1946
Photo : Emile Savitry

SAMUEL BECKETT (1906-1989)

Né en 1906 à Dublin en Irlande. Après des études de littérature au Trinity College de Dublin, il obtient un poste de lecteur d'anglais à l'École normale supérieure de la rue d'Ulm à Paris en 1928. A Paris, il se lie d'amitié avec Thomas McGreevy, qui l'introduit dans le Paris intellectuel.

Après un passage à Dublin en 1930, il se consacre de plus en plus à l'écriture d'un projet de roman, et réalise des traductions. En 1934, paraît un premier recueil de nouvelles.

Il revient à Paris en 1937 où il s'établit définitivement. Il y rencontre notamment les peintres Bram et Geer Van Velde, Alberto Giacometti, Marcel Duchamp, Peggy Guggenheim, et retrouve Suzanne Dechevaux-Dumesnil qui deviendra sa femme.

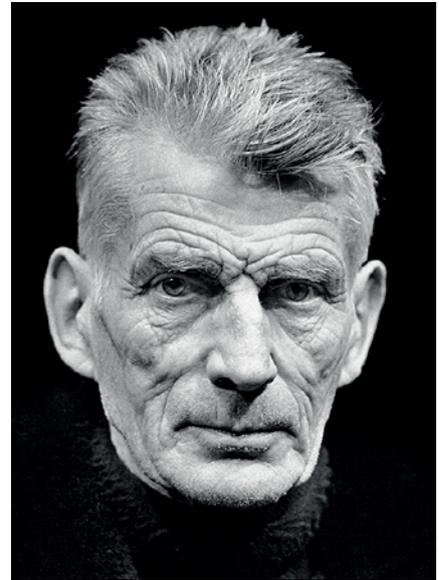
Il s'engage dans la résistance en 1941, et doit se réfugier dans le Roussillon l'année suivante. Alors que plusieurs de ses textes sont publiés dans *Les Temps Modernes*, Beckett travaille à plusieurs romans dont *Molloy* (premier roman écrit en français). Il écrit en 1947 sa première pièce de théâtre et l'année suivante *En attendant Godot*, mise en scène en 1953 par Roger Blin, l'année de sa parution aux Éditions de Minuit. A partir de 1949, Beckett collabore régulièrement à la revue *Transition*, reprise par Georges Duthuit et multiplie les textes, notamment pour le théâtre notamment *Fin de partie* (1957) et *Oh ! les beaux jours* (1961).

Lors de la reprise d'*En attendant Godot* au théâtre de l'Odéon, en 1961, il fait appel à Giacometti pour la réalisation du décor, l'arbre.

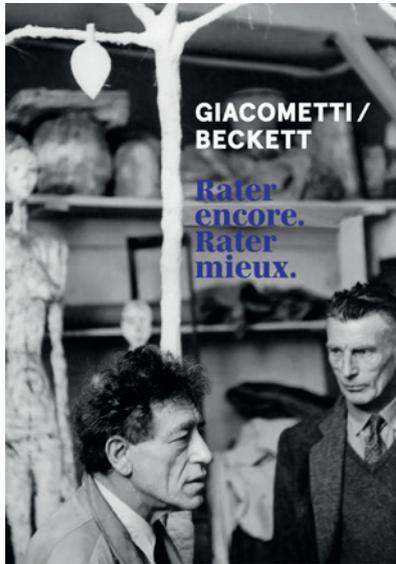
L'adaptation de sa pièce *Comédie* (1964) en version cinématographique est suivie par *Film* (tourné à New York avec Buster Keaton). Ses textes, de plus en plus courts, s'adaptent à de nouveaux médias, radio et télévision.

En 1969, Beckett ne se déplace pas pour recevoir le prix Nobel de littérature qui lui est décerné. Au cours des années 1970 et 1980, il multiplie les textes courts et pièces pour le théâtre, la radio, et la télévision comme *Not I* (1972), *Quad I et II* (1980). Il publie son dernier texte, *L'image* en 1988.

Quelques mois après sa femme Suzanne, il s'éteint en décembre 1989.



Samuel Beckett
Photo : John Haynes



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

192 pages
16,5 x 23,5 cm
Bilingue français / anglais
Prix public : 28 euros

SOMMAIRE

Préface

Christian Alandete, Directeur artistique de l'Institut Giacometti

Samuel Beckett et Alberto Giacometti (Work) in progress

Hugo Daniel, Responsable de l'École des modernités, commissaire de l'exposition.

Beckett et Giacometti : un regard absolu

Derval Tubridy

Entretien avec Marin Karmitz

A propos de *Comédie*, Beckett et Giacometti
Hugo Daniel, Marin Karmitz

Entretien avec Maguy Marin

Christian Alandete, Hugo Daniel, Maguy Marin

**Samuel Beckett, Alberto Giacometti
(Work) in progress**

Hugo Daniel

Compagnie

Au bord d'un chemin, sous les branches d'un arbre décharné, deux hommes tournent leur regard vers le croissant iridescent d'une lune. La petite toile mélancolique peinte par Caspar David Friedrich en 1819-1820 avait marqué Samuel Beckett au musée de Dresde, en 1937. Ce colloque silencieux est, selon Beckett, un antécédent à sa pièce *En attendant Godot* dont il a planté le décor avec laconisme : « Route à la campagne, avec arbre. / Soir. » On pourrait encore y voir l'illustration d'un échange artistique idéal tel qu'il a pu se mettre en place dans sa longue et mystérieuse relation avec Giacometti. La tentation est d'autant plus grande que leur rencontre date de la même année que la découverte de cette toile par Beckett et que leur seule collaboration aboutie fut l'arbre de Godot, en 1961. Mais cette relation appelle justement à dépasser l'illustration.

