Études de lettres

3-4 | 2013
Narrations visuelles, visions narratives

Paris sans fin (1969) : Giacometti, la photographie et les « écrans »

Philippe Kaenel

OpenEdition Journals

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/edl/581
DOI : 10.4000/edl.581
ISSN : 2296-5084

Éditeur
Université de Lausanne

Édition imprimée
Date de publication : 15 décembre 2013
Pagination : 151-182
ISBN : 978-2-940331-33-8
ISSN : 0014-2026

Référence électronique
Philippe Kaenel, « *Paris sans fin* (1969) : Giacometti, la photographie et les « écrans » », *Études de lettres* [En ligne], 3-4 | 2013, mis en ligne le 15 décembre 2016, consulté le 18 décembre 2020. URL : http://journals.openedition.org/edl/581 ; DOI : https://doi.org/10.4000/edl.581

© Études de lettres

PARIS SANS FIN (1969) : GIACOMETTI, LA PHOTOGRAPHIE ET LES « ÉCRANS »

Le 11 janvier 1966, Alberto Giacometti décède à l'hôpital de Coire. Trois ans plus tard paraît chez l'éditeur Tériade *Paris sans fin*, composé d'un texte de l'artiste intercalé dans une séquence de 149 lithographies, précédées d'un frontispice emblématique. Les visions narcissiques de la ville croquées par Giacometti entretiennent des relations complexes avec la photographie et le cinéma contemporains, à un moment de sa vie où la morbidité l'angoisse. Au même moment, au fil de divers entretiens, Giacometti dévoile son rêve : dominer sa vision et fixer un réel qui lui échappe.

On lit dans l'*impressum* de l'éditeur Tériade qui clôt *Paris sans fin* :

> Ce livre devait comprendre cent cinquante lithographies et un texte d'Alberto Giacometti. Toutes les lithographies ont été exécutées par l'artiste et numérotées de sa main, selon l'ordre des illustrations. Leur impression vient seulement d'être terminée. Seize pages réparties entre ces planches avaient été initialement réservées pour le texte qui n'a pu malheureusement être achevé. Alberto Giacometti a remis à l'éditeur Tériade, à deux reprises, des notes qu'il voulait y voir figurer : d'abord, à la sortie de la clinique où il venait de subir une intervention chirurgicale, puis quelque temps avant sa mort. Ces notes sont respectueusement publiées sur dix pages, les autres réservées au texte restent blanches. Le titre *Paris sans fin* est celui que l'artiste souhaitait donner à ce livre.

Plus précisément, l'idée du livre apparaît à l'artiste à l'occasion d'un trajet en taxi, au retour de l'imprimerie Mourlot, en soirée :

> Le départ du livre, la descente de la rue Saint-Denis en taxi vers le soir au crépuscule. Oh ! l'envie de faire des images de Paris un peu partout, où la vie m'amenait, m'amènerait, la seule possibilité pour cela ce crayon lithographique, ni la peinture ni le dessin, ce crayon le seul moyen pour faire vite, l'impossibilité de revenir dessus, d'effacer, de gommer, de recommencer. Et puis j'en ai fait cent, deux cents et plus à deux ou trois reprises par époque depuis je ne sais plus combien d'années exactement, à peu près depuis 1957, et puis une matinée avec Tériade nous avons composé le livre avec cent cinquante lithos, mais maintenant trente ne me vont plus, à refaire.

Le moment de la conception et de l'imagination du livre n'est pas anodin. Le crépuscule est ce moment transitoire de la journée au fil duquel la réalité se défait et se refait, tandis que le trajet en voiture place l'ouvrage à venir dans la perspective d'une perception itinérante de la ville. Cette double mobilité, et la dynamique tant narrative que graphique qui en résulte, caractérisent *Paris sans fin*.

Un projet sans fin

L'histoire de vie de Tériade, alias Stratis Eleftheriadis (1897-1983), croise à plusieurs reprises celle de Giacometti [1]. L'éditeur, d'origine grecque, fut en effet le directeur artistique des premiers numéros de la revue *Minotaure*, lancée par Albert Skira en 1933. En 1937, il fonde *Verve*, une revue d'art à laquelle, jusqu'au terme de sa parution en 1960, contribuent entre autres Bonnard, Matisse, Braque, Picasso, Chagall, Léger, Miró et Giacometti qui rédige divers textes préfigurant implicitement son ultime publication en 1969. Ainsi, les souvenirs de l'artiste sur Venise, parus dans *Verve* en décembre 1952 sous le titre « Mai 1920 », débutent par la mise en scène de l'écriture et du temps qui n'est pas sans rappeler les prémices de *Paris sans fin* :

> Ce soir, en reprenant l'article que j'avais commencé à écrire l'autre jour, je ne trouve plus dans la même relation avec ce que je voulais dire. Il y a comme un décalage, les faits n'ont plus pour moi la même importance ou plutôt ils ont glissé sur un autre plan, à une autre place

1. Sur l'éditeur, voir Tériade, *Ecrits sur l'art* et *Tériade et les livres des peintres*.

Fig. 1 — Alberto Giacometti, *Paris sans fin*, Paris, Tériade, 1969, fol. 72-73, lithographie.

> et moi je ne suis plus tout à fait le même, je ne suis plus placé au même point par rapport aux choses […] mais ce sont surtout les distances entre moi et les choses qui ont changé, le temps n'est plus le même.

En 1957, un autre article de Giacometti à l'occasion du Salon de l'automobile, intitulé « La voiture démystifiée », évoque une traversée de Paris – l'un des sujets les plus étonnants mis en image dans *Paris sans fin* – et lui permet d'établir la distinction entre la sculpture et le monde des objets que représente ce véhicule que Giacometti dessine à plusieurs reprises, comme pour en montrer la vacuité et l'impermanence (fig. 1) [2].

