

Dalí-Giacometti : images paranoïaques et objets indécidables

Thierry Dufrêne

DANS **REVUE DE L'ART 2002/3 N° 137** , PAGES 31 À 40

ÉDITIONS **ÉDITIONS OPHRYS**

ISSN 0035-1326

DOI 10.3917/rda.137.0031

Date de mise en ligne : 17/04/2024

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-de-l-art-2002-3-page-31?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Éditions Ophrys.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](https://shs.cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

Dalí-Giacometti : images paranoïaques et objets indécidables

Pour Michel Jaclotte

Dans son article « *L'Ane pourri* » paru dans le premier numéro de la revue *Le Surréalisme au service de la Révolution* en juillet 1930¹, Dalí décrivait sa méthode pour créer des « images à multiples figurations » connue sous le nom de « mécanisme paranoïaque ». Quelque temps après, dans le numéro 3 de la même revue paru en décembre 1931, il écrivait un autre texte, « Objets surréalistes. Catalogue général² » où il attirait l'attention des surréalistes sur une œuvre de Giacometti : la *Boule suspendue* (1930), qu'il interprétait comme le premier des « objets à fonctionnement symbolique (origine automatique)³ ». En associant Giacometti et Dalí par une main qui descend du premier vers le second dans son collage photographique « Au Rendez-vous des Amis » (1930)⁴, Max Ernst a bien rendu compte d'un véritable compagnonnage à une époque où Dalí et Giacometti avaient les mêmes marchands (Pierre Colle, Julien Lévy), les mêmes mécènes (les Noailles) et les mêmes amis, en particulier Buñuel. Un des aspects les plus intéressants en est le parallélisme entre le peintre et le sculpteur en matière de création d'images doubles, même si, dans l'histoire déjà longue des images cachées et multiples, les objets que nous proposons d'appeler « ob-

jets indécidables » de Giacometti se séparent sur des points essentiels des images paranoïaques daliniennes.

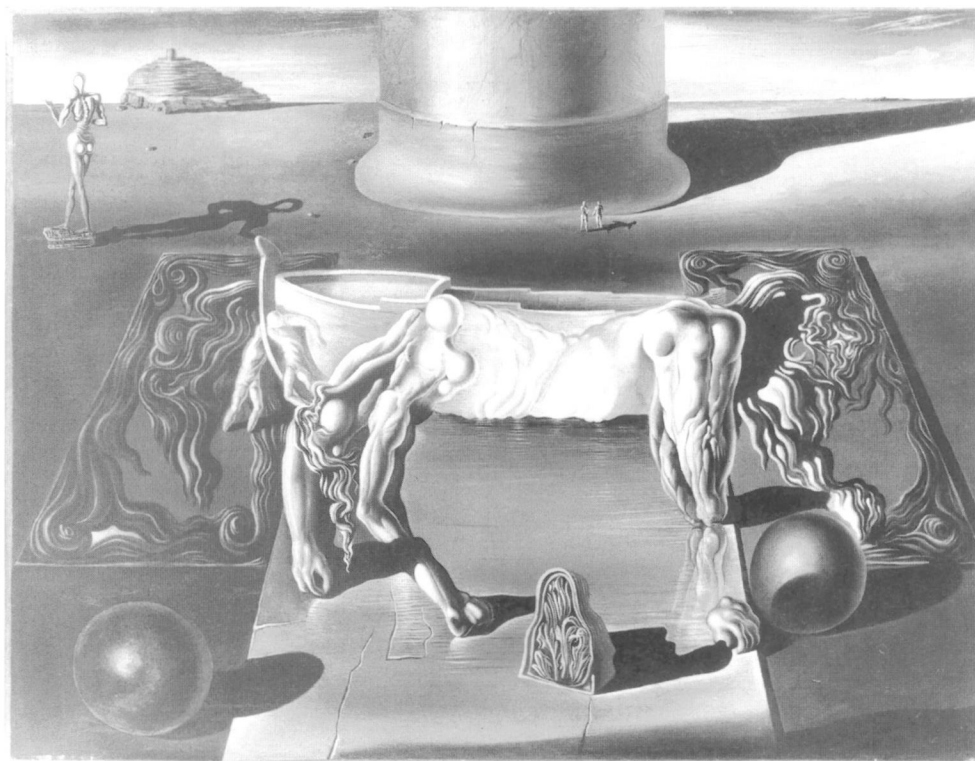
Les images à multiples figurations daliniennes

Bien avant 1929 et ses premiers contacts avec le groupe surréaliste,

Dalí s'était plu à créer des « images doubles »⁵. Les plus nombreuses sont les figures-paysages⁶. Le grand public semblait avoir quelque peine à s'y retrouver si l'on en croit la caricature parue en octobre 1927 dans le quotidien catalan *La Publicitat*⁷ (fig. 1). Pourtant, ces figures étaient dans la tradition des suggestions de



1. Castany, « Al Salo de Tardor », *La Publicitat*, Barcelone, 12 octobre 1927.



2. S. Dalí, *Dormeuse, cheval, lion invisibles*, 1929, huile sur toile, 50,2 x 65,2 cm, M.N.A.M. Centre Georges Pompidou.

la nature à l'imagination relevées dans son *Traité de la peinture* par Léonard de Vinci : de ce point de vue, les rochers aux formes étranges de la région de Cadaquès ont souvent joué pour Dalí le rôle d'un catalyseur⁸.

Le fait de cacher une image dans une autre pouvait avoir une motivation psychologique plus ou moins consciente. Il s'agit parfois d'une menace dissimulée. Ainsi en juin 1927, Dalí a réalisé les décors et les costumes de la pièce de son ami Federico Garcia Lorca, *Mariana Pineda*. Un dessin paru en juillet dans *La Nova Revista* appartient probablement aux études pour le décor dans lequel la ville compose l'image cachée d'une tête⁹. Dans le dessin, la tête est celle d'un visage d'homme plutôt menaçant : il ressemble à Dalí père. Quelques mois auparavant, l'artiste avait été renvoyé de l'École des Beaux-Arts de Madrid au grand dam de son père. En revanche, c'est le besoin de se cacher après qu'une malheureuse affaire et sa récente liaison avec Gala, une femme divorcée, l'ont brouillé avec sa famille qui est à l'origine, à la fin de l'année 1929, de *L'Homme invisible*, qu'on peut voir comme la figure hermaphrodite et propitiatoire du couple ainsi dissimulé aux regards¹⁰.

Dalí n'a pu qu'être encouragé dans la création de telles images par ses premiers contacts avec les surréalistes, notamment Max Ernst et André Masson¹¹. A partir de 1929-1930, il crée ce qu'il appelle des « images à multiples figurations » dans l'article « L'Âne pourri ». Ce texte s'appuie sur la description du tableau *Dormeuse, cheval, lion invisibles* (fig. 2)¹² et deux reproductions de parties de *L'homme invisible* (fig. 3). Ces images ne sont pas « le fait de l'hallucination », état passif pour Dalí, encore trop soumis à « l'influence des phénomènes sensoriels » – on devine qu'il stigmatise les séances d'écriture automatique, de « sommeils » et d'hypnose auxquelles le groupe surréaliste s'était adonné avant son arrivée. Si les « nouveaux simulacres » ont bien « leur origine dans l'inconscient », ils sont « contrôlables et reconnaissables » : « l'image double – dont l'exemple peut être celui de l'image d'un cheval qui est en même temps l'image d'une femme – peut se prolonger, continuant le processus paranoïaque, l'existence d'une autre idée obsédante étant alors suffisante pour qu'une troisième image apparaisse (l'image d'un lion par exemple) et ainsi de suite ... ».

Dans *Dormeuse, cheval, lion invi-*



3. S. Dalí, *L'homme invisible*, 1929, 140 x 80 cm, Madrid, Museo Nacional Reina Sofia, legs Dalí à l'État espagnol.

sibles, une barque poussée sur la grève par des pêcheurs pilliputiens devant une colonne mesurée, dont on ne voit que la base et le départ du fût, se change sous nos yeux en dormeuse, en cheval et en lion. Dans *L'Homme invisible*, le décor architectural d'une ville antique traité selon une stricte perspective dissimule nombre d'images doubles de détail dont le cheval-dormeuse, une femme-cochon, une tête-vase et surtout une grande figure herma-phrodite. Le plan d'eau divisé du premier plan de la fontaine aux rebords digités enserment les jambes et les mains. Les corps et les épaules sont le bassin, les colonnes. Près de la ligne d'horizon placée très haut, des boules ont office d'yeux alors qu'une colonne complexe assure le continuum nez-bouche selon une forme appelée à un grand avenir dans l'œuvre de Catalan. Dans les deux tableaux, la pré-

sence d'éléments d'architecture antique atteste du goût de Dalí pour la peinture maniériste et suggère de chercher une source dans ce domaine¹³.