La relation entre Beckett et Giacometti est régie par le silence et les hasards de leurs rencontres. Giacometti a reçu Beckett, comme de nombreux autres écrivains, dans son atelier. Il a réalisé un grand nombre d'illustrations pour ses amis poètes, de René Crevel et André Breton à Jacques Dupin, et ces derniers ont écrit sur son œuvre. Il les a portraiturés. Beckett, qui avait une relation ambivalente à l'image, entre attraction et méfiance, possédait une grande culture artistique. Il a été l'ami de peintres comme les frères Bram et Geer Van Velde, Avigdor Arikha, Pierre Tal Coat, André Masson (amis également de Giacometti), auxquels il consacre après-guerre des textes remarquables. Mais, hormis l'arbre pour Godot, pièce de théâtre qui a fait connaître son auteur, pas d'ouvrage commun, pas de portrait de Beckett comme il en existe d'André Breton, de Simone de Beauvoir, de Jean-Paul Sartre, de Georges Bataille, de Jean Genet, de Jacques Dupin, d'Olivier Larronde, etc., pas de texte de Beckett sur Giacometti, à peine la maigre trace, dans la bibliothèque de l'écrivain, de deux catalogues d'exposition tardifs de l'œuvre de Giacometti. Leur amitié, fuyante, est pourtant l'une des plus longues qu'ils connurent : elle s'étend de la fin des années 1930 à la mort de Giacometti, en 1966. Et leurs œuvres offrent tellement d'échos qu'on les dirait sœurs. Entre eux, dont l'imaginaire est hanté par la solitude, plutôt qu'une amitié, il faut envisager une compagnie, dans le sens beckettien du « besoin de compagnie discontinu », de cet « autre imaginant le tout pour se tenir compagnie ». Ainsi, le dialogue ne se fait pas face à face mais en parallèle, dans un échange dans lequel le hasard a toute sa place – « lui et moi, toujours par hasard », a observé Giacometti. Comme si tout autre moyen de communication plus social eût empêché son fonctionnement singulier. Les conditions de leurs rencontres illustrent leur interrogation commune sur le pouvoir de l'expression face à un réel qui excède tout ; et pour bien comprendre cette relation, il faut la libérer des images d'Épinal du Paris d'après-guerre. Giacometti et Beckett appartiennent à la même génération de créateurs parvenus à cette « tour de Babel » qu'est Paris, le premier à l'académie de la Grande Chaumière en 1922, le second comme lecteur à l'École normale supérieure en 1928. Ils fréquentent les mêmes cafés de Montparnasse : La Closerie des Lilas, Le Dôme, Le Sélect. Au tournant des années 1930, ils évoluent dans les cercles proches du surréalisme. Giacometti rejoint le groupe en 1930 et voit régulièrement André Breton, Georges Sadoul, Tristan Tzara, Max Ernst, Louis Aragon, René Crevel, etc. Beckett, proche de Philippe Soupault, les lit. Et il est notamment marqué par le *Second Manifeste du surréalisme*. En 1928, Beckett a une idylle avec Peggy Guggenheim, soutien du mouvement (elle visite dix ans plus tard l'atelier de Giacometti et achète ses œuvres). Dans ce tourbillon d'échanges, leurs œuvres cohabitent avant leur rencontre. La revue *Transition*, sous la direction d'Eugène Jolas, participe depuis 1927 à la diffusion du modernisme et du surréalisme. Dès juin 1929, Beckett en devient un contributeur régulier, tout comme Giacometti à partir de mars 1932.

En 1931, Giacometti et Crevel se rapprochent et travaillent au frontispice du roman *Les Pieds*

dans le plat, occasion pour Giacometti d'une première collaboration avec le graveur Stanley William Hayter de l'Atelier 17. Il est peu probable que cette publication échappe à Beckett qui traduit, en 1931, les textes des surréalistes pour *Negro Anthology* de Nancy Cunard, qui comprend notamment le manifeste « Murderous Humanitarianism » signé par le « Surrealist Group in Paris », mais écrit par Crevel, qui rédigea également pour l'occasion le pamphlet *The Negress in the Brothel*. Crevel n'est pas le seul lien entre les deux artistes. En 1934, alors que Beckett fait paraître ses premiers textes et qu'il travaille à son roman *Murphy*, l'éditeur et poète surréaliste George Reavey lui propose de l'éditer en français dans sa maison d'édition Europa Press. Reavey, qui a l'habitude d'illustrer les ouvrages qu'il imprime de frontispices, est proche de Hayter. Ceci explique que l'on trouve sur une enveloppe adressée par Beckett depuis Londres à Reavey la mention de l'adresse du sculpteur, écrite de la main de Giacometti: Reavey aurait invité Giacometti à réaliser le frontispice de l'ouvrage. Si le projet n'aboutit pas, la proximité des deux artistes est ainsi attestée.

À cette date, leur création s'appuie sur l'expérience du surréalisme. Plus que des coïncidences ou des emprunts, la prolifération des résonances entre leurs œuvres traduit la convergence de deux itinéraires intellectuels. Un exemple : la forme de la cage apparaît chez Giacometti avec *Boule suspendue* (1930). On la retrouve ensuite dans plusieurs œuvres, dont les gravures préparatoires pour le frontispice des *Pieds dans le plat* (1933), où elle est associée à un corps qu'elle contient. Le roman *Murphy*, en gestation depuis 1934, s'ouvre sur la situation du personnage éponyme, qui vit dans une impasse de Londres : « Là, depuis des mois, peut-être des années, il mangeait, buvait, dormait, s'habillait et se déshabillait, dans une cage de dimensions moyennes, exposée au nord-ouest, ayant sur d'autres cages de dimensions moyennes exposées au sud-est une vue ininterrompue. » L'impasse physique de *Murphy* est la métaphore de son impasse mentale qui traverse le roman. Infirmier dans un hospice psychiatrique, il se trouve bloqué dans un « va-et-vient ». « L'esprit de *Murphy* s'imaginait comme une grande sphère creuse, fermée hermétiquement à l'univers extérieur. » Ainsi est-il « fendu en deux, d'un côté un corps, de l'autre un esprit ». Ce rapport à l'esprit, sur fond de partie d'échecs entre le rationnel et l'irrationnel, explore la brèche ouverte par le surréalisme. Une note de Giacometti de 1934 y fait écho : « Même processus dans la formation des rêves et dans la formation de mes objets. » Mais, constate-t-il rétrospectivement, « tout ceci m'éloignait peu à peu de la réalité extérieure ». En 1935, un besoin impérieux le pousse à s'asseoir devant le modèle afin de revenir à une confrontation au réel. Ce mouvement lui vaut l'exclusion du groupe surréaliste, mais ce retour au réel n'est pas un pas en arrière. Il permet une combinaison, comme Giacometti le fait observer à Pierre Matisse : « Tout ceci alternait, se contredisait et continuait par contraste. » L'oscillation est la même que celle des romans de Beckett qui font délirer le réel. Avant leur rencontre, les deux artistes ont une compréhension de la « réalité » qui prend pour acquis le modernisme et le surréalisme. Celle-ci intègre la tension entre une réalité « intérieure » (mentale) et la réalité « extérieure », mais aussi la conviction que la manière d'en rendre compte doit s'affranchir du rationalisme.