Le projet de publication qui devait aboutir en 1969 chez Tériade débute au même moment. Sa lente progression est documentée par divers témoignages et notamment par une première esquisse évoquant un voyage entrepris avec son épouse à La Charité-sur-Loire et à Bourges, conservée aux archives de la Fondation Giacometti – à l'époque, Tériade souhaitait en fait que Giacometti illustre l'ouvrage de Thucydide sur la guerre du Péloponnèse, composé entre 431 et 411 avant notre ère. Ces mêmes archives conservent les manuscrits autographes des premiers

2. A. Giacometti, « La voiture démystifiée », p. 1 et 4.

textes de l'artiste (sept feuillets illustrés, dont six recto verso), des tapuscrits, ainsi que l'épreuve lithographique d'une page calligraphiée par Giacometti, qui indique qu'à l'origine, l'ouvrage était envisagé sous une forme entièrement autographe, réunissant ainsi sur un plan formel plastique et pour ainsi dire « indiciel » – au sens de la célèbre catégorie de Charles Sanders Pierce – le dessin à l'écriture. On lit en tête du premier des sept feuillets manuscrits :

> Incapable d'écrire le livre pour Tériade. J'ai quitté Paris il y a à peine 3 semaines avec tout mon plan, je voyais le livre fait, textes et dessins finis. J'avais mon sujet : le voyage de deux jours à La Charité-sur-Loire et à Bourges cet été ; et puis ici tout a pâli, tout s'est défait.
> J'ai essayé de faire des lithos, mais il est sorti tout à fait autre chose que ce à quoi je m'attendais, tout autre chose que ce que je voulais [3].

Le projet de publication progresse toutefois. Les premières épreuves en sont présentées en 1960 dans *Tériade Editeur-Revue Verve* (Berne, Klipstein & Kornfeld) qui annonce, sous le numéro de catalogue 50, la parution d'un ouvrage intitulé *Paris*, comportant cinquante lithographies.

Après l'opération chirurgicale que subit l'artiste en février 1963, diverses notes formant le texte du livre sont transmises à l'éditeur. « Je ferai tout pour vivre le plus longtemps *possible* », écrit Giacometti dans ses carnets vers la fin de l'année. Il poursuit en novembre-décembre de la même année : « A mon retour à Paris les lithos pour Tériade tout de suite » [4]. Peu avant sa mort, dans le courant de l'année 1965, il remet à l'éditeur une nouvelle partie de son texte. Le 11 janvier 1966, l'artiste décède à l'hôpital de Coire. Trois ans plus tard, l'ouvrage *Paris sans fin* paraît à 250 exemplaires sur Vélin Arches avec un texte composé en Garamond corps 28 et une suite de 149 lithographies.

---

3. A. Giacometti, *Ecrits*, p. 383.
4. *Ibid.*, p. 230.

Dessin et introspection

Autour de 1960, Giacometti se pose dans sa pratique, avec une intensité toute nouvelle, la question du dessin, tant sur le plan graphique que conceptuel. Parallèlement à *Paris sans fin*, il exécute une série d'eaux-fortes pour accompagner un recueil de poèmes de Michel Leiris, *Vivantes cendres, innommées*, une édition de luxe prévue chez Jean Hugues, et qui ne verra pas le jour. Les deux projets présentent de grandes affinités stylistiques. Ils manifestent la même volonté de croquer rapidement, sans repentirs et sans retouches. Tous deux alternent portraits, paysages urbains, intérieurs et thématisent le sentiment de l'aliénation et l'angoisse de la mort.

C'est précisément sur ces derniers registres que Giacometti a bâti sa réputation et, plus encore, sa légende, élaborées avec la complicité d'écrivains de premier plan comme Jean-Paul Sartre, auteur de la préface anglaise au catalogue de l'exposition qui se tient à la galerie Pierre Matisse à New York en 1948. « The Search for the Absolute », sera aussitôt repris dans la revue fondée par l'écrivain, *Les Temps modernes*[5]. Cet essai transatlantique consacre la réputation de Giacometti en prise avec des questionnements existentiels et existentialistes sur le plan philosophique. Ainsi Sartre y souligne-t-il l'abîme qui sépare l'artiste du monde. On aurait toutefois tort de considérer le geste rédactionnel de l'écrivain seulement comme une appropriation symbolique de l'œuvre par l'existentialisme. Ce texte s'inscrit dans un dialogue et une relation de complicité stratégiques, fondées sur une vision du monde analogue. Comme le relève Simone de Beauvoir dans *La force de l'âge* en 1960 :

> Le point de vue de Giacometti rejoignait celui de la phénoménologie puisqu'il prétendait sculpter un visage en situation, dans son existence pour autrui, à distance, dépassant ainsi les erreurs de l'idéalisme subjectif et celle de la fausse objectivité[6].

Au fil des années cinquante, les expositions de Giacometti sont régulièrement accompagnées de pages rédigées par de grands noms : Michel Leiris, Francis Ponge, Sartre encore et surtout Jean Genet qui publie dans *Les Lettres nouvelles*, en 1957, « L'atelier d'Alberto

5. J.-P. Sartre, « La recherche de l'absolu ».
6. S. de Beauvoir, *La force de l'âge*, p. 558.

Giacometti »[7], un texte repris en 1962 par l'éditeur Maeght sous forme d'un livre illustré de photographies par le Suisse Ernst Scheidegger, né en 1923. Entre-deux, les photographies de l'artiste sont très largement diffusées, comme le montre l'ouvrage d'Alexander Liberman, *The Artist in His Studio* qui paraît à New York chez Viking Press en 1960 (fig. 2). Elles contribuent à façonner dans l'espace public l'image d'un artiste obsédé par son travail, identifié, « incorporé » à son œuvre. Dans ces mêmes années, Giacometti se prête d'ailleurs volontiers à ce jeu médiatique en multipliant les interviews journalistiques (fig. 3). Certaines photographies prises alors, dont celles de Cartier-Bresson, sont devenues les icônes modernes de ce face à face unissant l'œuvre à l'homme, que les publications sur l'artiste ne cessent de décliner depuis lors.

Structure

Paris sans fin se compose d'un frontispice et de 149 lithographies numérotées au bas de chaque feuille (fig. 4). Le texte, lui, figure sans pagination comme amorce, immédiatement après le frontispice et le titre. Il fait retour épisodiquement au fil des cahiers composant le volume, jusqu'au cri conclusif qui précède de peu la lithographie 80 représentant une salle de squelettes au Muséum d'histoire naturelle :

> Crier et hurler que l'air en tremble et les allumettes de loin en loin là par terre comme des bateaux de guerre sur la mer grise.

Les images abandonnent ici le texte (qu'elles n'« illustrent » d'ailleurs pas *stricto sensu*). Elles occupent les derniers cahiers sous la forme d'un récit visuel. Comme le texte est demeuré inachevé suite au décès de l'artiste, les pages qui lui étaient réservées sont laissées blanches. Mais elles ne sont pas vides de sens pour autant, car elles donnent justement à voir la vacuité, la finitude et l'inachèvement, autant de questions que Giacometti traite de manière obsessionnelle dans ses notes et que ses dessins métaphorisent : croquis au crayon exécutés sur du papier report. Décalqués sur les pierres lithographiques et inversés, ils sont rétablis dans le bon sens au moment de leur impression.