L'image double permet d'évacuer tout résidu de réalité et de réalisme : le glissement d'une image à l'autre ne laisse subsister en définitive aucun objet. C'est cette négation d'un monde stable de la réalité qui conduit Dalí à faire dans « L'Âne pourri » l'apologie du Modern Style et à rapprocher la création artistique de la folie paranoïaque en parlant de « délire d'interprétation » et de « force du pouvoir paranoïaque ». Si le paranoïaque « pouvait selon son désir voir changer successivement la forme d'un objet pris dans la réalité », l'artiste pourrait exercer sur l'objet de sa vision son pouvoir de projection de « l'idée obsédante ». Ainsi la barque sur la plage lui évoque-t-elle une dormeuse étendue. Si la dormeuse est liée à l'élément aquatique et au réceptacle matriciel de la barque – on sait que Dalí a été tôt orphelin de sa mère –, le cheval, lui, ne peut renvoyer qu'au désir de l'homme et le lion qu'à sa volonté de puissance. La colonne posée sur le sable humide et la petite des hommes face à elle et à la barque expriment l'angoisse de l'impuissance. Dans le cas de *L'Homme invisible*, il s'agit probablement d'un « délire d'interprétation » à partir de la reproduction dans *Documents* de décembre 1929 du tableau d'Antoine Caron *Les massacres du triumvirat*¹⁴ (fig. 4) et plus particulièrement d'un détail de celui-ci que le peintre aurait interprété comme un visage d'homme caché : dans le panneau central se trouve en effet, en partie haute, derrière un arc de triomphe, une architecture dont les voûtes évoquent des yeux alors que le mur forme le front et que l'une des piles de l'arc peut figurer un nez.

Une autre possibilité du « délire d'interprétation » présente dans « L'Âne pourri », qui est de rapprocher des tableaux différents et de les lier entre eux, sera illustrée dans l'œuvre ultérieure de Dalí, par exemple dans *L'image disparaît* de 1938 qui a figuré à l'exposition *La Révolution surréaliste* du MNAM, à Paris. Le Catalan est parti de la *Jeune*



4. A. Caron, *Les massacres du triumvirat* (détail), huile sur toile, Paris, musée du Louvre.

femme en bleu à la lettre (1662-1664, Amsterdam, Rijksmuseum) de Vermeer. Il interprète l'ombre de la tête de la jeune femme portée sur la carte murale comme le creux d'une orbite et la tête comme un œil ; l'épaule et la poitrine forment un nez ; le bras et la main qui tiennent la lettre, une moustache et la robe une barbiche. Le tout compose un visage d'homme, sans doute l'absent qui écrit la lettre et que la jeune femme par sa lecture rend visible. Parce qu'il a usé du rideau d'un autre tableau de Vermeer, *L'Atelier ou l'Allégorie de la peinture* (1665-1666, Vienne, Kunsthistorisches Museum) pour figurer la chevelure de l'homme et parce que l'homme moustachu lui ressemble, on peut penser à un auto-portrait caché. La relation à Vermeer qu'il admirait tant (il fit revivre la figure de *La Dentellière* dans *Un chien*

andalou) et le rideau qui évoque le trompe-l'œil qui permit à Parrhasios de triompher de Zeuxis en font une profession de foi artistique : le peintre rend visible ce qui n'existe que dans l'esprit. C'est le sujet d'un autre tableau où subsiste le souvenir du peintre de *L'Allégorie de la peinture* : dans *Impressions d'Afrique* (fig. 5), Dalí évoque le visage de sa propre muse Gala caché dans l'architecture. Les arcades en forment les orbites. Gala semble sortir de la tête du peintre. Vermeer, Millet, Caron mais également Dürer ont été pour le Catalan des sources pour des « images doubles ». Ainsi *Le grand paranoïaque* de 1936 (fig. 6) est à nos yeux un développement à partir du *Saint Jérôme* de Dürer. Le dessin préparatoire (fig. 7) de ce dernier présente un nez étonnamment articulé qui a suggéré à Dalí le person-

nage agenouillé au centre du groupe de figures qui, rassemblées à l'instar d'un tableau vivant, compose une tête mélancolique dont le motif se répète d'ailleurs une seconde fois à l'arrière-plan.

A peine paru « L'Âne pourri » et réalisées les premières images doubles de Dalí, l'histoire des « images à multiples figurations » semblait devoir connaître un nouvel épisode : dans « Objets surréalistes » Catalogue général », Dalí faisait l'éloge de *Boule suspendue* (fig. 8) de Giacometti et recommandait de créer à son exemple des « objets à fonctionnement symbolique ». Le Catalan voyait dans *Boule suspendue* une extension prometteuse de sa méthode puisque « le spectateur se trouve instinctivement forcé de faire glisser la boule sur l'arête » et donc d'associer à la construction en mouvement d'autres images de contenu nettement sexuel. Dalí regrettait simplement le fait que chez Giacometti l'œuvre « s'en tenait encore aux moyens propres à la sculpture » et n'était pas « extraplastique » et il tenta, pour sa part, de provoquer le même type de substitution à partir d'assemblages insolites d'objets quotidiens tels que chaussure, verre de lait, pain comme par exemple dans *Le Soulier. Objet à fonctionnement symbolique* de 1932. La piste ne fut pas suivie longtemps et c'est bien comme peintre que Dalí créa ses images doubles les plus fascinantes. En revanche, l'intérêt de Dalí pour Giacometti semble avoir eu des conséquences non négligeables – et jusqu'à présent inaperçues – sur l'œuvre de ce dernier.

Dalí, Giacometti et les images doubles

Les historiens de l'art se sont efforcés avec beaucoup d'ingéniosité de déchiffrer le symbolisme complexe d'« objets » surréalistes de Giacometti qui ne présentent, à la différence des « objets à fonctionnement symbolique », aucun mouvement effectif et qui ne semblent pas davantage des constructions oniriques comme le célèbre *Palais à quatre heures du matin* (MOMA, New York, 1932). *Projet pour un passage* (fig. 9), sculpture horizontale de 1930, présente une enfilade de



5. S. Dalí, *Impressions d'Afrique*, 1938, huile sur toile, 91,5 × 117,5 cm, Rotterdam, Musée Boymans-van Beuningen.

cavités et de passages : on peut l'interpréter comme une maquette d'architecture ou comme le corps évidé d'une femme allongée. Le regard y pénètre en suivant le couloir des jambes qui conduit au sexe où se trouve une pointe, puis un passage conduit au ventre et à la poitrine reliés par un étroit boyau – au cœur de la poitrine est fichée une autre pointe métallique. Une manière de porte conduit à la tête composée d'un enclos rectangulaire contenant des cupules. On voit un bras unique et court sur le flanc gauche. Selon Michaël Brenson¹⁵, « *Le Projet pour un passage* est une femme allongée... c'est une image de viol » mais c'est aussi une « allégorie des étapes de l'existence. On peut imaginer que le passage du début est l'entrée dans la vie et le premier élargissement la croissance de l'enfance. La période successive de l'initiation sexuelle et de lutte conduit à un relativement bref moment d'espace et de lumière. Le tunnel suivant ouvre sur une période d'espace réel et de fertilité. Après vient la mort... ». *Paysage, tête*

couchée (fig. 10) de 1932 présente plusieurs éléments quasi-abstraites sur une plinthe : une forme biface, bombée d'un côté et crantée de l'autre, une cavité rectangulaire, puis deux petits cônes et une cavité circulaire. L'artiste a gravé à même la plinthe l'inscription « mais les ponts sont pourris ». Une première inscription « la vie continue », qui explique le titre parfois donné à l'œuvre, est visible en-dessous. Reinhold Hohl l'interprète ainsi : « le grand corps qui se trouve sur le plateau pourvu de cavités est une femme enceinte ; au dessus, la tête en forme de demi-sphère ; sur l'un des côtés, l'arête retombe en étages anguleux et représente la colonne vertébrale. De l'autre côté, le ventre s'arrondit. Le corps féminin tourne le dos à une scène de mort : juste derrière lui se trouve une tombe ouverte ; le reste de la surface du plateau, qui comporte deux cônes et un cratère semble représenter un champ de bataille, comme les cratères de *On ne joue plus*¹⁶. *Caresse* (fig. 11), qui paraît l'agrandissement