Empêchement

Pour Beckett, comme pour Giacometti, la question de la création est, dès lors, celle du rapport au réel. Le sentiment d'étiollement du réel présent chez l'un comme chez l'autre les conduit à un dépouillement progressif de leurs moyens d'expression. La matière des œuvres de Giacometti s'amenuise petit à petit, de même que les textes de Beckett sont peu à peu dépouillés de leur ponctuation et de leur syntaxe. À la faveur d'un rapprochement avec Georges Duthuit, pour lequel il réalise des traductions pour *Transition*, Beckett se penche avec un nouvel intérêt sur la peinture. Il publie en 1945, dans *Cahiers d'art*, son premier texte sur les frères Van Velde, qu'il connaît depuis les années 1930. Dans ses échanges avec Duthuit, Beckett dit sa gêne face à la peinture qui « lui apparaît avec évidence trop riche ». Il côtoie

pourtant les peintres Nicolas de Staël, Joan Mitchell, Jean-Paul Riopelle, Sam Francis, Pierre Tal Coat, André Masson, Henri Matisse, tous proches de Giacometti. Il préfère l'érosion du matériau qu'il trouve en « Giacometti, granitiquement subtil et tout en perceptions renversantes, très sage au fond, voulant rendre ce qu'il voit, ce qui n'est peut-être pas si sage que ça lorsqu'on sait voir comme lui. Mes timides nenni vite balayés, plutôt concassés, moi aidant comme de bien entendu. » Des cailloux « froids » de Cendres aux galets méthodiquement sucés par *Molloy*, l'aridité minérale est une qualité Beckettienne. Giacometti plaît à Beckett, ascète visuel qui voit la peinture de Piet Mondrian comme « pléthorique » et celle de Tal Coat comme une « orgie ». Au tournant des années 1940-1950, les deux artistes identifient le rapport au réel à une déception et acceptent cette « fidélité à l'échec » qui conclut les dialogues de Beckett avec Duthuit : « L'histoire de la peinture – nous y revoilà – est l'histoire de ses tentatives d'échapper à ce sentiment d'échec au moyen de rapports plus authentiques, plus larges, moins exclusifs entre celui qui figure et ce qui est figuré. » Cette relation à laquelle souscrit Giacometti définit une éthique de la création dans laquelle, selon Beckett, « être un artiste, c'est échouer comme nul autre n'ose échouer, que l'échec constitue son univers ».

Sans doute le désespoir auquel sont associées les œuvres des deux artistes recoupe-t-il cette éthique de la création. Marqué par la « capitale des ruines », Beckett partage avec Giacometti ce sentiment de précarité de l'existence. Les thèmes de la solitude humaine et de l'incommunicabilité présents dans leur œuvre les rapprochent dans un rapport inquiet au monde. Persiste toutefois une ambivalence partagée, entre l'effroi et le grotesque (qui va jusqu'à l'humour) : c'est le sourire du Nez de Giacometti, proche de ce que l'on a qualifié d'absurde chez Beckett, qui, bien plus tard, définit une position : « En face/le pire/jusqu'à ce/qu'il fasse rire. » Sartre aidant, ils sont assimilés à l'existentialisme naissant. L'un comme l'autre sont liés au fondateur de la revue *Les Temps Modernes* dans laquelle ils apparaissent à plusieurs reprises. C'est dans les pages de celle-ci que Giacometti lit, en 1946, les premières traductions des poèmes (érotiques) écrits par Beckett en 1938-1939, et qu'il y répond, à même la marge, par le dessin d'un buste de femme. Ce document impose une évidence : leurs imaginaires sont mêlés. Mais ni l'un ni l'autre n'ont eu besoin de l'existentialisme ou de la phénoménologie de Jean-Paul Sartre et Maurice Merleau-Ponty pour faire l'épreuve de leur condition humaine face au réel – pour eux, bien avant la guerre, Dieu est mort.

De ce rapport, il est frappant qu'ils tirent des formes communes. Cela passe d'abord par l'épreuve du corps contraint, ou simplement pris dans la matière. Expérimenté avant-guerre, le dispositif de la cage, ou sa transposition dans les socles ou les cadres, devient un outil de construction récurrent dans l'œuvre de Giacometti après-guerre. Les *Cages* qu'il réalise au tournant de l'année 1950 en assument la dimension théâtrale, à l'étrangeté près que ces scènes distordent les échelles et enserrant les bustes dans un lourd bloc de matière. À cette vision répondent celles de Beckett, nombreuses, où les personnages sont cloués au lit (*Malone*), embourbés dans le fossé (*Molloy*), bloqués à la taille (*L'Innommable*), pris dans un mamelon (Winnie dans *Oh les beaux jours !*), rivés à une chaise (*Murphy*, *Hamm* dans *Fin de partie*, la femme de *Berceuse*), etc. L'un comme l'autre donnent une forme visuelle à l'« empêchement », à la fois conditions d'homme et de création. De même de la matière : elle se fait visible à la surface des sculptures de Giacometti, qui ont en même temps perdu leur volume.