---

7. J. Genet, *L'Atelier d'Alberto Giacometti*.

Fig. 2 — Alexander Liberman, *The Artist in His Studio*, New York, Viking Press, 1960.

Fig. 3 — *Alberto Giacometti : dessins*, préf. de Pierre Schneider, Paris, Galerie Claude Bernard, 1985.

Les planches donnent à imaginer l'artiste transportant un cartable rempli de feuilles et muni d'un crayon lithographique, déambulant dans une ville qu'il s'efforce de saisir tout en se mettant en scène comme locuteur à travers le récit et comme scripteur par le geste graphique : « je sens tout l'espace dehors autour de moi, les rues, le ciel », note-t-il dans *Paris sans fin* ; « je me vois marchant dans d'autres quartiers, un peu partout, mon carton sous le bras, m'arrêtant, dessinant ».

Mais que donnent en fait à voir ces lithographies ? Divers espaces urbains souvent caractéristiques : les boulevards, le Jardin des Plantes, la Gare de l'Est, la tour Saint-Jacques, l'église Saint-Sulpice, le quartier Saint-Germain, la Cité, Notre-Dame, etc. ; plusieurs intérieurs liés à la géographie de la production de l'ouvrage comme l'atelier, les locaux de l'imprimeur Fernand Mourlot, de l'éditeur Tériade et toute une série de portraits et de visages qui dessinent son réseau de relations familiales et sociales : son frère Diego, son épouse et modèle Annette, qui alternent avec nombre de visages inconnus, esquissés dans la rue et les cafés.

Le frontispice de *Paris sans fin* fonctionne à un niveau emblématique. On y reconnaît un nu féminin en mouvement (fig. 4), qui semble plonger à travers la page dans le sens de la lecture, de gauche à droite. Cette figure évoque également la Seine qui marque de son identité visuelle les représentations – autrefois allégoriques, aujourd'hui touristiques – de Paris. Sur un autre plan, elle symbolise la fameuse formule du philosophe présocratique, Héraclite : *Ta panta rei* (« tout s'écoule, tout passe »), car :

> On ne peut pas se baigner deux fois dans le même fleuve. Toutes choses se répandent et de nouveau se contractent, s'approchent et s'éloignent.

Un tel mouvement anime justement les pages de *Paris sans fin*. De manière mimétique et performative, le texte de Giacometti s'offre comme un récit fluide qui, significativement, s'emploie à briser les règles de la ponctuation et à enchaîner des visions sténographiques, par association. En parfait accord avec le récit, les lithographies mettent en image non seulement le tracé du crayon, mais encore le mouvement urbain : les figures qui marchent, les voitures qui roulent, les perspectives qui se déroulent. Le point de vue de l'artiste s'affiche dans sa mobilité, dans sa labilité, exprimée par divers paysages exemplaires, vus depuis des voitures, à travers le pare-brise (nous y reviendrons).

Fig. 4 — Alberto Giacometti, frontispice et titre de *Paris sans fin*, Paris, Tériade, 1969, lithographie et typographie.

Un récit « impossible »

Comment classer cet ouvrage et en particulier, sur le plan littéraire, le texte de l'artiste ? Relevons au préalable que Giacometti n'en est pas à ses premiers essais rédactionnels. Ses écrits figurent au sein de revues comme *Le Surréalisme au service de la Révolution*, *Minotaure*, *Verve* ou *Labyrinthe*. Dès les années trente toutefois, l'artiste avoue les difficultés qu'il éprouve à rédiger :

> Je peux uniquement me réaliser dans les objets, dans la sculpture, dans les dessins (peut-être dans la peinture) et beaucoup moins bien dans les poèmes. Pas dans autre chose[8].

Cette difficulté deviendra le thème de *Paris sans fin* :

> Mais ce texte devient impossible, nous avons compté dix-huit pages, non dix-neuf à remplir mais en disant quoi ? Je n'ai en fait rien à dire puisque je ne vois que les images, le souvenir des images.

8. A. Giacometti, *Ecrits*, p. 130.

Comment donc classer ce texte « impossible » sur le plan littéraire ? En 1985, la préface de sa première réédition en allemand déclare qu'il ne s'agit pas d'un *Pariser Bilderbuch*, « d'un livre d'images parisien », mais avant tout d'une « reconnaissance » ou d'une « exploration existentielle » *(ein Daseinsbekennen)*, qui pourrait être comparée au cadre d'un film *(die Bildkader eines Films)*[9]. Dans cette même réédition, l'ouvrage est à tort qualifié de « portfolio ». Or, les lithographies ne sont pas simplement cumulées : elles s'articulent au texte de l'artiste et proposent un véritable récit visuel.

S'agit-il d'un journal, genre qui littéralement renvoie à une écriture au jour le jour ? Le texte de Giacometti débute en effet de la sorte :

> Quinze, non, seize mai 1964, dans ma chambre ou plutôt l'atelier transformé en habitation[10].

Toutefois, une hésitation, un flottement, un doute sur la perception du temps par le narrateur s'installent dès les premiers mots. Par la suite, ces incertitudes sont amplifiées par les discontinuités, par la perturbation de la diégèse, par la confusion entre les choses vues, remémorées ou rêvées.

Serait-ce un « reportage »[11] ? Les dessins s'inscrivent certes dans une visée : rendre compte de Paris ; mais ils ne se déroulent pas selon un plan raisonné. Ils fonctionnent au contraire comme les traces d'expériences erratiques et personnelles, qui s'enchaînent sans ordre, même si certains thèmes et certains lieux apparaissent regroupés, même si encore l'on peut tenter de retracer le parcours géographique de l'artiste en s'appuyant sur certaines séquences iconographiques. Or, les études sur la bande dessinée nous ont rendus sensibles au fait que des images réunies sur un même plan (qu'il s'agisse d'une planche multicadre ou d'une suite de cahiers) sont nécessairement prises dans le sens de la lecture et se retrouvent organisées mentalement en séquences visuelles induisant des effets de sens. Dans *Paris sans fin*, les déplacements dans la topographie urbaine contribuent à façonner cette vectorisation.

