

Alberto Giacometti

## JE NE SAIS CE QUE JE VOIS QU'EN TRAVAILLANT

Propos recueillis par  
Yvon Taillander

Je travaille à la dernière minute. Les « choses » que je fais et refais pendant des mois, je les finis en trois heures.

Le désir que j'ai, ce n'est pas de travailler, mais de savoir ce que je veux faire... et d'en finir au plus vite.

Peut-être suis-je un faux sculpteur et un faux peintre.

Au début, quand j'étais à la Grande Chaumière, j'étais embarrassé par la technique : je travaillais par profils et selon l'éclairage. Mais du jour où j'ai travaillé selon moi, je ne me suis plus occupé de la lumière.

En peinture, il faut en tenir compte, quand on emploie des couleurs pures. Mais, quand on peint avec des gris, des ocres, comme je le fais, la lumière peut bien changer, la peinture ne change pas du tout.

L'électricité ne me gêne pas. Il m'arrive souvent de travailler (peindre ou sculpter) la nuit. Il est vrai que ce n'est pas volontaire. Et c'est peut-être seulement parce qu'on est plus tranquille.

De toutes façons, quel que soit ce qui l'éclaire, une chose devrait être toujours aussi bien.

D'ailleurs, qu'il fasse jour ou qu'il fasse nuit, ce qui compte pour moi, c'est le dessin. C'est lui qui me donne les formes.

Il suffirait de savoir dessiner et l'on pourrait faire toutes les peintures et toutes les sculptures que l'on voudrait.

À la vérité, les formes, je ne sais pas ce que ça veut dire. Je ne pense qu'au dessin.

Avant la guerre, j'en étais arrivé à faire des sculptures qui tendaient à ne plus représenter qu'elles-mêmes et qui, à mon avis, sortaient du domaine de la sculpture.

Mes sculptures avaient un certain succès. Mais ce succès, précisément, ça me paralysait.

Et puis je ne me sentais pas à la hauteur du rôle qu'on voulait me faire tenir. Et j'avais absolument besoin de liberté pour travailler.

Alors j'ai compris que j'étais obligé de remettre tout en question, et j'ai recommencé de travailler d'après nature, - à fonds perdus.

Je travaillais en ayant des modèles ; mais de tout ce que je faisais, il n'est presque rien resté. Et, bien entendu, il n'était pas question, pour moi, d'exposer.

J'ai travaillé ainsi pendant dix ans.

Pendant ce temps, pour vivre, je faisais des vases, des lampes, des objets décoratifs, en collaboration avec mon frère Diego et le décorateur Jean-Michel Frank.

En travaillant d'après nature, je suis arrivé à faire des sculptures minuscules : trois centimètres.

Je faisais ça malgré moi. Je ne comprenais pas. Je commençais grand et je finissais minuscule. Seul le minuscule me paraissait ressemblant.

J'ai compris plus tard : on ne voit une personne dans son ensemble que lorsqu'elle s'éloigne et qu'elle devient minuscule.

En 1945, je voulais conserver la grande dimension. Or, malgré moi, mes figures devenaient minces.

La raison en est simple : plus on est près d'une chose, plus on la voit en raccourci. Dans ce cas, c'était la largeur que je voyais en raccourci.

Pourtant, j'imaginai des figures qui auraient été grandeur naturelle, comme celles de Maillol, par exemple.

Mais j'ai remarqué ceci : c'est que, dans la Nature, on ne voyait jamais rien comme le voyait Maillol.

Lui travaillait non d'après nature, mais d'après la sculpture.

Au contraire, les nègres, ceux de la Nouvelle-Guinée, ceux de l'Océanie, les Esquimaux, dont les masques me semblent tellement expressifs, qui ont l'air d'être inventés, qui sont plats – restaient beaucoup plus près de ce qu'ils voyaient.

Et ce qu'ils ont fait, c'est ce qu'on voit de près bien plus que ne l'est une tête gréco-romaine.

Tout cela pour dire que de travailler d'après nature m'a conduit à faire exactement le contraire de ce que j'imaginai que j'allais faire.

C'est ainsi que la nature m'est devenue tout à fait inconnue.

Quand un personnage est vu de près, on le regarde de bas en haut et de haut en bas, sans tenir compte, sans pouvoir tenir compte de sa largeur.