Chez l'un comme chez l'autre, l'importance du théâtre croît à partir de la fin des années 1950. Beckett écrit sa première pièce *En attendant Godot* entre 1948 et 1952, de manière contemporaine au développement des *Cages* et autres figures sur piédestal de Giacometti. Il est significatif que leur seule collaboration se produise dans l'espace de la scène. Il s'agit une fois de plus pour Beckett, dès sa première pièce, d'une question de mesure. Il en débat : « Franchement je suis tout à fait contre les idées de Staël sur le décor de Godot, en 1952, peut-être à tort. Il voit ça en peintre. Pour moi, c'est de l'esthétisme.... Moi je ne crois pas à la collaboration des arts, je

veux un théâtre réduit à ses propres moyens, parole et jeu, sans peinture et sans musique, sans agréments. Il faut que le décor sorte du texte, sans y ajouter. Quant à la commodité visuelle du spectateur, je la mets là où tu devines. » En mars 1961, il invite pourtant Giacometti à concevoir le décor de scène de *Godot* pour sa reprise au Théâtre de l'Odéon. « Nous sommes restés là toute la nuit, avec cet arbre en plâtre, à enlever, à rabaisser, à rendre les branches plus fines. Ça n'allait jamais bien pour aucun des deux. Et l'un disait toujours à l'autre : peut-être. » L'intervention de Giacometti, qui a consciencieusement étudié les occurrences de l'arbre dans le texte de la pièce, va dans le sens d'un « rabaissement », ce qui est manifestement pour satisfaire Beckett. Décor minimaliste, l'arbre que produit Giacometti est frêle et fragile comme le sont ses figures humaines, il porte toute la précarité de l'existence humaine.

Le théâtre excède la question de la scénographie. Le rapprochement de Pierre Jean Jouve avec Beckett dans un carnet de Giacometti de la période, surprenant au premier abord, s'explique par cette question. En 1954, dans les textes de Jouve sur le décor du *Dom Juan* de Wolfgang Amadeus Mozart parus dans *Les Lettres Nouvelles*, Giacometti s'enthousiasme dans la marge et souligne « que la scène est toujours imaginée », et plus loin : « L'importance du décor – du décor en esprit. » Chez Beckett comme chez Giacometti, la scène est la concrétisation d'une vision autrement immatérielle. C'est le lieu où peut se produire le drame, l'acte fut-il muet. Ainsi les « dramaticules » de Beckett – ces petits drames pas si anodins – sont-ils des scènes mentales concrétisées. Ces drames concrétisés sont chez l'un comme chez l'autre liés à l'obsession de certaines images mentales dont leurs œuvres témoignent, et dont certaines sont partagées : la tête-crâne, certaines positions et parties des corps, certains déplacements. Il en va ainsi des *Trois hommes qui marchent* (1947) de Giacometti, qui anticipent la pièce filmique *Quad* (1982) et qui disent, dans la circularité et l'aveuglement des corps muets, l'incommunicabilité. Dans *Quad*, comme l'a observé Gilles Deleuze, l'espace est un « cabinet mental » qui permet l'épuisement du réel. Elle exprime l'infinie combinatoire. Singulièrement, cette interrogation sur l'épuisement a porté chez l'un comme chez l'autre sur la question de l'œil. Souvenons-nous que Film s'appelait d'abord Eye, à un moment où Beckett, souffrant de cataracte, craignait de perdre la vue, et où Giacometti « ne pense qu'aux yeux » face à l'impossibilité de saisir les détails du visage qui lui fait face. Dans ce même rapport au monde, la question qui semble se poser, en somme, pour ces créateurs obsédés par le sentiment d'échec, est la question du pouvoir créateur. « On peut ne pas y arriver de bien des manières », remarquait avec malice Beckett. « Tout jadis. Jamais rien d'autre. D'essayé. De raté. N'importe. Essayer encore. Rater encore. Rater mieux. » Le « rater mieux » de *Cap au pire* (1982), ce sentiment que la vérité de l'art se trouve dans l'échec, était partagé par Giacometti qui, obnubilé par cette question malgré les accomplissements, affirmait finalement que s'il crée encore, « ça n'est plus pour réaliser la vision qu'[il a] des choses, mais pour comprendre pourquoi ça rate ». À la fin de sa vie, Beckett, qui a progressivement décharné le langage, livre sa solution à cette question de la maîtrise, qui vaut également pour Giacometti : « J'ai réalisé que Joyce était allé aussi loin que possible pour en savoir toujours plus, pour maîtriser ce qu'il écrivait. Il le complétait sans arrêt ; on s'en rend parfaitement compte quand on regarde ses épreuves. J'ai réalisé que j'allais, moi, dans le sens de l'appauvrissement, de la perte du savoir et du retranchement, de la soustraction plutôt que de l'addition. »

Entretien avec Marin Karmitz

Hugo Daniel

- Vous avez fait la connaissance de Samuel Beckett à la suite de la représentation de Comédie, dans sa forme théâtrale, au Pavillon de Marsan, au Louvre, en 1963. Jérôme Lindon vous a ensuite permis de le rencontrer. Vous aviez déjà collaboré avec Marguerite Duras – vous aviez entre 25 et 27 ans. Vous suggérez un passage, d'une forme d'écriture liée au *Nouveau Roman* dans ce qu'elle a eu de radical, avec l'évolution des formes cinématographiques. Beckett est une étape supplémentaire dans ce sens. Vous le fréquentez autour de 1965-1966 et un peu après. En quoi Beckett représente-t-il une approche plus radicale à ce moment-là de votre parcours ?