En réalité, les notes « sans fin » publiées de Giacometti proposent tour à tour de petites histoires, des sensations, des anecdotes, des hallucinations. Ce que le texte raconte finalement, c'est l'élaboration douloureuse

---

9. O. Breicha, R. Hohl, *Alberto Giacometti, Paris sans fin*.
10. Extrait d'A. Giacometti, *Paris sans fin*, n. p.
11. Selon la préface d'A. Giacometti, *Paris sans fin*, n. p.

et inquiète du livre même et, paradoxalement, l'impossibilité de réaliser un tel projet par l'écriture. Autrement dit, *Paris sans fin* se présente comme une sorte de récit auto(bio)graphique, fragmentaire, à la frontière des genres. Il flirte avec le journal, les visées du reportage ou la forme du portfolio tout en s'inscrivant dans ce que l'on a appelé le « livre de peintres » (ou livre d'artiste) que le lecteur et spectateur peut appréhender comme une suite de visions et de pensées détachées et néanmoins unifiées, aux confins d'un espace (Paris) pourtant déclaré « sans fin », et articulées par une expérience sensorielle et intellectuelle mouvante et instable, car elle s'emploie à mettre en question l'idée d'un point de vue de référence qui serait indexé sur le corps de l'auteur :

> Je pensais d'abord dire comment ce livre s'est fait mais cela, me semble-t-il, n'a plus aucun sens, je suis ici maintenant, je pense comme avec nostalgie à ce livre qui se trouve depuis ce soir composé dans un carton sur la table du bureau de Verve, rue Férou, moi ici avec tout ce qu'il me reste à faire en dehors de ce livre et le sommeil. Il est passé trois heures de la nuit […].

Cet « ici » et ce « maintenant », qui devraient servir à ancrer le récit dans la réalité d'une expérience personnelle, sont sans cesse mis en cause par Giacometti qui écrit :

> Je ne sais ni qui je suis, ni ce que je fais ni ce que je veux, je ne sais si je suis vieux ou jeune, j'ai peut-être encore quelques centaines de milliers d'années à vivre jusqu'à ma mort…

Le point de vue de l'auteur, rendu incertain par le mouvement de l'écriture, vaut également sur le plan optique. A l'instar du texte, les planches exigent que le spectateur alterne les niveaux de « lecture » ou de perception. Simplement numérotées et non légendées, les lithographies comprennent tour à tour des vues d'édifices et d'espaces reconnaissables, des portraits singuliers, et des figures anonymes dessinent tantôt des lieux, tantôt des *« non-lieux »* dont les plus significatifs sont sans doute les boulevards et autres périphériques ainsi que les scènes de cafés. Autant de « vues » (de « choses vues » faudrait-il dire) qui interrogent le point de vue physique, optique et existentiel de l'artiste face au monde, face à ses modèles.

L'autographie face à la photographie et ses « écrans »

On sait que Giacometti ne se séparait jamais de ses petits carnets qui forment une espèce de journal graphique. Le poète Jacques Dupin en témoigne et les considère « comme un autre atelier, portatif et itinérant, glissé dans la poche, serré dans la main… »[12]. A ce propos, Giacometti s'est expliqué sur sa méthode de travail en 1952, dans l'une de ses premières interviews. Il y souligne l'importance du dessin à ses yeux :

> Je travaille à la dernière minute. Les « choses » que je fais et refais pendant des mois, je les finis en trois heures […]. 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.
> A la vérité, les formes, je ne sais pas ce que ça veut dire. Je ne pense qu'au dessin[13].

Sur le plan artistique et autobiographique, le dessin a comme origine ses premières expériences au sein de sa famille en Suisse. Ainsi, une interview donnée à Pierre Schneider en 1961 condense-t-elle de manière significative le thème de la mort, de la narration visuelle et de la saisie du réel :

> Le dessin le plus lointain que je me rappelle, ce n'était pas du tout d'après nature, c'est l'illustration d'une histoire, Blanche-Neige dans un petit cercueil, avec les Nains. Enfant, j'avais plutôt l'envie d'illustrer des histoires. Et puis, assez vite, j'ai commencé à dessiner d'après nature […][14].

De manière significative, les dessins de jeunesse manifestent la relation de transparence au monde que Giacometti, dans la plupart de ses entretiens, répète avoir perdue par la suite. C'est alors qu'il développe l'idée des écrans, exprimée dans un dialogue avec Alain Jouffroy en 1955 :

---

12. Cité dans *L'atelier d'Alberto Giacometti*, p. 255.
13. A. Giacometti, *Ecrits*, p. 171.
14. *Ibid.*, p. 228.

> On ne voit la réalité qu'à travers des écrans. Les gens ne voient le monde qu'à travers les œuvres de la peinture académique, ou de la peinture impressionniste […]. Maintenant, pour moi, la réalité ne ressemble plus du tout à la peinture impressionniste […]. Maintenant, entre ce que je vois dans la rue et la peinture impressionniste, il y a un gouffre [15].

En réalité, ce qui fait écran entre Giacometti et le monde, ce n'est pas tant l'histoire de la peinture que l'image photographique et cinématographique. Dans presque tous ses entretiens, l'artiste s'est ainsi plu à raconter la révélation vécue dans un cinéma au lendemain de la guerre :

> Ce qu'il y a de curieux, c'est que l'on croit que la photographie donne une image plus fidèle du monde que la peinture […]. Pour moi, la photographie d'une rue est un peu plus éloignée de la rue que ne le serait une peinture byzantine de la rue. Je m'en suis aperçu en 1946, en allant voir un film aux Actualités Montparnasse. Tout à coup (cela venait des dessins que je faisais à l'époque), je n'ai plus vu que des taches noires qui bougeaient sur une surface blanche. J'étais si frappé que je ne voyais plus l'image que ces taches représentaient. Quand je suis sorti du cinéma, j'ai été comme saisi : comme si je voyais le boulevard Montparnasse pour la première fois. Il n'y avait aucun rapport avec l'image de l'écran [16].

Giacometti, narrant cette même expérience six ans plus tard, en 1961, la précise :

> – Par exemple, je me suis rendu compte qu'entre le fait d'aller au cinéma et celui de sortir du cinéma, il n'y avait pas d'interruption ; j'allais au cinéma, je voyais ce qui se passe sur l'écran, je sortais, rien ne m'étonnait, dans la rue ou dans un café…
> – *Donc, pas du tout d'écart entre cette image vue sur l'écran…*
> – […] et la réalité de la rue : ma vue du monde était une vue photographique, comme je crois que c'est pour tout le monde, non ? On ne voit jamais les choses, on les voit toujours à travers un écran […]. Et alors, tout d'un coup, il y a eu une scission. Je me rappelle très bien, c'était aux Actualités, à Montparnasse, d'abord je ne savais plus très bien ce que je voyais à l'écran ; au lieu d'être des figures, ça devenait des taches

15. *Ibid.*, p. 201.
16. *Ibid.*, p. 202.