Au contraire, il s'élargit à mesure que l'on s'éloigne. Il atteint sa plus grande largeur quand il est entièrement compris dans le champ visuel.

Mais, alors, il est tout petit.

Il y a une parenté dans la vision des Byzantins, de Tintoret, de Greco, de Cézanne, par exemple.

Leurs figures, par rapport aux figures classiques (Renaissance), sont allongées.

C'est, du moins, ce qu'il nous semble, quand nous acceptons la vision classique comme la vision normale.

Mais, que la vision classique soit la vision normale, moi, je n'y crois plus.

La vision classique ne me semble pas une vision immédiate et affective des choses, mais une reconstitution raisonnée.

Les classiques voulaient comprendre ce qu'ils voyaient. Ils agissaient moins comme des peintres que comme des savants. La recherche des lois de la perspective par Uccello, les dissections et les recherches anatomiques de Vinci le prouvent.

Ils en arrivaient à ceci : ce n'était plus une vision de l'homme qu'ils avaient, mais une compréhension du corps humain.

Pour moi, les personnages qu'a peints Titien, je me demande vraiment où Titien a bien pu les voir

Ça n'empêche pas que, peu à peu, les œuvres des classiques, lesquelles représentaient une somme de connaissances, la somme des connaissances qu'ils avaient de la réalité, et non pas leur vision, ces œuvres se sont substituées à la vision même de la réalité.

Et c'est pour cela que les chefs-d'œuvre de la Renaissance sont encore considérés par presque tout le monde comme les chefs-d'œuvre de l'art, c'est-à-dire les représentations les plus valables de la réalité.

L'importance de Cézanne vient du fait qu'il est le seul ayant rompu profondément avec cette vision. Et c'est à cause de lui qu'aujourd'hui toute la vision de la réalité est remise en question.

En fait, il a ouvert un gouffre devant lequel chacun cherche à se sauver comme il peut.

Même les cubistes sont revenus à la vision classique. Ils se sont donnés pour les successeurs de Cézanne. Mais ils se sont plus intéressés aux moyens de Cézanne qu'à son but.

Cézanne se servait de cubes, de cônes et de sphères pour rendre sa vision d'une pomme.

Mais, pour les cubistes, la pomme cessa d'être une fin. Elle devint, au contraire, un moyen, ou un prétexte qui leur servait à faire des cubes, des cônes et des sphères.

Et, comme il leur était difficile de tenir longtemps cette position, ils l'ont abandonnée, et ils se sont repliés sur Ingres, les Pompéiens et les Impressionnistes.

Restent les faits nouveaux que sont la peinture et la sculpture abstraites (et tout ce qui s'en approche plus ou moins, comme Klee, Miró, Brancusi...).

Jusqu'à quel point l'art abstrait est-il notre vision la plus valable de la réalité. Je me le demande.

Entre une sculpture et un beau vase grec, ou un vase pré-dynastique égyptien, ou un vase chinois (plus beau que n'importe quelle sculpture) il n'y a pas de différence de qualité.

Une hache préhistorique peut être aussi belle qu'une sculpture.

Mais cela n'empêche pas qu'elle reste sur le plan des outils, au niveau de toutes les autres haches qui sont moins belles.

Ça m'a servi de faire des objets utilitaires (lampes, vases, lustres, appliques, tables, etc.).

Je croyais que ça me perdait du temps.

Mais, en réalité, ça m'a servi ; ça m'a appris à voir les choses à leur place, dans leur domaine.

En gros, si je les compare aux œuvres de la préhistoire, il me semble que les sculptures modernes (abstraites – ou qui tendent à l'abstrait) ne « descendent » pas de la première sculpture qui représente une femme, mais des haches préhistoriques.

Et, ce faisant, elles passent d'un domaine à un autre, et deviennent des objets.

Or, pour moi, un objet cesse d'être une sculpture.

Pour moi, une sculpture doit être la représentation d'autre chose qu'elle-même.

Une sculpture ne m'intéresse vraiment que dans la mesure où elle est, pour moi, le moyen de rendre la vision que j'ai du monde extérieur...

Ou, plus encore, elle n'est aujourd'hui pour moi que le moyen de connaître cette vision. À tel point que je ne sais ce que je vois qu'en travaillant.

Et, quand je fais de la peinture, c'est dans la même intention.