- La Nouvelle Vague a représenté pour moi un bouleversement par rapport à mon apprentissage à l'Institut des hautes études cinématographiques. Je ne pouvais pas ne pas tenir compte de ces changements. Je voulais travailler à partir du langage écrit, essayer de voir comment le lien pouvait se faire entre image, son et écriture. La pièce de Beckett a été un énorme choc pour moi. C'était une gageure d'essayer d'en faire un film. La rencontre avec Beckett me semblait encore plus improbable, puisque je savais qu'il était assez sauvage, qu'il ne voyait que peu de gens. C'est grâce à Jérôme Lindon et à Marguerite Duras que cette rencontre a pu se faire. J'avais demandé à Marguerite Duras d'écrire le scénario de mon premier court métrage de fiction. Il s'appelle Nuit Noire, Calcutta. Elle en a tiré un livre, Le Vice-Consul. Samuel Beckett m'a permis d'aller plus loin dans cette réflexion sur le rapport entre l'écrit et l'image entamée avec Marguerite Duras. Une relation très amicale s'est établie entre nous. Nous nous sommes vus tous les jours, à 13 heures au restaurant La Closerie des Lilas, puis commençaient nos déambulations qui se terminaient très tard dans la nuit, ponctuées de temps en temps par des rencontres avec Alberto Giacometti. J'avais beaucoup fréquenté l'Orangerie du Jeu de Paume quand j'étais gamin, mais je ne connaissais rien à l'art. Giacometti, c'était pour moi un nom, mais je ne connaissais pas son œuvre. Ce qui m'a tout d'abord frappé, c'était son physique, cette présence très proche de celle de Beckett. Ils étaient tous les deux très beaux : des visages burinés, une vraie gueule, et grands... Les rares fois où je les ai vu ensemble, ils ne disaient pas grand-chose. Je voyais Giacometti à travers la présence de Beckett, et ce n'est que beaucoup plus tard qu'un lien s'est fait quand j'ai découvert L'Homme qui marche. Pour moi, il était évident que c'était Beckett : les très longues jambes, cette façon de marcher avec de grands pas, très droit et un peu penché vers l'avant. Il y a une photo très belle de Beckett prise par François-Marie Banier sur une plage à Tanger : on voit tout à coup L'Homme qui marche.

- Giacometti fait partie des rares personnes que vous rencontrez en compagnie de Beckett.

- C'était même le seul. Même sa femme, je ne l'ai croisée qu'une fois sur le palier (ils avaient deux appartements côte à côte rue du Faubourg-Saint-Jacques), alors que j'allais tous les jours chez lui. Les autres, c'étaient des clochards du boulevard de Strasbourg où nous allions la nuit jouer à la roulette au premier étage d'un endroit où ils venaient dormir et qui était un des lieux de prédilection de Sam. C'était une salle en gradins où l'on pouvait regarder la roulette comme dans une salle de théâtre. Beckett m'a souvent entraîné dans un repère de Giacometti. Ce cheminement commençait à La Closerie des Lilas et continuait vers Montparnasse, plutôt Le Dôme que La Coupole. Ensuite nous redescendions vers Sébastopol. À plusieurs reprises, nous sommes allés rue de la Gaîté, il me disait : « Tiens, on va peut-être rencontrer Giacometti. » Il y avait un restaurant sur la droite de cette rue quand on descend, nous mangions là. Giacometti y était très souvent. Il y avait une relation entre eux : c'était une vendeuse de fleurs, avec un panier.

Elle faisait les bistrots de la rue de la Gaîté vers Le Dôme. Je l'ai croisée avec Beckett et j'ai compris qu'il y avait une relation étrange. Je ne sais pas s'il y allait pour voir Giacometti ou pour la vendeuse de fleurs... Beckett se rendait exprès du côté du Dôme pour lui parler. Mais quand je l'ai rencontrée rue de la Gaîté, elle était aussi très amie avec Giacometti. C'était assez curieux de voir ces deux personnages filiformes et taiseux admiratifs de cette très fraîche jeune femme, pas très grande.

- C'est très cinématographique...

- *Oui, mais je ne l'ai jamais utilisé ! Ces deux bonshommes ensemble, ça dégageait ! C'était incroyable, comme deux stars de Hollywood discutant dans un film d'Ernst Lubitsch. Une autre chose de Beckett, peut-être par rapport à Giacometti, c'est qu'il me disait tout le temps : « La peinture, ça doit être en noir et blanc. Je n'aime pas la couleur. » Il avait des tableaux très colorés des frères Bram et Geer van Velde dans son petit appartement. La peinture de Giacometti est, elle, essentiellement en noir et blanc. Beckett revenait souvent sur cette idée de la non-existence colorée de la peinture. Moi, ça me choquait à l'époque, je ne comprenais pas. Maintenant je pense que c'est un lien très étroit entre les deux hommes.*

- Giacometti, qui a commencé dans un environnement marqué par le postimpressionnisme, très coloré, a dit à plusieurs périodes que le gris était une couleur. C'est une qualité que l'on retrouve dans l'œuvre de Beckett : *Molloy* est très gris, *Malone meurt* aussi...

- *Comédie* est un film qui ne peut exister qu'en noir et blanc. Un jour Beckett m'avait apporté un bouquin de trois cent cinquante pages qu'il venait de terminer. Il le trouvait trop long et l'a réduit à quinze pages, et ça a donné *Imagination morte imaginez*. C'est la même chose que Giacometti. Il part de la réalité pour l'ébarber à un point où il ne reste ni les feuilles ni l'écorce, mais le tronc de l'arbre.

- Ils se rejoignaient dans le silence ?

- *Oui. Dans le silence et la solitude.*

- À propos de *Comédie*, vous avez dit que cela correspondait à une recherche d'abstraction. Le terme est parfois employé pour Beckett, qui irait vers l'abstraction comme la peinture de Bram van Velde était abstraite. Giacometti, après avoir progressé vers une simplification des formes, est revenu à un art du réel, d'après le modèle. Comment était perçue cette question autant pour Beckett que pour vous ?