> blanches et noires, c'est-à-dire qu'elles perdaient toute signification, et au lieu de regarder l'écran, je regardais les voisins qui devenaient pour moi un spectacle complètement inconnu. L'inconnu était la réalité autour de moi et non plus ce que se passait sur l'écran ! En sortant, sur le boulevard, j'ai eu l'impression d'être devant quelque chose de jamais vu, un changement complet de la réalité [17].

L'année suivante, dans un entretien avec André Parinaud, Giacometti attribue à cette expérience de distanciation, de *Verfremdungseffekt* au sens brechtien du terme, une valeur générique :

> Et à ce moment j'ai éprouvé de nouveau la nécessité de peindre, de faire de la sculpture, puisque la photographie ne me donnait en aucune manière une vision fondamentale de la réalité. Donc, pour savoir comment je voyais, il fallait bien que j'essaie de peindre. Beaucoup d'artistes éprouvent une espèce de terreur de la réalité parce qu'ils s'imaginent qu'ils resteront toujours en dessous de la photographie à laquelle ils croient bel et bien […] [18].

La photographie fait alors figure de repoussoir, antagoniste de la pratique artistique, ainsi que le souligne une nouvelle fois Giacometti en 1962 :

> La vision du monde est changée. Aujourd'hui certains faits modernes de la vision comme le cinéma, la photographie, la télévision, le microscope […] auraient découragé la peinture […]. Les fois où je peins ou je sculpte aujourd'hui, je cherche à le faire de façon à ce qu'elles [ma peinture et ma sculpture] n'aient aucun rapport avec la vision photographique. Si l'on cherche à voir d'une façon différente de la photographie, tout devient neuf, inconnu [19].

En 1963 enfin, dans un entretien avec Pierre Dumayet, Giacometti répète ce rejet de la photographie. Evoquant une nouvelle fois l'épisode de sa prise de conscience dans un cinéma en 1945, il affirme :

> Je trouvais que les photos étaient ressemblantes. Et puis, tout à coup, j'ai vu la profondeur. La photo est devenue un signe plat […]. Maintenant, quand je suis au café, à la terrasse, les gens qui se promènent de face sont grands comme ça (comme le pouce). Et la petite

17. *Ibid.*, p. 231.
18. *Ibid.*, p. 245.
19. *Ibid.*, p. 259.

> femme qui marche là-bas, je ne peux la ramener à la grandeur nature. Pour moi, et pour vous, si vous consentez à voir réellement ce que vous voyez, c'est comme si c'était sa taille[20].

Cette capacité mentale de réduire les figures puis de traduire cette réduction sur un plan, celui de la feuille de dessin, rappelle singulièrement un dispositif ancien, le portillon de Dürer, la *Dürerscheibe*. C'est un peu comme si Giacometti avait intériorisé ce dispositif perspectif. Cette idée d'une projection mentale de la réalité est par ailleurs étayée par l'artiste dans un entretien un an plus tôt :

> On peut s'imaginer que le réalisme consiste à copier… un verre tel qu'il est sur la table. En fait, on ne copie jamais que la vision qu'il en reste à chaque instant, l'image qui devient conscience… Vous ne copiez jamais le verre sur la table ; vous copiez le résidu d'une vision. […] chaque fois que je regarde le verre, il a l'air de se refaire, c'est-à-dire que sa réalité devient douteuse, parce que sa projection dans mon cerveau est douteuse, ou partielle[21].

Dans *Paris sans fin*, la formalisation et la matérialisation graphique de la vision se donnent à voir dans la rapidité du tracé, dans son indicialité performative, dans les traits répétés et hésitants qui cernent les figures et les objets, et qui, d'ailleurs, produisent un effet analogue au flou ou au tremblé photographique. La conception giacomettienne de la vision s'extériorise dans la négation partielle de l'opacité des corps, dans les effets de transparence qui sont le propre de la radiographie ou de superposition en photographie. Elle se donne à voir dans le choix de certains motifs qui brouillent la logique géométrique de la perspective « classique » : devantures de café, vitrines, miroirs, images dans les images (fig. 5).

Cette saisie mouvante du réel est à la fois thématisée et mise en abîme dans les pages de *Paris sans fin* à travers un motif récurrent : celui des voitures apparemment immobiles car sans conducteurs. Ces véhicules pourtant sont mis en mouvement par les traits parallèles dynamiques qui rappellent les codes graphiques de la bande dessinée. De manière emblématique, plusieurs lithographies représentent des paysages à travers

20. *Ibid.*, p. 302 *sq*.
21. *Ibid.*, p. 241.

Fig. 5 — Alberto Giacometti, *Paris sans fin*, Paris, Tériade, 1969, fol. 17-18, lithographie.

le pare-brise d'une voiture [22]. En fait, ce point de vue motorisé s'inscrit avant tout dans l'histoire de la photographie et plus encore du cinéma. Il serait vain de dresser ici la liste des films qui ont mis en scène et en mouvement la voiture dans l'espace parisien. Relevons toutefois que la pratique du travelling dans les rues de la capitale, un lieu commun cinématographique [23], connaît une grande fortune dans les années qui préludent à la réalisation de *Paris sans fin*, sous l'effet notoire de la Nouvelle Vague, comme dans *Les Quatre cents coups* de Truffaut en 1959 ou *A bout de souffle* de Godard en 1960.

Le dessin de Giacometti est performatif au sens où il représente l'acte de la représentation en mimant la vision labile, tremblée, du monde. Il dramatise une durée que le lecteur spectateur est invité à dérouler, ou plutôt à démêler dans le tracé même : une mise en scène de « l'acte graphique ou autographique », pour paraphraser une formule qui a fait florès

22. Certaines vues ont un petit côté « tour operator », « photos souvenir prises sans quitter l'autocar », note Sylvie Wuhrmann, dans la réédition de *Paris sans fin*, en 2003, p. 18. Voir aussi S. Wuhrmann, « *Paris sans fin* d'Alberto Giacometti ».

23. M. Juan, « Le cinéma documentaire dans la rue parisienne ».

Fig. 6 — Alberto Giacometti, *Paris sans fin*, Paris, Tériade, 1969, fol. 27, lithographie et typographie.

dans les études photographiques[24]. Dans la planche 27, par exemple, ce « regard graphique », ce point de vue réflexif est désigné par les lunettes de l'artiste sur une table, artifice métonymique, placées bien en vue, au premier plan (fig. 6).