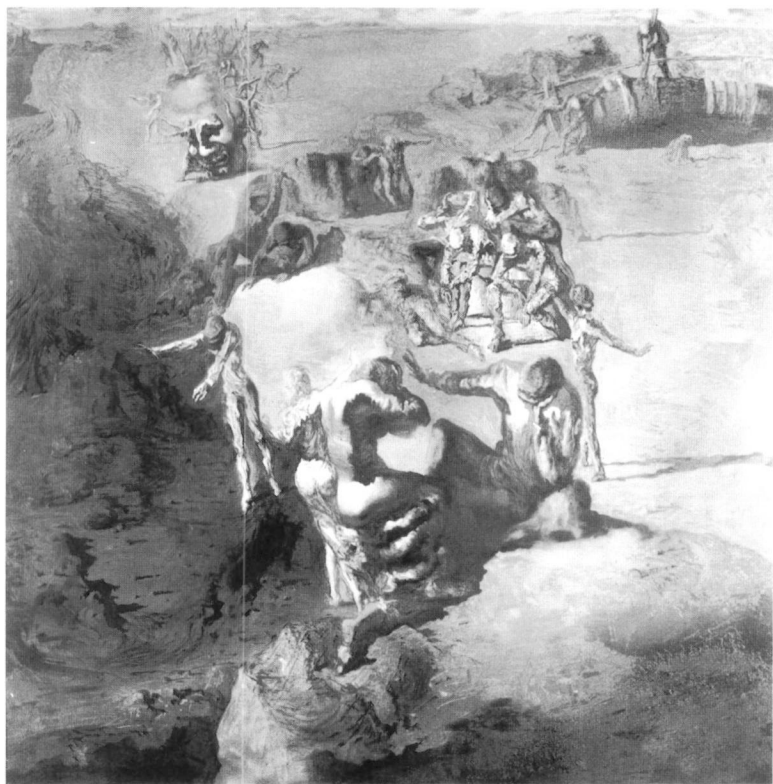
de l'élément biface de *Paysage-Tête couchée* fait la même année, est décrypté à la lumière de cette première analyse : « Le gros renflement représente aussi le ventre d'une femme enceinte, l'étagement de la ligne, à l'arrière, est à nouveau le signe ramassé de la colonne vertébrale. Les mains figurant de chaque côté du corps (lequel, vu de devant, est étroit, bien qu'il se trouve déjà arrondi) sont celles de l'homme qui caresse la femme. Nous touchons ici le thème du renouvellement de la vie ». Michaël Brenson voit pour sa part dans *Paysage. Tête couchée* (*La vie continue*) « un voyage allégorique, ...un bateau ; le menton qui ressemble au nez et au menton de *Malgré les mains* est une montagne. Après avoir franchi la montagne, il y a une descente, à travers trois marches dans la bouche qui apparaît comme une tombe. Après la mort... les deux cônes suggèrent les pyramides, symboles de la vie éternelle. Le long des pyramides est un grand cratère, peut-être symbole d'une autre voie, celle qui conduit à l'enfer de

l'isolement et du néant. La notion de voyage de la vie à la mort et finalement au paradis, à la terre promise, est renforcée par la suggestion d'un bateau magique »¹⁷.

Ainsi, en face d'éléments quasi abstraits ou biomorphiques qui se prêtent à une interprétation analogique fondée sur la synecdoque (une forme arrondie pour un ventre de femme enceinte, une tête crantée pour une colonne vertébrale, etc), les historiens et les critiques ont opté pour une scénarisation et la composition : « voyage allégorique », étapes de la vie, femme porteuse de vie tournant le dos à une scène de mort, « thème du renouvellement de la vie ». Les objets surréalistes que nous étudions seraient-ils donc déjà assimilables aux compositions symboliques que l'artiste réalisera après-guerre avec « l'homme qui marche », « la femme debout » et « la tête » ? L'artiste aurait-il élaboré ces formes polysémiques comme des compositions allégoriques ?

Ce que nous savons de Giacometti dans les années 1929-1933 grâce à ses carnets¹⁸ et aux écrits publiés en 1933 comme *Hier, sables mouvants*¹⁹, le fait aussi que ces œuvres font suite, rappelons-le, à ses « objets désagréables » et autres « objets à jeter », tend plutôt à nous faire imaginer un processus de création nettement plus heurté où certaines images seraient venues se superposer à d'autres, voire les télescoper.

Reinhold Hohl a rapproché *Projet pour un passage* du collage de Max Ernst *Anatomie de la mariée*, de *Passage de la Vierge à la Mariée* de Duchamp et même des nus de Modigliani qui présentent souvent la même courbure. Il a surtout découvert comme source possible la photographie d'un village africain parue dans le numéro 27 des *Cahiers d'art*, revue que lisait Giacometti. Michaël Brenson pense également à Duchamp : « le titre peut faire référence soit au lieu de destination de l'œuvre (corridor), soit au passage à l'intérieur de l'œuvre qui va des pieds à la tête, soit à un passage sexuel, comme dans *Passage de la Vierge à la Mariée* de Duchamp ». Ce sont évidemment des références à prendre en compte mais qui n'expliquent pas pourquoi Giacometti a recours au procédé de l'image double²⁰. On se



6. S. Dalí, *Le grand paranoïaque*, 1936, huile sur toile, 62 × 62 cm, Musée Boymans-van Beuningen, Rotterdam.

rappelle que Giacometti avait selon toute vraisemblance vu les deux photographies de *L'homme invisible* publiées pour illustrer « L'Ane pourri » dans *Le Surréalisme au service de la révolution* en juillet 1930 ainsi que le tableau *Dormeuse, lion, cheval invisibles* présenté à l'exposition qui accompagnait la projection de *L'Age d'or* de Bunuel en octobre 1930, à laquelle le sculpteur assista entre les Leiris et Desnos, non loin de Georges Bataille. Il est donc probable que *Projet pour un passage* ait été exécuté à la fin de l'année 1930 en écho aux réalisations de Dalí. Un intérêt réciproque était né depuis que Dalí avait découvert Giacometti à la galerie Pierre et conseillé à Breton d'acheter *Boule suspendue*. En 1934, Dalí rappelait dans une lettre à Eluard qu'il admirait le sculpteur et avait été l'un des premiers à le faire²¹. Il n'est pas jusqu'à certains points communs entre l'œuvre de Giacometti et *L'Homme invisible* ou *Dormeuse, lion, cheval invisibles* de Dalí qui ne militent en faveur du rapprochement : référence à une architecture,

présence de l'élément liquide associé à la femme (réservoir et coupelles de Giacometti), formes concaves de la barque et des bassins, étroits passages et rebords...

On ignore si Dalí a vu *Projet pour un passage*. Un fait semble l'indiquer : la réalisation en 1933 de deux dessins d'aménagement de jardin surréaliste pour la propriété des Noailles à Hyères où le Catalan place en plein air de nombreuses sculptures de Giacometti. Le premier dessin montre le façonnement du terrain comme un corps de femme dans lequel on pourrait se mouvoir, avec des tunnels et à l'endroit du sexe *Boule suspendue* (fig. 12)²². Le second dessin, plus soigné encore, est une étude de détail où les courbes féminines sont rendues avec les accents de l'art nouveau (fig. 13). En 1931, Dalí avait interprété à la manière de Giacometti les murs, les cases rondes et les jarres de la carte postale représentant un village africain que lui avait envoyée Picasso pour en faire les éléments du *Visage paranoïaque* dont la reproduction suit le « catalogue des objets surréalistes »



7. A. Dürer, *Étude pour « Saint Jérôme »*, 1521, lavis à l'encre de Chine, 48,2 × 42 cm, Albertina, Vienne.

²³. A son tour, l'œuvre est formellement trop proche de la sculpture de Giacometti *Paysage-Tête couchée*, qualifiée par l'artiste d'« espèce de paysage-tête couchée » dans la *Lettre à Pierre Matisse* de 1947²⁴, pour qu'il s'agisse d'un hasard. Giacometti écrivait sur une page de carnet daté de 1932-1933 qu'il avait « considéré comme phénomène Mirò, Dalí²⁵ ». Dans *Paysage-Tête couchée* comme dans *Caresse* qui en est issue, nous retrouvons le principe de l'« image double » : une tête couchée, angulaire dans le premier cas, plus arrondie dans le second, apparaît à distance dans une vision synthétique. Comme chez Dalí, il est difficile de résister au flux des suggestions : caresse sur un ventre ou un sein de femme, paysage et contradictoirement apparition d'un crâne.