- *Je pense que Beckett, ce n'est pas du tout abstrait mais très concret. Lorsque l'on prend le texte de *Comédie*, c'est une vraie comédie à la Feydeau qui est transformée comme Giacometti transforme le corps humain. Il prend un corps, il le met dans l'espace, et ça devient un élément d'une multiple possibilité. Mais c'est à partir du réalisme, d'une figure. Beckett utilise les mots jusqu'à les effacer, mais ces mots ont toujours du sens, un ordre, une fonction. Il raconte des histoires et les efface, comme Giacometti. James Lord, dans son *Portrait par Giacometti*, raconte le processus d'effacement du visage sur la toile. Tous deux effacent, effacent... pour atteindre la forme juste, le mot juste.*

- Vous dites, dans un entretien, que le cinéma, en comparaison de la peinture ou de la littérature dans leur rapport au réel, a ceci de particulier qu'il est captation immédiate du réel, et qu'il faut s'en défaire pour mieux le saisir. Pourriez-vous nous dire en quoi ce travail a consisté pour *Comédie* ? Je pense au travail effectué sur le montage des têtes.

- *Tout mon travail a consisté à faire vivre le silence et à donner sens au noir.*

Entretien avec Maguy Marin

Christian Alandete, Hugo Daniel

- Vous avez été formée au ballet classique, avant de passer à partir de 1972 par l'école Mudra, fondée par Maurice Béjart. Assez rapidement intervient dans votre travail l'œuvre de Beckett et vous vous l'appropriez de manière éclatante dans *May B*, créée en 1981 au Centre National de danse d'Angers. Comment découvrez-vous Beckett ?

- *Je rencontre l'écriture de Beckett à l'école de Béjart au Mudra, par des amis. La première œuvre que je lis, c'est Fin de partie, que l'on m'offre. J'avais déjà entendu parler de Beckett, mais peu, comme un type très étrange, insupportable. Quand j'ai lu Fin de partie, je ne m'intéressais pas au théâtre, ni aux textes. Quelque chose m'a troublée qui a fait basculer la question des corps. Par ma formation j'avais une image des corps qui devait être toujours flamboyante, je voulais avoir un corps flamboyant, très technique. Ce texte m'a chamboulée et a changé totalement ma façon de travailler la danse. À Mudra on a commencé à faire un travail sur Acte sans paroles, parce que c'était une pièce muette, et j'ai fait quelques travaux pour moi-même avec deux ou trois copains, pour voir. J'avais 19 ou 20 ans, alors que May B est créée en 1981, à 30 ans. Entre temps j'ai lu tout ce que je pouvais lire, des biographies, pour comprendre son écriture, qui il est, les peintres qu'il aime... J'étais tellement impressionnée que c'était paralysant. J'ai eu envie de travailler là-dessus de façon très instinctive car il y avait ce rapport au corps, à la jeunesse, à la compétition et à l'amour aussi. L'humour qui s'y déploie me touchait profondément. J'ai commencé avec les textes de théâtre : Fin de partie, Godot, puis je suis passée aux pièces radiophoniques, et les romans bien entendu, j'ai tout dévoré. Parmi ces tentatives de mise en forme, il y a eu aussi Soubresauts où un type se voit se lever et se rasseoir de sa chaise sans arrêt et Mal Vu Mal Dit où les mouvements de la dame sont décrits très précisément, sa façon d'amener sa main sur le front, sa main sur le coude... Ce sont des gestes que j'ai absolument imités.*

- C'est intéressant l'imitation. Vous l'appréhendez par le texte ?

- *Oui je le mets en acte assez vite. Dans Pas (1978), Delphine Seyrig interprète une femme qui n'arrête pas d'arpenter le devant de la scène avec une voix en fond. J'ai aussi travaillé sur cette pièce. Mais sans jamais la présenter au public. Dans toute l'œuvre de Beckett, j'ai trouvé un rapport au corps qui me semblait être en conflit avec ce que j'avais cru du corps pendant très longtemps.*

- Qu'est-ce qui déclenche le travail sur cette pièce après dix ans ?

- *J'ai accumulé beaucoup de choses sans jamais oser me dire « je vais travailler là-dessus ! », je trouvais ça présomptueux. Je ne voyais pas l'intérêt d'y ajouter quelque chose. A un moment, Paul Puaux qui dirigeait le Festival d'Avignon m'a demandé ce que j'avais comme projets. Comme je n'avais rien, j'ai commencé à parler de Beckett parce que c'était ce que j'avais en moi depuis longtemps. Quand je suis sortie, je me suis dit qu'il ne restait plus qu'à s'y mettre. Mais Paul Puaux n'a pas coproduit la pièce. J'ai envoyé mon dossier à Jérôme Lindon. J'ai rencontré Beckett quelque temps après, ça devait être en mai 1981, la pièce a été créée en novembre 1981. Au cours de cette rencontre, Beckett me conseille d'aller voir le Festival d'Automne, qui va consacrer un grand moment à son travail. Ce que j'ai fait en me présentant sur son conseil. Mais l'accueil a été plutôt glaçant. Beckett avait été très respectueux et attentif quand je l'ai rencontré au PLM-Saint-Jacques au contraire de la personne qui m'a reçu au Festival d'Automne. Je n'étais personne. C'est l'équipe de la Maison des Arts de Créteil qui m'a soutenue en la coproduisant. C'est là que j'ai pu commencer à travailler. Nous sommes allés ensuite au Festival d'Avignon en juillet 1983 parce que la pièce avait été vue à Créteil.*

(...)

- *May B* emprunte à l'univers et l'écriture de Beckett un certain nombre de traits : la relation au corps, l'importance du rythme, l'usage de la musique et des jeux d'espace,... Comment s'établit le travail et se structure la pièce ?