La manifestation de ce regard omniprésent et nécessairement déplacé dans et par le geste graphique fait l'objet de réflexions récurrentes dans le récit de *Paris sans fin* :

> […] je me suis vu, impatient d'y être, dessinant au plus vite tout ce qui frapperait mon regard et cela partout et toute la ville qui devenait soudainement un immense inconnu à courir à découvrir, cette richesse illimitée partout, partout. Je voyais le format, les pages, le papier et puis maintenant je suis de l'autre côté ; ce n'est que cet après-midi, le livre composé, que j'ai vu ce que j'ai fait et maintenant je vois ces années passées à travers ce que j'en ai fait et comme le regret que ça soit déjà fini et je me revois partout, je vois tout comme simultanément […].

24. Ph. Dubois, *L'acte photographique et autres essais.*

Le texte de l'ouvrage donne le sentiment d'un flux de conscience qui désigne incidemment la référence littéraire de l'auteur, le Nouveau roman, qui recourt souvent au monologue intérieur. Tel est le modèle littéraire de *Paris sans fin*, que les commentateurs de l'œuvre, au nom de la légendaire singularité de l'artiste et de son expérience existentielle et intime, n'ont pu relever. De même, l'exemple de la photographie n'a pu être convoqué au vu des entretiens de l'artiste, autour de 1960, qui ont imposé une interprétation autorisée de l'œuvre et souligné l'opposition entre ce médium et la création artistique, légitimée par le récit réitéré de la révélation, dans un cinéma parisien en 1945 ou 1946, de l'aliénation visuelle du monde induite par les techniques modernes de représentation.

Or, les lithographies de *Paris sans fin* reposent justement sur un modèle cinématographique, essentiellement photographique, comme le montre par exemple l'étonnant cadrage opéré par la planche 25 qui « saisit » le frère d'Alberto, Diego, au premier plan. De même, les figurations de la marche ainsi que les personnages vus de dos, dans la rue ou en intérieur, bien qu'ils aient des antécédents picturaux dont Georges Banu a esquissé l'histoire [25], renvoient directement aux usages contemporains de la photographie. Aucune étude relative à *Paris sans fin* (à l'exception d'un essai de Sylvie Wuhrmann qui évoque brièvement l'exemple cinématographique) n'a relevé que la capitale française est un thème photographique par excellence au XXe siècle ; qu'il est largement traité par des artistes que Giacometti connaissait bien : Eugène Atget, découvert par les Surréalistes, Brassaï (*Paris de nuit*, 1933), Wols, puis Henri Cartier-Bresson bien sûr, mais encore et surtout Germaine Krull, André Kertész, François Kollar, Moï Ver et ses surimpressions (*Paris, 80 photomontages* en 1931), René-Jacques ou Izis, alias Israël Bidermanas (*Paris des rêves* en 1950) [26]. Il est impensable que Giacometti n'ait pas eu conscience, en projetant *Paris sans fin*, qu'il entrait en dialogue avec de telles œuvres (cf. fig. 7 à 12).

Dans les faits, il s'agit moins d'un dialogue que de la reprise et de l'appropriation du modèle photographique dénié car simultanément rejeté, avec une intensité croissante, dans les écrits et entretiens de

25. G. Banu, *L'homme de dos.*

26. Voir notamment J.-C. Gautrand, *Paris des Photographes, les parisiens* et A. Mons, *L'ombre de la ville, essai sur la photographie contemporaine*.

l'artiste, en tant que contre-modèles de la création artistique, à une époque où l'abstraction lyrique, elle aussi aux antipodes du modèle photographique, est dominante en France. Giacometti, en condamnant la photographie comme parangon d'une vision inessentielle du réel, valorise le dessin comme l'instrument privilégié de sa quête existentielle :

> L'art, ce n'est qu'un moyen de voir. Quoi que je regarde, tout me dépasse et m'étonne, et je ne sais pas exactement ce que je vois [...]. La distance entre moi et le modèle a tendance à augmenter sans cesse ; plus on s'approche, plus la chose s'éloigne. C'est une quête sans fin [27].

Paris sans fin s'apparente ainsi à une sorte de kaléidoscope urbain autorisant une infinité de variations optiques, d'images enchâssées qui montrent le livre en train de se faire, à travers les vues des locaux des éditions *Verve*, les travaux chez l'imprimeur Mourlot, l'atelier de l'artiste. Dans un mouvement en spirale, *Paris sans fin* se déroule au fil de la lecture et s'enroule ainsi sur les lieux de genèse. Le livre fonctionne telle une fantasmagorie – non pas au sens marxiste de l'aliénation des marchandises que Walter Benjamin donnait en 1935 à cette notion dans sa célèbre étude « Paris, capitale du XIXe siècle » –, mais au sens existentialiste ou brechtien de l'aliénation de l'homme au monde.

Narcissisme et mélancolie

Que *Paris sans fin* s'inspire de pratiques littéraires contemporaines (le Nouveau roman), qu'il reprenne le modèle photographique, tout en le déniant avec force, ne rend évidemment pas son œuvre « inauthentique ». Au moment où Giacometti sait ses jours comptés, *Paris sans fin* se charge d'une intense valeur testimoniale, testamentaire, qui s'exprime dans la véritable « compulsion à la répétition » (pour reprendre l'expression de Freud [28]) manifestée dans le récit réitéré de la révélation induite par la vision cinématographique vers 1945. Or, il se trouve qu'au même moment, Giacometti publie dans le journal *Labyrinthe* dirigé par Albert Skira un texte autobiographique, « Le rêve, le Sphinx et la Mort de

27. A. Giacometti, *Ecrits*, p. 243.
28. S. Freud, *Au-delà du principe de plaisir*.

Fig. 7 — Alberto Giacometti, *Paris sans fin*, Paris, Tériade, 1969, fol. 93, lithographie et typographie.

Fig. 8 — Wols, *Paris*, vers 1932-39.

T. »[29] : un récit rétrospectif qui fait écho aux mêmes questionnements et qui jette un éclairage sur *Paris sans fin*.

« Le rêve, le Sphinx et la Mort de T. » débute par l'évocation d'un rêve dans un rêve au sein duquel Giacometti voit une araignée. Il demande qu'on la tue, se réveille dans son songe pour découvrir une autre araignée jaune qu'un homme tue. Après son réveil, l'image de cette araignée va le hanter. Le soir même, il découvre sur son corps des sécrétions de pus jaune comme l'araignée, symptômes d'une maladie vénérienne. Giacometti se rend ensuite au café le Sphinx en face d'un

29. A. Giacometti, « Le rêve, le Sphinx et la Mort » de T. ».

Fig. 9 — Alberto Giacometti, *Paris sans fin*, Paris, Tériade, 1969, fol. 120, lithographie et typographie.