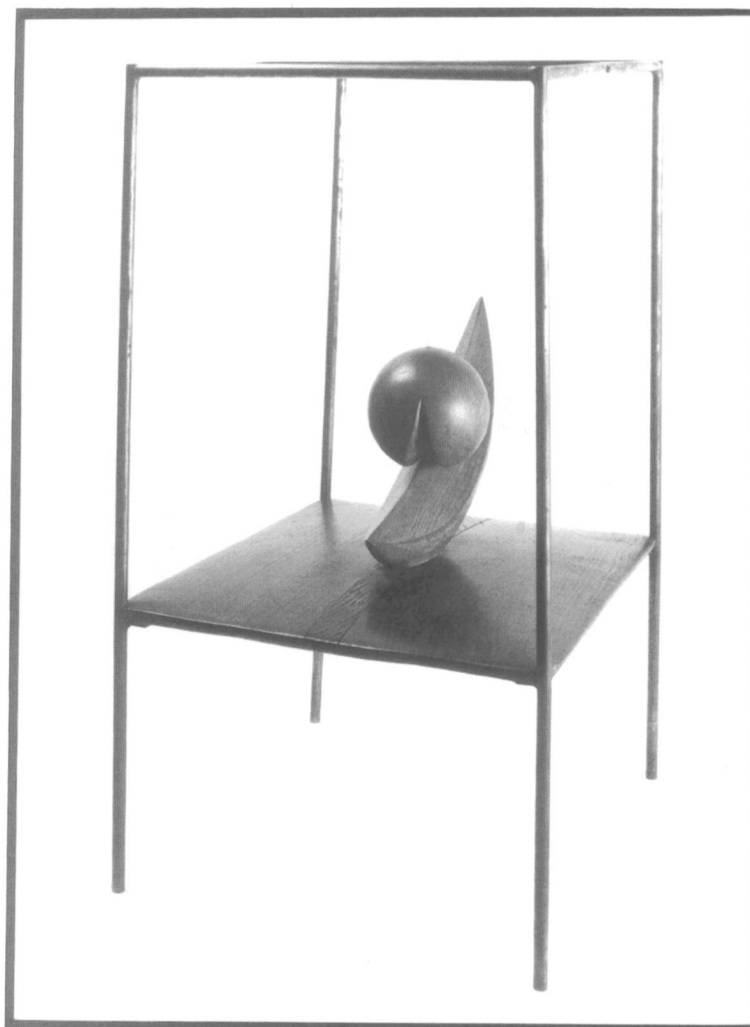
Pour rendre compte des images de Dalí et de Giacometti, il convient encore de les rapprocher des « renchainés » pratiqués, à la suite d'Eisenstein et de Chaplin notamment, par Bunuel, sur les suggestions du scénario de Dalí, dans *Un chien andalou*²⁶. Le « fondu-enchaîné » joue sur les analogies de formes et les changements d'échelles. Un des plus complets est celui qui, parti des fourmis au creux de la main de l'homme, se poursuit ainsi : « renchainé avec les poils axillaires d'une jeune fille étendue sur le sable d'une plage ensoleillée. Renchainé avec un oursin dont les pointes mobiles oscillent légèrement. Renchainé avec la tête d'une autre jeune fille prise en plongée très violente et cernée par l'iris. L'iris s'ouvre et laisse voir que

cette jeune fille se trouve au milieu d'un groupe de personnes... ». *Carresse* évoque de façon frappante un autre « renchaîné » où l'acteur Pierre Batcheff se saisit de la poitrine de sa partenaire : « les seins disparaissent pour se transformer en cuisses que le personnage continue de palper », alors que la tête extatique et aveuglée de l'homme se renverse.

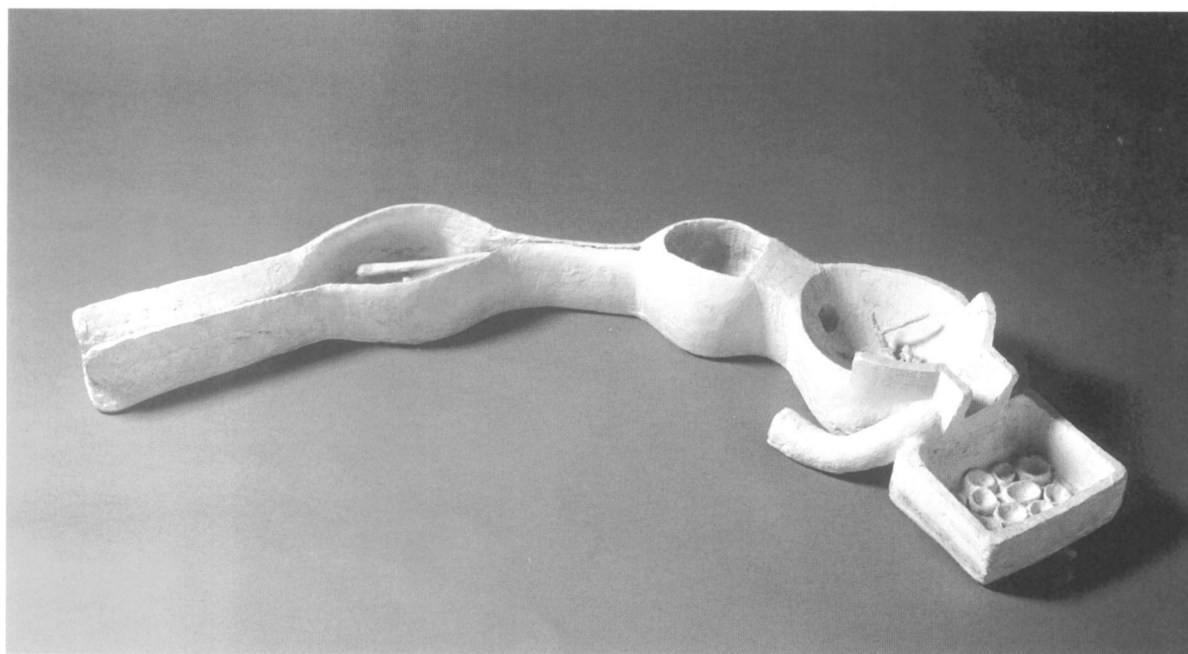
Mais si Dalí met toute son habileté à « articuler » les images de manière à ce qu'on puisse toujours les individualiser, aussi bien dans les cas d'enchâssement des images (*L'Enigme sans fin*²⁷), de changements de direction (*Visage paranoïaque*) et de conversions d'échelles qui inversent le rapport fond-forme (personnage se détachant sur l'ouverture d'une arcade ou d'une grotte et qui forme finalement les traits d'un visage²⁸ ou les personnages fusionnant pour former le buste de Voltaire²⁹), si Bunuel joue sur la linéarité des images filmiques, Giacometti ménage une sorte d'ambiguïté structurelle de ses objets que nous proposons de qualifier d'« indécidables ».

Les objets indécidables de Giacometti

Pour Dalí, il s'agit de forcer le spectateur à voir ce qui lui est pré-



8. A. Giacometti, *Boule suspendue*, 1930, bois, fer et corde, 60,4 × 36,5 × 34 cm, M.N.A.M. Centre Georges Pompidou.



9. A. Giacometti, *Projet pour un passage (Projet pour un couloir)*, 1930-1931, plâtre, 16 × 126 × 42 cm, Fondation Alberto Giacometti, Kunsthaus Zürich.

senté sans aucun doute, mais aucune liberté d'interprétation. C'est un très grand soin accordé à l'exécution. Ainsi dans *Dormeuse*, *Lion*, *Cheval invisibles*, il travaille l'image selon un principe d'économie formelle qui lui permet d'abord d'empiler les images sur un tronc commun et d'individualiser dans un second temps les segments qui seront porteurs des différences. Sa virtuosité s'affirme dans les figures enchâssées de *L'Enigme sans fin* et du *Marché d'esclaves avec apparition du buste de Voltaire* ou encore dans la composite *Espagne* (fig. 14) où par un phénomène d'amplification, est le pays entier qui se lève sous la forme d'une figure féminine composée de groupes de combattants miniatures³⁰. Dans *Banlieue de la ville paranoïaque-critique : après-midi sur la lisière de l'histoire européenne de 1936*, la forme de la grappe tendue énigmatiquement par Gala au spectateur sert à former la statue de cheval sur un socle vue de dos et le crâne qui se trouvent en partie gauche de la peinture, le visage et même le corps de Gala : au lieu d'être superposées comme dans le cas de *Dormeuse*, *cheval*, *lion invisibles*, les images sont cette fois dissociées dans l'espace pictural. En partie droite du tableau, on repère un autre dédoublement d'images : la jeune fille à la corde se retrouve dans le clocher où sa robe cintrée forme la cloche alors que l'arc de la tour reprend l'arc de cercle de la corde tendue.