- *Elle se construit d'abord sur le papier. Quand j'ai envoyé le dossier à Jérôme Lindon j'avais déjà écrit ce que je voulais faire. J'avais fait trois parties et dans la seconde j'avais insérer des fragments de ses textes par respect pour son œuvre car je n'avais travaillé que sur le corps. Beckett m'a conseillé de ne pas être dans ce respect, et de traiter les mots de la même façon dont j'avais traité le corps. J'avais déjà choisi les musiques notamment le carnaval des Gilles de Binche. C'est une musique qui mettait dans un état de corps où je pouvais sortir de mes repères. La première chose que j'ai travaillée c'était de chercher ce vocabulaire corporel qui ne faisait pas appel à une belle danse, mais à des nervosités, à des flux sanguins. C'étaient des mouvements contraints tout le temps. J'avais travaillé avec un bandeau au niveau des genoux pour empêcher les jambes de s'écarter, les bras très serrés au corps. Il fallait que ce soient des corps entravés. Chez Beckett, les corps sont tout le temps entravés. Soit ils ne peuvent s'asseoir, soit ils ne peuvent pas se lever, soit ils sont ensevelis presque totalement dans la terre, enfin, ils ont toujours quelque chose qui ne va pas et c'est ce que je voulais rendre dans les corps. Ils pouvaient tout faire, mais en étant entravés. Je percevais dans son écriture un rapport intense au rythme, à la musicalité qui m'a orienté pour que l'irruption des gestes se fassent par flux, par crises.*

- Cette notion de corps contraint est présente autant chez Beckett que dans les Places ou les Cages de Giacometti par exemple, où on comprend que la contrainte est autant une manière de limiter le corps que de le saisir et le modeler. La contrainte est formidablement productrice...

- *Tout à fait. La question du corps contraint, c'est aussi qu'on est tous contraints pour faire quelque chose. Je ne peux pas me gratter l'arrière de ma cuisse en passant par le haut de l'épaule par exemple. La contrainte c'est de tenir compte du fait que toute la liberté n'est pas possible, qu'il faut faire avec ce que l'on a, ce que l'on est et que c'est notre condition. Beckett m'a aussi dit ça. Chez les danseurs, il faut constamment retravailler cette question de la normalité et des contraintes de chacun. C'est une question non pas d'égalité mais parfois de complémentarité incontournable. L'un subvient aux manques de l'autre. On entre dans un autre plan, celui de la vie et pas celui de la performance.*

(...)

PARTENARIAT CULTUREL

PARTENARIAT AVEC L'ATHÉNÉE THÉÂTRE - LOUIS JOUVET

L'institut Giacometti s'associe à l'**Athénée Théâtre Louis Jouvet** en accueillant deux événements originaux conçus spécifiquement pour l'institut, dans le cadre de leur programmation autour de Beckett mis en scène par **Jacques Osinski**

www.athenee-theatre.com

Jacques Osinski est metteur en scène de théâtre et d'opéra. Depuis 2017, il a entamé aux côtés de Denis Lavant un cycle Samuel Beckett avec *Cap au pire*, poursuivi par *La Dernière Bande* (2019) puis *L'Image* (Avignon-Théâtre des Halles, Athénée-Théâtre Louis Jouvet...). Il collabore avec Pedro Garcia-Velasquez et Johan Leysen pour la création de *Words and Music*.

PERFORMANCE

de **Pedro Garcia-Velasquez** et **Johan Leysen**

13 janvier 2021 - 18h30

Performance sonore dans l'exposition à partir de robots, adaptée de la pièce *Words and Music* qui sera créée à l'Athénée-Théâtre Louis Jouvet.

Pedro Garcia-Velasquez est un compositeur colombien et français cofondateur de l'ensemble *Le Balcon*.

Johan Leysen est un acteur belge.

LECTURE

par **Denis Lavant**

24 janvier 2021 - 18h30

Denis Lavant lira des extraits de textes de Beckett au sein de l'exposition.

Comédien français, il fait ses premières armes en pratiquant le mime et le théâtre de rue. De ces années de saltimbanque, il garde une préférence pour le théâtre qui constitue l'essentiel de sa carrière. Il tourne cependant au cinéma dans des rôles marquants, comme dans *Les Misérables* de Robert Hossein en 1982 ou encore *Les Amants du Pont Neuf* en 1991. Il est également l'acteur fétiche du réalisateur Léos Carax, qui le découvre en 1983 et lui donne le rôle principal dans *Boy meets girl*. Il collabore avec Jacques Osinski. Il sera l'interprète de *L'image* à l'Athénée-Théâtre Louis Jouvet.



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 sur réservation et sur place:
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.



PROCHAINE EXPOSITION



DOUGLAS GORDON - THE MORNING AFTER 8 avril - 13 juin 2021 Commissaire : Christian Alandete

L'Institut Giacometti donne carte blanche à l'artiste contemporain Douglas Gordon. Né en 1966 à Glasgow en Ecosse, Douglas Gordon est un artiste pluridisciplinaire travaillant la vidéo, le dessin, la sculpture et l'installation. Son travail sur la distorsion du temps et la tension entre des forces contraires (vie et mort, le bien et le mal) rejoignent des interrogations de Giacometti sur la condition humaine. Prenant les spécificités de l'espace domestique occupé par l'Institut Giacometti, Douglas Gordon imagine un dialogue entre son travail et celui de Giacometti. Gordon a réalisé pour l'occasion une série d'œuvres originales inédites qui sera présentée en lien avec des sculptures et dessins d'Alberto Giacometti méconnues ou jamais dévoilés au public.

© Studio lost but found / VG
BildKunst, Bonn, 2020 et
© Succession Giacometti (fondation
Giacometti + ADAGP), Paris, 2020



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



Samuel Beckett et Alberto Giacometti dans l'atelier de Giacometti, 1961

Photo : Georges Pierre, D. R.
Fondation Giacometti
© Succession Alberto Giacometti
(Fondation Giacometti +ADAGP) 2020



Samuel Beckett et Alberto Giacometti dans l'atelier dit du téléphone, 1961

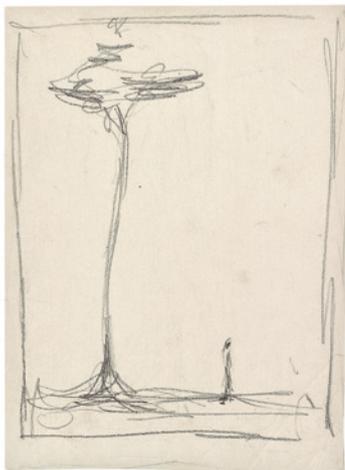
Photo : Georges Pierre, D. R.
Fondation Giacometti
© Succession Alberto Giacometti
(Fondation Giacometti +ADAGP) 2020