Fig. 10 — Germaine Krull, *Boulevard des Maréchaux*, 1930, 16 x 18 cm. Paris, collection privée.

autre café appelé Le Rêve, où Skira lui demande le récit de la Mort d'un certain T. Il s'agit de Tonio Pototsching, le gardien des ateliers de la rue Hippolyte-Maindron où résidait l'artiste, qui est mort d'un cancer le 25 juillet 1946 et que Giacometti revoit dans son lit, le corps boursouflé, jaune ivoire. Quelques jours après avoir écrit une première version de son texte, un traumatisme plus ancien lui revient à l'esprit, à savoir la mort d'un compagnon de voyage dans le Tyrol italien. En effet, à l'âge de vingt ans, en 1921, il s'y rend en compagnie d'un homme, Peter Van Meurs, bibliothécaire hollandais « très fin, intelligent et bon », rencontré un an plus tôt lors d'un autre voyage en Italie[30]. Le jeune artiste assista à l'agonie de son compagnon et il fut appréhendé un temps car jugé suspect par la police. Giacometti résume l'épisode en quelques mots dans une note à la fin de son article du journal *Labyrinthe* :

30. D. Rütimann, *Ecrire la déchirure*, p. 59 sq.

Fig. 11 — Alberto Giacometti, *Paris sans fin*, Paris, Tériade, 1969, fol. 64, lithographie et typographie.

Fig. 12 — Izis, « Quai de la Rapée » dans *Paris des rêves*, Paris, 1950.

> Ce voyage que je fis en 1921 (la mort de Van M., et tous les événements qui l'entourèrent) fut pour moi comme une trouée dans la vie. Tout devenait autre et ce voyage m'obséda continuellement toute une année. Je le racontai inlassablement et souvent je voulus l'écrire, ceci me fut toujours impossible. Seulement aujourd'hui, à travers le rêve, à travers le pain dans le canal, il m'est devenu possible de le mentionner pour la première fois [31].

Giacometti va répéter le récit de la mort absurde de Van Meurs en 1963, au lendemain de son opération [32]. Selon Freud, la compulsion de répétition (qui frappe par exemple les traumatisés de guerre) répond au principe de plaisir, lié au principe de réalité, le fait d'exprimer ou de rejouer l'événement traumatique s'efforçant d'en neutraliser les effets traumatisants.

Dans le récit autobiographique, morbidité et sexualité sont directement associées. En effet, Giacometti déclare avoir tenté d'exorciser la mort de Van Meurs immédiatement après, en courant les filles à Venise. On peut s'interroger sur la relation entre les deux hommes. Au cours des « Jeux de définitions » pratiqués par les surréalistes dans les années trente et publiés dans la revue *Documents*, interrogé par André Breton qui lui pose la question, « Qu'est-ce que la pédérastie ? », Giacometti répond automatiquement : « C'est une route dans les Alpes » [33].

Après le décès de son compagnon de voyage, le jeune artiste aurait-il tenté de se rassurer dans sa virilité en compagnie des prostituées vénitiennes ? Cette hypothèse, en apparence farfelue, semble corroborée par deux indices. Le premier réside dans les autoportraits de l'artiste avant et après 1921 : jeune éphèbe aux boucles enfantines d'un côté, visage carré et dur de l'autre (fig. 13-14). Le second indice se trouve trente ans plus tard dans l'entretien avec Jean Clay dans lequel Giacometti évoque de manière intime ses angoisses sexuelles et notamment son impuissance (« Je me suis toujours senti très déficient sexuellement ») [34]. Or, dans l'interview, le récit de la mort de Van Meurs suit immédiatement cette confession. Posons l'hypothèse que ce récit fonctionne comme

31. A. Giacometti, *Ecrits*, p. 35.

32. A. Giacometti, « Le dialogue avec la mort d'un très grand sculpteur de notre temps », in A. Giacometti, *Ecrits*, p. 308-321 (publié in *Réalités*, 215, décembre 1963).

33. A. Giacometti, *Ecrits*, p. 492.

34. *Ibid.*, p. 308-321.

un « souvenir-écran » (Freud) destiné à cacher ses angoisses sexuelles et son sentiment d'impuissance, sublimé dans sa pratique artistique. Giacometti procède de manière analogue avec ses déclarations sur son incapacité à achever *Paris sans fin*, qui alimentent justement son récit et donc contribuent à l'achèvement de l'œuvre. *Paris sans fin* montre à quel point Giacometti procède en répétant les mêmes gestes, les mêmes thèmes : une manière de neutraliser les pulsions de mort que ces souvenirs enchâssés (la mort de Van Meurs, la mort de T.) ravivent au moment même où il se sait condamné. Il est d'ailleurs significatif que ces souvenirs morbides en appellent d'autres liés à l'enfance. En 1961, il raconte lors d'un entretien qu'il était vu et se savait vu comme un *Wunderkind*, un jeune prodige :

> [...] assez vite, j'ai commencé à dessiner d'après nature, et j'avais l'impression que je dominais tellement mon affaire que je faisais exactement ce que je voulais. J'étais d'une prétention à dix ans... Je m'admirais, j'avais l'impression de pouvoir tout faire, avec ce moyen formidable : le dessin ; que je pouvais dessiner n'importe quoi, que je voyais clair comme personne [...] J'avais l'impression qu'entre ma vision et la possibilité de faire, il n'y avait aucune difficulté. Je dominais ma vision, c'était le paradis[35].

« Je m'admirais », « Je dominais ma vision » : une expression du sentiment de toute-puissance caractérise le narcissisme de l'enfant qui, en grandissant, déplace sa libido sur d'autres objets que lui-même[36]. En 1961, Giacometti désigne avec lucidité le rêve, le fantasme régressif au principe de son entreprise artistique et de *Paris sans fin* particulièrement, à savoir retrouver ce « paradis » perdu, et la maîtrise de la vision par le dessin, par-delà l'opacité des « écrans ».

---

35. « Entretien avec Pierre Schneider », in A. Giacometti, *Ecrits*, p. 263.