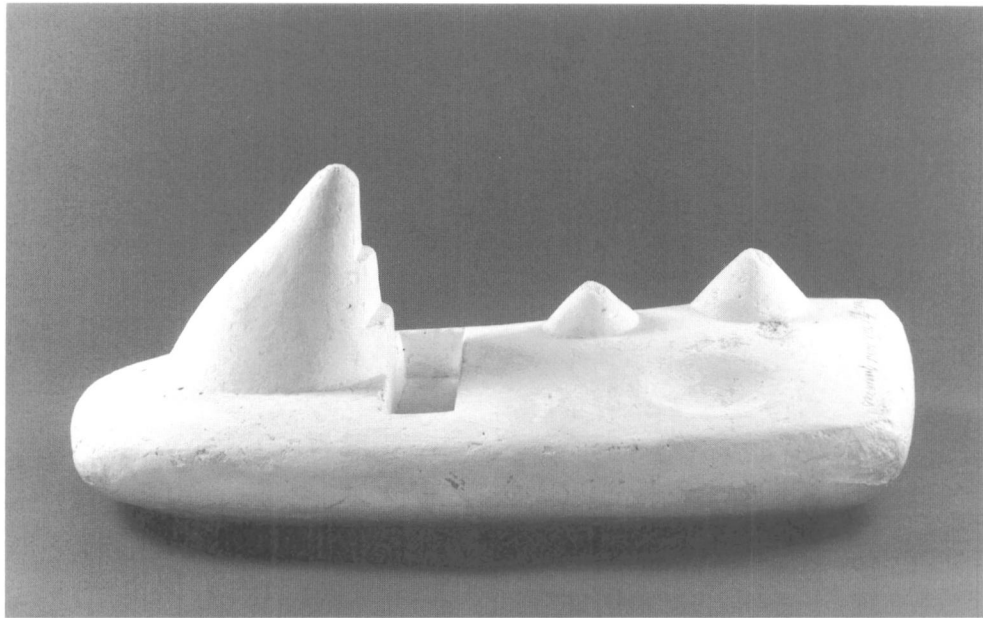
Et à qui jugerait que malgré l'usage de calques et un travail acharné de mise au carreau, les images doubles dalíniennes sont pourtant moins convaincantes que celles d'Arcimboldo pour lequel il avait une immense admiration, on pourrait rétorquer que c'est avant tout parce qu'elles sont plus complexes : comme il l'écrivait dans « L'Ane pourri », le peintre veut « systématiser la confusion et ...contribuer au discrédit total du monde de la réalité ». Le pouvoir de l'art est de démontrer qu'à tout moment, l'esprit peut non seulement s'abstraire des contenus qu'il appréhende mais encore les modifier sans cesse : c'est ce que Breton nomme justement le « devenir *ininterrompu* de tout objet »³¹.

Dans le cas de Giacometti, l'identification des figures est beau-

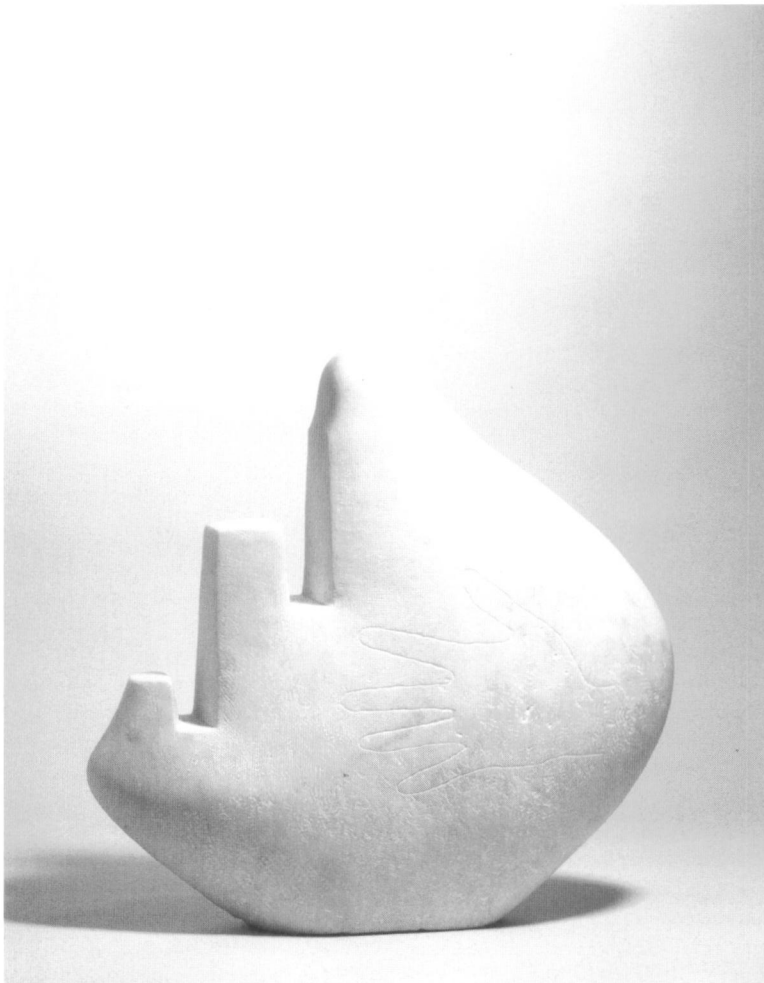
coup plus problématique, d'autant que lui-même décrivait ainsi ses œuvres dans *Minotaure* : « des formes que je sens m'être très proches, bien que je sois souvent incapable de les identifier, ce qui me les rend toujours plus troublantes »³². Certaines sont pratiquement abstraites, ce qui n'arrive jamais chez Dalí. Il est possible d'ailleurs qu'un des intérêts de recourir à l'image multiple soit pour le sculpteur un moyen de ne pas choisir entre figuration et abstraction puisqu'il écrit dans la *Lettre à Pierre Matisse* de 1947 à propos des œuvres de 1932-1934 « Je voyais de nouveau les corps qui m'attiraient dans la réalité et les formes abstraites qui me semblaient vraies en sculpture, mais je voulais faire cela sans perdre ceci... »³³.

Au lieu d'exprimer la toute-puissance de l'artiste et la mutabilité des apparences, les images de Giacometti traduisent la structure de l'affectivité prise entre le désir de construire et celui de détruire, « de trouver une solution entre les choses pleines et calmes et aiguës et violentes » et celle de la création plastique écartelée entre des postulations contradictoires et simultanées. Les différences entre les images que font naître les objets ne sont jamais si définies qu'on puisse comme chez Dalí les « articuler ». Ce qui est sûr, c'est qu'une postulation engendre inlassablement son contraire : ce sont de ce point de vue aussi des objets indécidables.

La transformation du corps en architecture (construction de « formes pleines ») dans *Projet pour un passage* s'accompagne d'une oblitération des formes féminines (destruction et « formes aiguës ») dont il ne reste qu'un squelette aux pointes d'ailleurs menaçantes. Cependant l'évident est nécessaire pour qu'un abri ou un passage se découvrent alors que les coupelles peuvent se remplir d'une eau nourricière bienfaitrice. On peut interpréter l'œuvre à partir des indications autobiographiques du texte « Hier, sables mouvants », et notamment des sentiments du jeune Giacometti à Stampa, dans son village natal des Grisons, pour deux pierres, l'une maternelle, creusée d'une niche où il se blottissait, l'autre rude et sans ouverture qui l'effrayait. Le raccord



10. A. Giacometti, *Paysage-Tête couchée*, 1932, plâtre original, 25,5 × 68 × 17 cm, n.s., n.d., M.N.A.M. Centre Georges Pompidou.



11. A. Giacometti, *Caresse*, 1932, marbre, œuvre unique, 47,5 × 49,5 × 16 cm, n.s., n.d., M.N.A.M. Centre Georges Pompidou.

entre ces deux aspects de la nature, traduisant les ambiguïtés de la figure de sa mère, la forte et exigeante Annetta, était impossible. On comprend en tout cas quelle influence l'œuvre a pu exercer sur son premier acquéreur Roberto Matta.

L'origine de l'obsession du crâne, c'est-à-dire de la mort, qui surgit dans *Paysage-Tête couchée* au sein des images de la sexualité et de la nature est de toute évidence à rattacher au traumatisme qu'avait été pour Giacometti d'assister en 1921, alors qu'il n'était qu'un tout jeune homme, à la mort de son compagnon de voyage le bibliothécaire hollandais Van Meurs³⁴. En avril 1932, c'est un ami, Robert Jourdan, qui meurt également brutalement. Le sculpteur, qui se rend à Bâle pour participer à un jury d'Etat en novembre 1932, n'a pu manquer de revoir au musée *Christ au tombeau* (1521, Öffentliche Kunstsammlung, Bâle) de Hans Holbein le Jeune (fig. 15) : on peut faire l'hypothèse que cette image célèbre va lui fournir le motif du visage caché dans le paysage : c'est celui du noyé qui servit de modèle à Holbein – et ainsi peut s'expliquer l'é énigmatique allusion aux ponts « pourris » sur le front. Dans le surprenant format horizontal du peintre bâlois, la tête d'un Christ barbu était déjà structurée comme un paysage avec une bouche béante, une barbe hérissée, des arcades sourcilières saillantes et un œil creux³⁵. Dans la sculpture de

Giacometti, l'élément biface serait la barbe, la cavité rectangulaire la bouche, la cavité circulaire l'œil et les cônes les arcades sourcilières. La terreur provoquée par la mort brutale de Jourdan qui réactive le souvenir de celle de Van Meurs pouvait-elle trouver meilleure expression que dans cet emprunt à un maître que Giacometti admirait et qu'il a maintes fois copié ?