Alberto Giacometti
Tête sur tige, 1947
Plâtre peint - 54 x 19 x 15 cm
Fondation Giacometti
© Succession Alberto Giacometti
(Fondation Giacometti +ADAGP, Paris) 2020



Alberto Giacometti
Femme assise, 1949-1950
Plâtre peint
43 x 8,50 x 5,50 cm
Fondation Giacometti
© Succession Alberto Giacometti (Fondation
Giacometti + ADAGP) 2020



Alberto Giacometti
Homme et arbre, c. 1952
Crayon lithographique - 39 x 28,50 cm
Fondation Giacometti
© Succession Alberto Giacometti
(Fondation Giacometti +ADAGP, Paris) 2020



Samuel Beckett
En attendant Godot
Théâtre de l'Odéon, 1961
Photo : Roger Pic
Fondation Giacometti
© Succession Alberto Giacometti (Fondation
Giacometti + ADAGP) 2020
© The Estate of Samuel Beckett



FONDATION-
GIACOMETTI
-INSTITUT

VISUELS POUR LA PRESSE



Alberto Giacometti
La Cage, 1950
Fondation Giacometti
© Succession Alberto Giacometti
(Fondation Giacometti + ADAGP) 2020



Alberto Giacometti
Buste d'homme, 1956
Bronze – 35,1 x 30,8 x 9,9 cm
Fondation Giacometti
© Succession Alberto Giacometti
(Fondation Giacometti + ADAGP) 2020



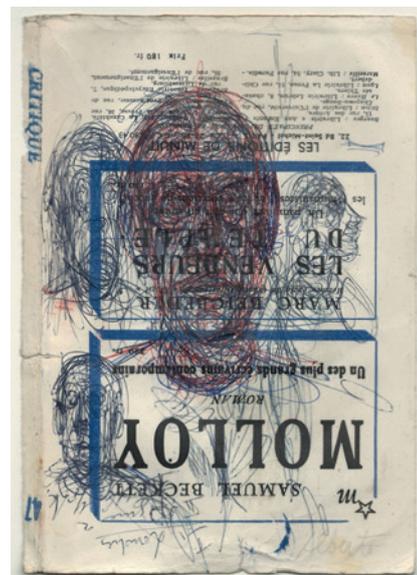
Alberto Giacometti
Trois hommes qui marchent (petit plateau), 1948
Bronze - 72 x 32,7 x 34,1 cm
Fondation Giacometti
© Succession Alberto Giacometti
(Fondation Giacometti + ADAGP) 2020



Samuel Beckett
Quad, 1981
Pièce pour la télévision, vidéo, couleur, sonore, 15'
Centre Pompidou - Musée National d'art moderne
© Centre Pompidou, MNAM-CCI / Evergreen Review Inc.
© The Estate of Samuel Beckett



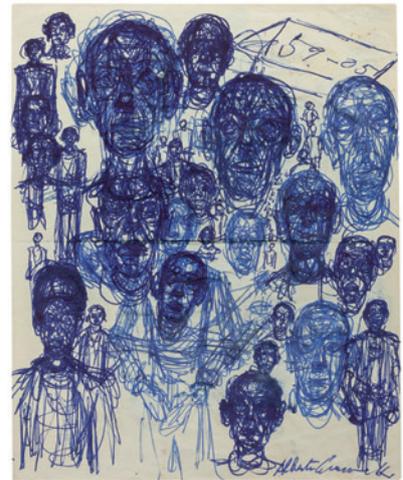
Gérard Byrne
Construction IV from existing photographs, 2006
Reconstruction de l'arbre réalisé par Giacometti
pour la production « En attendant Godot » 1961,
Paris, Odéon.
Collection Fondation Giacometti
© ADAGP Paris, 2020



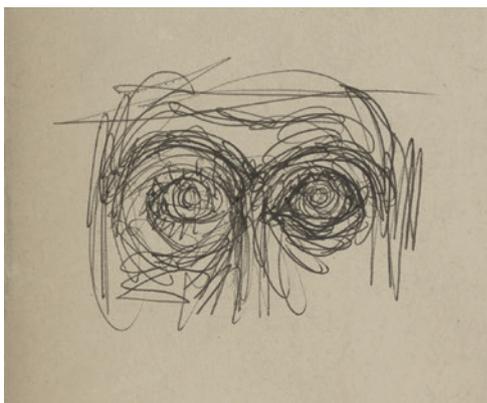
Alberto Giacometti
Trois têtes d'hommes et tête de profil
sur page de la revue *Critique*, 1960
Cambridge, Harvard Art Museum
Fondation Giacometti
© Succession Alberto Giacometti
(Fondation Giacometti + ADAGP) 2020



Samuel Beckett
Film, 1965
avec Buster Keaton
© Evergreen Theater Productions, NY
Milestone Film & Video
© The Estate of Samuel Beckett



Alberto Giacometti
Tête d'homme et personnages, c.1959
Stylo bille
Fondation Giacometti
© Succession Alberto Giacometti
(Fondation Giacometti + ADAGP) 2020



Alberto Giacometti
Yeux, n.d.
Stylo bille - 27,5 x 19, 3 cm
Fondation Giacometti
© Succession Alberto Giacometti
(Fondation Giacometti + ADAGP) 2020



Samuel Beckett
Play (Comédie), 1965
Film de Marin Karmitz, 20'
© Marin Karmitz

MÉCÈNES DE L'INSTITUT GIACOMETTI


EMERIGE

rêver,
créer,
ériger


MOËT HENNESSY • LOUIS VUITTON

MÉCÈNES INDIVIDUELS : CERCLE DES MEMBRES FONDATEURS

Cette exposition bénéficie aussi du soutien de



Ambasáid na hÉireann | Páras

Embassy of Ireland | Paris

Ambassade d'Irlande | Paris