36. Selon Freud dans « Pour introduire le narcissisme », en 1914 : « Nous trouvons, chez ces derniers, des traits que l'on pourrait attribuer, s'ils étaient isolés, au délire des grandeurs : surestimation de la puissance de leurs désirs et de leurs actes psychiques, toute-puissance de la pensée, croyance à la force magique des mots, et une technique envers le monde extérieur, la " magie ", qui apparaît comme l'application conséquente de ces présuppositions mégalomaniaques ». Le sentiment de transparence du monde et de lucidité de la vision disparaît précisément en 1920, lors du séjour de Giacometti à Rome (A. Giacometti, *Ecrits*, p. 237).

Fig. 13 — Alberto Giacometti, *Autoportrait*, 1918, encre de Chine, 36,5 x 25,3 cm. Bâle, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett.

Fig. 14 — Alberto Giacometti, *Autoportrait*, 1922-23, crayon sur papier, 37,4 x 27,6 cm.

> […] je me suis vu, impatient d'y être, dessinant au plus vite tout ce qui frapperait mon regard et cela partout […]. Je voyais le format, les pages, le papier et puis maintenant je suis de l'autre côté ; ce n'est que cet après-midi, le livre composé, que j'ai vu ce que j'ai fait et maintenant je vois ces années passées à travers ce que j'en ai fait et comme le regret que ça soit déjà fini et je me revois partout, je vois tout comme simultanément […] je sens tout l'espace dehors autour de moi, les rues, le ciel, je me vois marchant dans d'autres quartiers […] [37].

L'entreprise de *Paris sans fin* apparaît surdéterminée par les pulsions narcissiques de l'artiste menacé dans sa santé, tandis que ses traumatismes morbides resurgissent, après-coup. Son ouvrage pour l'éditeur Tériade lui permet alors de sublimer ses angoisses et lui offre l'occasion de se projeter dans l'espace [38]. La surdétermination narcissique au principe de *Paris sans fin* se manifeste tantôt dans la dimension corporelle du tracé lithographique, tantôt dans le récit de l'artiste, qui se donne à lire comme une voix et résonne comme un monologue intérieur parlé. De sorte qu'images et textes mis en récit ne cessent de renvoyer à leur point d'origine, à leur point de vue, comme dans un miroir, confusément [39].

Philippe Kaenel
Université de Lausanne

37. *Ibid.*, p. 263.

38. C'est l'idéal qu'il énonce en parlant des sculptures de Laurens : « La sculpture de Laurens est pour moi, plus que toute autre, une véritable projection de lui-même dans l'espace, un peu comme une ombre à trois dimensions » (*Ibid.*, p. 59).

39. « Présentement nous regardons dans un miroir, confusément ; mais alors ce sera face à face » (I Cor. 13 : 12).

BIBLIOGRAPHIE

Banu, Georges, *L'homme de dos*, Paris, Adam Biro, 2000.

Beauvoir, Simone de, *La force de l'âge*, Paris, Gallimard, 1960.

Brassaï, *Paris de nuit*, préface de Paul Morand, Paris, Flammarion, 1987 (1933).

Breicha, Otto, Hohl, Reinhold, *Alberto Giacometti, Paris sans fin*, Salzburg, Rupertinum Publikationen, 1985.

Dubois, Philippe, *L'acte photographique et autres essais*, Paris/Bruxelles, Nathan-Labor, 1990 (1983).

Freud, Sigmund, « Pour introduire le narcissisme », in *La Vie sexuelle*, Paris, PUF, 1969 (1914), p. 81-105.

—, *Au-delà du principe de plaisir*, Paris, Payot, 2010 (1920) (Petite Bibliothèque Payot).

Gautrand, Jean-Claude, *Paris des Photographes, les parisiens*, Paris, Marval, 1996.

Genet, Jean, *L'Atelier d'Alberto Giacometti*, Lyon, L'Arbalète, 1958, repris des *Lettres Nouvelles*, septembre 1957, réédité dans *Œuvres complètes*, t. V, Paris, Gallimard, 1979.

Giacometti, Alberto, « La voiture démystifiée », *Arts-Lettres-Spectacles*, 639 (9 octobre 1957), p. 1, 4.

—, *Paris sans fin*, Paris, Tériade, 1969.

—, « Le rêve, le Sphinx et la Mort de T. », in Alberto Giacometti, *Ecrits*, Paris, Hermann, 1990, p. 27-36.

—, *Ecrits*, Paris, Hermann, 1990.

—, *Paris sans fin*, préface de Sylvie Wuhrmann, Paris, Buchet/Chastel, 2003.

Juan, Myriam « Le cinéma documentaire dans la rue parisienne », *Sociétés & Représentations*, 17 (2004), p. 291-314.

L'atelier d'Alberto Giacometti, Paris, Centre Pompidou, 2007 (Collection de la Fondation Alberto et Annette Giacometti).

Mons, Alain, *L'ombre de la ville, essai sur la photographie contemporaine*, Paris, Editions de la Villette, 1994.

Rütimann, Donat, *Ecrire la déchirure*, Paris, L'Harmattan, 2006.

Sartre, Jean-Paul, « The Search for the Absolute », in *Alberto Giacometti*, New York, Pierre Matisse Gallery, 1948, transl. by Lionel Abel, repris dans « La recherche de l'absolu », *Les Temps modernes*, 28 (1948), p. 153-163.

Tériade, *Ecrits sur l'art,* avant-propos d'Alice Tériade, préface de Michel Anthonioz et Martine Schmidt, Paris, Adam Biro, 1996.

Tériade et les livres des peintres, textes d'Alice Tériade, Michel Anthonioz, Isabelle Monod-Fontaine *et al.*, Le Cateau-Cambrésis, Edition Musée Matisse, Musée départemental, 2002.

Wuhrmann, Sylvie, « *Paris sans fin* d'Alberto Giacometti ou la libération du regard », in *Points de vue. Pour Philippe Junod*, sous la dir. de Danielle Chaperon, Philippe Kaenel, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 57-74.

Crédits iconographiques

Fig. 1, 3-7, 9, 11 :
Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire. Photographie de l'auteur.

Fig. 2 :
Tiré de : Alexander Liberman, *The Artist in His Studio*, New York, Viking Press, 1960.

Fig. 8 :
Tiré de : *Wols photographe*, Paris, Centre G. Pompidou, 1980.

Fig. 10 :
Tiré de : *Avantgarde als Abenteuer […]*, Munich, Schirmer/Mosel, 1999.

Fig. 12 :
Collection de l'auteur.

Fig. 13 :
© Succession Alberto Giacometti / 2013, ProLitteris, Zurich.

Fig. 14 :
Collection privée.