De même, en allant un peu plus loin dans l'œuvre, on ne peut s'empêcher de mettre en relation la mort de son père Giovanni en 1933 avec l'apparition de formes abstraites frappées du sceau de la mélancolie comme *Cube*, à juste titre rapproché par plusieurs historiens du cube de la *Melencolia I* de Dürer, et la *Tête-crâne* de 1934 qui évoque de façon frappante une gravure de Piranèse représentant la Cloaca Maxima³⁶. Le bloc opaque et le souterrain béant empruntés aux maîtres anciens entrent en résonance avec les accents dramatiques du texte « Le Rêve, le Sphinx et la mort de T. ». Le crâne et l'architecture sont les éléments liés de l'expression mélancolique, comme dans le cas des « Villes crâniennes » et des « Labyrinthes » de Masson.

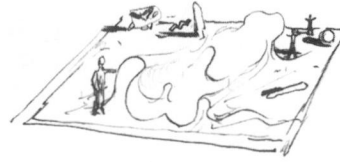
Dans *Caresse*, l'apparition du crâne apporte une contradiction quasi immédiate à la suggestion formelle douce qui fait naître l'image du ventre maternel (Reinhold Hohl) ou de la poitrine d'une femme (Jean Clair³⁷). Mieux : les mains qui touchent le ventre ou le sein ferment au même moment les yeux de la tête. La succession des points de vue sur la sculpture – dont Giacometti ménage la diversité – crée une surprise supplémentaire par la découverte différée des contrastes entre le plein et le vide, l'arrondi et l'aigu etc. Ainsi de front la sculpture projetée en avant une face bombée que le spectateur est tenté de caresser alors même qu'un déplacement latéral lui montrera que sa main, s'il l'avait avancée, se serait trouvée prise dans la partie crantée comme dans un piège. C'est seulement de plus loin que les suggestions de crâne puis celle de paysage vont prendre corps dans un réglage visuel qui préfigure les recherches ultérieures de l'artiste sur la distance de vision.

Par ailleurs, si l'on considère que ces sculptures étaient des maquettes

pour des sculptures monumentales, il faut mettre au crédit du sculpteur d'avoir eu l'idée, avant même le *Portrait de Mae West* transformé en appartement de Dalí, d'un type d'« environnement » et de sculpture pénétrable qui ne sera réalisé que bien plus tard, dans les années 1960-1970, avec la *Hon* (1966) de Niki de Saint Phalle, Pontus Hulten et Jean Tinguely au Moderna Museet de Stockholm, la *Tête (le Cyclop)* de Milly-la-Forêt commencée en 1969 sur l'idée de Tinguely et les « Mimis » et autres « Têtes » de Markus Raetz³⁸.

Par la liberté relative laissée au spectateur qui les différencie des « images paranoïaques » créées par Dalí, les objets de Giacometti en charge de plusieurs images peuvent faire penser à ce que Dario Gamboni a appelé « images potentielles³⁹ »

et dont il a suivi la trace de Redon à Duchamp. Mais si nous préférons parler d'« images indécidables » – par opposition par exemple à Dalí qui veut que soient vérifiées par tous les images que lui-même combine –, c'est parce que l'expression rend compte d'une forme particulière d'*indirection* dans le processus créatif dont Giacometti dit, non sans écho aux thèses freudiennes sur le rêve, dans le texte « Je ne puis parler qu'*indirectement* de mes sculptures » paru dans *Minotaure*⁴⁰ : « L'objet une fois construit, j'ai tendance à y retrouver transformés et déplacés des images, des impressions, des faits qui m'ont profondément ému (souvent à mon insu) ». Le postulat : « faire cela sans perdre ceci » qui fonde les « objets indécidables » surréalistes inspirera encore quelques-unes de ses meilleures œuvres



12. S. Dalí, *Étude pour le projet d'un jardin surréaliste*, vers 1933, encre sur papier, 22 x 32,7 cm, signé en bas à droite S.Dalí, collection Bénédicte Petit, Paris.

d'après-guerre comme les « places » : *Place* (1947-1948), *Forêt* (1950) et *Clairière* (1950), que Giacometti décrit dans sa seconde *Lettre à Pierre Matisse* (1950) comme des souvenirs de paysages incarnés dans des groupes humains.

NOTES

1. *Le S.A.S.D.L.R.*, n° 1, juillet 1930, p. 9-12.
2. *Le S.A.S.D.L.R.*, n° 3, décembre 1931, p. 16-17.
3. La version en métal et bois du M.N.A.M. (Centre Georges Pompidou) est sans doute celle que vit Dalí et qui est reproduite dans la revue, p. 19. En l'absence de catalogue raisonné de l'œuvre de Giacometti, nous donnerons les références des œuvres que nous reproduisons, celles de la Fondation Alberto Giacometti (Giacometti Stiftung, Kunsthaus Zürich) ou du catalogue de la collection du M.N.A.M. exposée au Musée d'Art moderne de Saint-Etienne (*Giacometti, La collection du Centre Georges Pompidou*, Musée d'art moderne de Saint-Etienne, 1999).
4. *Le S.A.S.D.L.R.*, n° 4, décembre 1931. Connue également sous le titre *Loplop présente les membres du groupe surréaliste*, l'œuvre appartient au Musée d'Art moderne de New York. Elle est reproduite dans le catalogue André Breton. *La beauté convulsive*, Paris, M.N.A.M., 1991, p. 204.
5. Les expressions d'« image double » et d'« image à multiples figurations » sont celles qu'emploie Dalí dans « L'âne pourri ». Le catalogue raisonné de Robert Descharnes, Gilles Néret, *Salvador Dalí (1904-1989)*. *L'œuvre peint*, Benedikt Taschen, 1993, t. 1 (1904-1946), t.2 (1946-1989), en mentionne plusieurs : n° 171, 250, 290, 291, 294, 296.
6. Dans l'encre *Baigneuse* (1927, The Salvador Dalí Museum, Saint-Petersbourg, Florida), un bras est figuré comme une île. Certains éléments de ces grandes figures cosmiques que sont *L'âne pourri* (1928, Paris, coll. André-François Petit, cat. Descharnes 305) ou *La vache spectrale* (1928, Paris, M.N.A.M., cat. Descharnes 303) deviennent également des éléments du paysage, le plus souvent une île au large de l'horizon qui découpe la figure.
7. « Je ne comprends pas. Ça me semble autant une tête qu'un paysage. – Bien sûr, puisque ce sont les deux choses. – Ah oui ? – Oui, c'est une tête-du-soir » (en catalan : la tombée du jour ou le crépuscule). Dalí avait écrit dans *Studium*, le journal de son lycée, un texte en prose intitulé précisément « Capvespre ». Nous remercions Edmond Raillard et Emmanuel Guigon pour leur traduction.
8. Voir les photographies du cat. Descharnes : rocher du sommeil, n° 646-648, rocher mou de Cullero qui ressemble à un cavalier sur sa monture, n° 542, rocher du Grand masturbateur, etc....
9. *La Nova Revista*, Barcelone, juillet 1927, n° 7, vol. II. Voir au M.N.A.M. le remarquable dossier documentaire assemblé par Evelyne Pomey à l'occasion de l'exposition



13. S. Dalí, *Parc d'attractions, projet pour environnement surréaliste*, 1933, crayon sur papier, 22,8 × 28, 3 cm, 1934, Paris, Galerie 1900-2000.

« Salvador Dalí. Rétrospective : 1920-1980 » (Paris, Centre Georges Pompidou, déc. 1979-avril 1980). Sous un crâne chauve formé par l'arcade, le visage s'ordonne autour du tronc du palmier qui marque le nez alors que les palmes esquissent les yeux, les sourcils broussailleux et les rides. Le cavalier est la récurrente représentation de lui-même en artiste vagabond.

10. Eugenio d'Ors a rapporté dans un compte-rendu de l'exposition « Dalí » à Paris à la galerie Goemans en 1929 que l'artiste avait exposé une œuvre insolente : *Lamalgame – Parfois je crache avec plaisir sur le portrait de ma mère* (1929, Paris, M.N.A.M., Centre Georges Pompidou, cat. Descharnes 308). Le père et la soeur bien-aimée de Dalí lui reprochèrent d'avoir changé sous l'influence de ses nouvelles fréquentations parisiennes, notamment du groupe surréaliste. Voir Ana Maria Dalí, *Salvador Dalí vu par sa soeur*, Paris, 1960.

11. *La Révolution surréaliste* publiait en effet des dessins de Max Ernst et d'André Masson et des reproductions de leurs œuvres. Dalí a pu ainsi voir dans le premier numéro de la revue du 1er décembre 1924 un dessin d'Ernst où un vol d'oiseaux composait l'image d'un visage (p. 29) dont il reprendra le principe pour le décor mural d'Helena Rubinstein en 1942 : cat. Descharnes n° 779 et 782. Un dessin de Masson (*R.S.*, n° 3, 15 avril 1925, p. 7) superpose une figure féminine partiellement écorchée, une architecture classique, une main d'homme et un vol d'oiseaux. Il annonce aussi bien l'*Homme invisible* de Dalí que *Projet pour un paysage* de Giacometti.

12. Ce tableau exposé lors de la projection de *L'Age d'or* de Bunuel fut endommagé lors de l'assaut donné par les ligues d'extrême-droite. Il existe plusieurs versions de la même scène (cat. Descharnes n° 353 à 358).

13. C'est d'ailleurs ce qu'a proposé Claire Pélissier en 1992 dans la rubrique « Curiosa » du numéro 98 de la *Revue de l'Art*, p. 77-78. « Une devinette de Salvador Dalí » rapproche de façon convaincante la figure de la dormeuse d'une variante de *Dormeuse, cheval, lion invisibles* appartenant à une collection particulière de celle de Patrocle par Jules Romain dans une composition pour la Sala di Troia au palais ducal de Mantoue. L'auteur écrit : « les muscles pectoraux saillants de Patrocle entraînent Dalí à voir dans ce corps celui d'une femme, tandis qu'il assimila le motif formé par le visage et le bras du héros à la tête des chevaux fougueux qui l'entouraient, celui de droite particulièrement. De même, la crinière abondante et ondulée de ce dernier lui inspira l'image d'un lion, dont la figure ornait, en outre, le casque du guerrier situé à droite ».

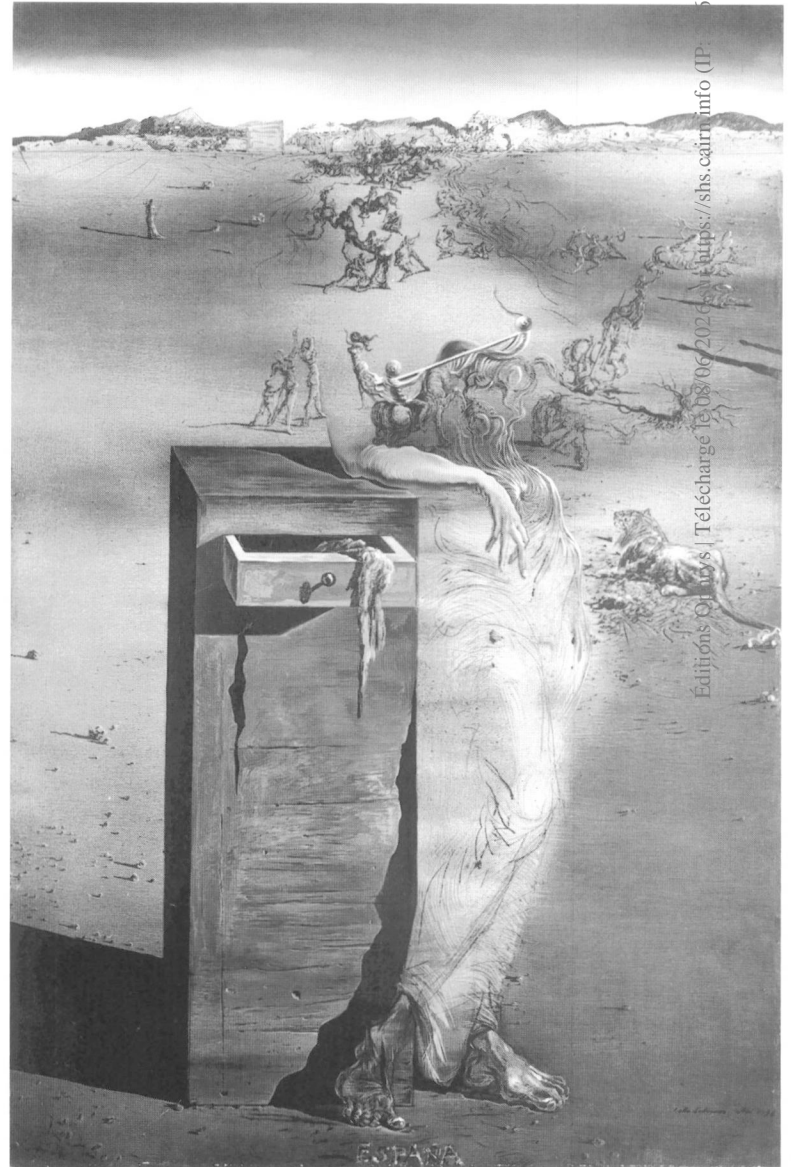
14. Dalí avait eu en sa possession le numéro de *Documents* car Bataille y signait un article sur une de ses œuvres – « Le jeu lugubre », *Documents*, déc. 1929, p. 369-372 –, dont il refusait absolument l'interprétation au point d'ailleurs d'avoir interdit la reproduction de l'œuvre qui paraît sous forme d'un croquis explicatif. Le peintre avait conservé ce numéro, où il n'avait pu manquer l'article de Michel Leiris sur Caron et les reproductions qui l'accompagnaient.

15. Michaël Brenson, *The Early Work of Alberto Giacometti 1925-1935*, Baltimore, John Hopkins University (ML), 1974, (thèse de doctorat non publiée), p. 75-77.

16. R. Hohl, *Alberto Giacometti*, Lausanne, 1970, p. 83.

17. Michaël Brenson, *op.cit.* à la note 15, p. 122-123.

18. Giacometti, *Écrits*, Paris, Hermann, 1990, textes rassemblés par M. Leiris et J. Dupin avec l'aide de M.L. Palmer et F. Chaussonde. En 1929, il note : « En dehors de tout



14. S. Dalí, *Espagne*, 1938, huile sur toile, 91,8 × 60,2, Rotterdam, Musée Boymans-van Beuningen.

contrôle," etc., etc. Je pense que cette phrase de Breton dans le premier Manifeste du Surréalisme garde aujourd'hui, et spécialement aujourd'hui, toute sa valeur... » (p. 123). Vers 1932, il écrit : « jeu oui/ érotique oui/ inquiet oui/ destructeur oui ».

19. Le texte, paru dans *L.S.A.S.D.L.R.*, n° 5, 15 mai 1933, p. 44-45, évoque la violence faite en rêve à deux femmes près d'un château et d'un étang.

20. S'il est possible d'apercevoir deux profils d'hommes cachés en partie droite du crâne dans le dessin préparatoire pour la fameuse peinture *Le Crâne* qui appartient à Jacques Lacan et qu'il réalisa pendant l'hiver 1923, peu après son arrivée à Paris, si la sculpture *Femme-Cuillère* (1926) est bien une image double dérivée des objets synthétiques de l'art nègre, c'est lorsque Giacometti aide André Masson qu'il a rencontré en 1927 à réaliser le plâtre de *Métamorphose* (1927) qu'il est confronté aux images multiples. Sur Masson, voir Françoise Levailant, *André Masson*,

Mazzotta, 1988, *passim*. Le carnet *Aube*, où Giacometti engrangeait textes et croquis entre 1924 et 1933, présente également plusieurs images composites.

21. Il exposait comme Giacometti à la galerie Julien Levy de New York : « l'expérience de mon exposition et de celle de Giacometti (lequel vous savez que j'ai été des premiers à admirer, et que j'admire) est concluante ». Lettre de Dalí à Eluard, fonds Paul Eluard, musée de Saint-Denis, Saint-Denis.

22. Les deux dessins furent présentés à l'exposition « Salvador Dalí, 1904-1989 », Staatsgalerie Stuttgart, mai-juillet 1989, Kunsthhaus, Zürich. Ils sont reproduits dans le catalogue *Salvador Dalí, 1904-1989*, Stuttgart, 1989 sous les numéros 100 et 101. Dalí se faisait l'interprète de semblables projets monumentaux de Giacometti lui-même comme en témoigne l'encre sur papier, datée vers 1932, *Progetti per cose grandi all'aperto*, 10 × 12,4 cm, coll. E.W. Kornfeld, Bolligen. Le texte écrit de la main de Dalí sur le second dessin dit : « Parc d'at-

tractions, basé sur la réalisation de désirs—Désirs de marcher, monter, s'asseoir, rentrer dans les trous et qui jamais ne nous sont offerts ni dans la réalité, ni dans l'art, produits de l'esprit rationalisé ».

23. « Communication », dans le *S.A.S.D.L.R.*, Paris, déc. 1931.

24. *Lettre à Pierre Matisse*, 1947, publiée dans le catalogue de l'exposition *Alberto Giacometti*, Pierre Matisse Gallery, New York, janv.-fév. 1948, p. 29-45.

25. *Écrits*, op. cit. à la note 18, p. 143.

26. Ami de Bunuel, Giacometti a pu être inspiré simultanément par *L'homme invisible* de Dalí et son équivalent cinématographique dans *Un chien andalou* où l'on voit la jeune femme veiller le cycliste mort invisible dont la silhouette est reconstituée par ses vêtements et la boîte qu'il portait : une prise de vue de cette scène figurait dans le scénario publié par *La Révolution surréaliste* en décembre 1929.

27. Huile sur toile, 1938, 114,3 × 144 cm, Madrid, Museo Nacional Reina Sofia. Cat. Descharnes 687.

28. Comme dans son décor pour *Roméo et Juliette*, 1942, cat. Descharnes, 788-800.

29. *Marché d'esclaves avec buste invisible de Voltaire* (1940), huile sur toile, 45,5 × 65,5 cm, St Pétersbourg (Fl) Musée Salvador Dalí.

30. Huile sur toile, 91,8 × 60,2 cm, Rotterdam, Musée Boymans-van Beuningen.

31. A. Breton, *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, Bruxelles, 1934. Breton eut d'emblée conscience de ce que Dalí rompait avec la passivité de l'automatisme : « Rien n'est mieux élaboré, plus rigoureusement mis au point que l'"activité paranoïaque-critique", dont Dalí se réclame de manière exclusive. Enthousiaste au début, il s'avéra bientôt nettement plus critique, écrivant par exemple dans *Les vases communicants* à propos des objets à fonction-

nement symbolique que "l'incorporation volontaire du contenu latent—arrêté d'avance—au contenu manifeste est ici pour affaiblir la tendance à la dramatisation et à la magnification » (A. Breton, *Les Vases communicants*, Paris, 1955, p. 74-75). Il se reconnaissait davantage dans la manière de Giacometti qui lui paraissait plus automatique : voir « Equation de l'objet trouvé », *Documents* 34, Bruxelles, n.s., n° 1, juin 1934, p. 17-24, repris dans *L'Amour fou*, Paris, 1937, p. 40-57, où Giacometti est cité en exemple.

32. A. Giacometti, « Je ne puis parler qu'indirectement de mes sculptures », *Minotaure*, n° 3-4, 1933, repris dans *Écrits*, op. cit. à la note 18, p. 17-19.

33. A. Giacometti, « Lettre à Pierre Matisse », publiée en fac-similé dans le catalogue *Alberto Giacometti*, New York, galerie Pierre Matisse, 1948. Repris dans A. Giacometti, *Écrits*, Paris, 1990.

34. « Le Rêve, le Sphinx et la mort de T », *Labyrinthe*, n° 22-23, décembre 1946, p. 12-13.

35. Dieter Koeplin, *Warum kopierte Alberto Giacometti ältere Kunst ? Zu einigen Zeichnungen hauptsächlich im Kupferstichkabinett*, Basel, Bâle, 1995.

36. Voir H. Focillon, *Giovanni Battista Piranesi. Essai de catalogue raisonné de son œuvre*, Paris, 1918, n° 934. La planche VII, « La veduta dell'antica via Appia », 0,31 × 0,23, du tome III du recueil *Le Antichità romane* de 1756 peut être rapprochée du *Cube*. Si Giacometti avait probablement vu la gravure de Dürer exposée au Petit Palais au printemps 1933, il avait également selon toute vraisemblance lu dans le numéro 4 de *Documents* (1930) l'article de C.-H. Puech, « Les Prisons de Jean-Baptiste Piranèse », p. 199-204 (quatre planches sont reproduites) puisqu'il reprend l'analyse de Puech sur « la masse de Saint-Pierre

où tout échappe à la proportion humaine » dans « Le Rêve, le Sphinx et la mort de T », *Labyrinthe*, n° 22-23, 15 décembre 1946.

37. J. Clair, « Le résidu et la ressemblance au souvenir d'enfance d'Alberto Giacometti », dans cat. *Alberto Giacometti. Sculptures, Peintures, Dessins*, Paris, musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1991. Nous partageons l'interprétation de l'auteur, qui fait de la forme ambiguë de *Caresse* une poitrine de femme, mais, de notre point de vue, il s'agirait plutôt d'une allusion à la scène d'« amour fou » du film *Un chien andalou* de Dalí et Bunuel.

38. Pour la *Hon.*, voir Pontus Hulten, *Jean Tinguely : "Meta"*, Paris, 1973, p. 287-298. Sur le *Cyclop*, voir V. Costecalde, C. Peresan-Roudil, *Le Cyclop : dossier documentaire*, Milly-la-Forêt, 2000, et Th. Dufrene, *Le Cyclop*, CD-Rom Encyclopedia Universalis, 2002. Sur Markus Raetz, consulter notamment Th. Dufrene, introduction du catalogue *Monument et modernité à Paris : art, espace public et enjeux de mémoire* (1891-1996), Paris, 1996, p. 25-26.

39. Dario Gamboni, « Images potentielles et "soupçons d'aspect" : la contribution d'Odilon Redon à l'histoire de l'ambiguïté visuelle », dans cat. exp. *Odilon Redon : La Natura dell'Invisibile. La Nature de l'Invisible*, Lugano, sept.-nov. 1996, Milan, 1996.

40. A. Giacometti, « Je ne puis parler qu'indirectement de mes sculptures », art. cit. *supra* à la note 32.

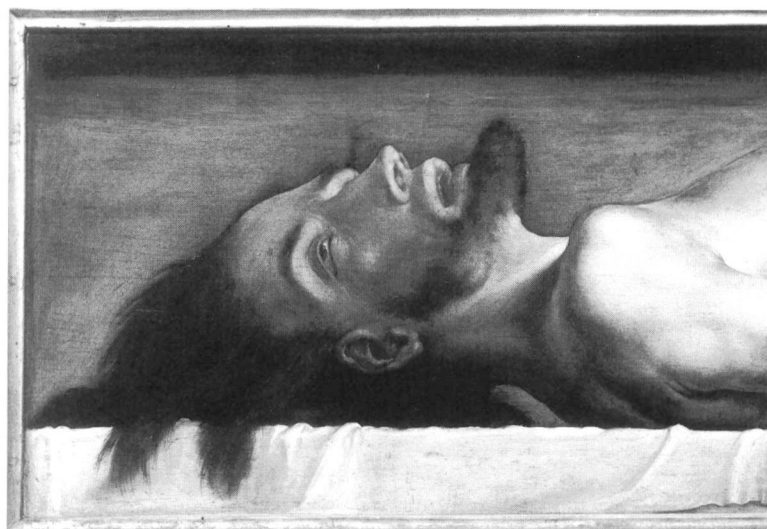
ABSTRACT

Thierry Dufrene : Dalí-Giacometti.

The analysis of multifigured images by Dalí supposes that beyond the psychological interpretation and the revelation of several sources — from Caron, Vermeer,

Dürer —, the relationships, up to now unseen, with Giacometti works, are taken into account. Between 1930 and 1932, Giacometti made some Surrealist objects founded on the principle of the double image : lying woman/architecture, landscape/slanting head... A two way influence fueled by the friendship and the company of the Surrealist group lead to works open to a double vision: analytical, closely seen, synthetic from afar. They can be linked to fade in and out (« renchâinés ») practiced by Bunuel, the film maker in *Un Chien andalou*. Even though Dalí makes his best to articulate the images so that they can be individualised, even though Bunuel plays upon successive film images, Giacometti keeps a kind of structural ambiguity in his objects we mean to qualify as « objets indécidables » (uncertain). The visual setting and the effects caused by unceasing discoveries announce the future experiments of the artist on distant vision.

Thierry DUFRENE, professeur d'histoire de l'art contemporain à l'université de Grenoble 2, B.P. 47, 38040 Grenoble Cedex 9.



15. Hans Holbein le Jeune, *Le Christ au tombeau*, 1521, huile sur bois, 30,5 × 200, Öffentliche Kunstsammlung, Bâle (détail de la tête).