

rencontres autour de

Jacques Dupin

poésie et lecture de l'art

communications

lectures

table ronde

théâtre

université

de lille 3

7. 8 et 9

avril 1994



Colloque

Jacques Dupin

ÉCRIRE LA POÉSIE, ÉCRIRE L'ART

Communications - Lectures
Tables rondes - Expositions

- 7, 8 et 9 avril 1994 -

Organisé par
L'Equipe d'accueil Doctorale
**Analyses Littéraires et Histoire de la Langue
Française**

avec le soutien du

Centre d'Analyse et de Critique des Textes (Université Charles de Gaulle - Lille3)
Groupe d'Etudes et de Recherches en Linguistique et Littérature d'Arras
(Université d'Artois)
Service Action Culture Lille 3
Conseil Régional du Nord - Pas de Calais
Délégation Régionale à l'Action Culturelle
Musée du Dessin et de l'Estampe originale de Gravelines

Responsable :
DOMINIQUE VIART

Expérience sans mesure. excédante. inexpiable. la poésie ne comble pas mais au contraire approfondit toujours davantage le manque et le tourment qui la suscitent. Et ce n'est pas pour qu'elle triomphe mais pour qu'elle s'abîme avec lui. avant de consommer un divorce fécond. que le poète marche à sa perte entière. d'un pied sûr. Sa chute. il n'a pas pouvoir de se l'approprier. aucun droit de la revendiquer et d'en tirer bénéfice. Ce n'est qu'accident de route. à chaque répétition s'aggravant. Le poète n'est pas un homme moins minuscule. moins indigent et moins absurde que les autres hommes. Mais sa violence. sa faiblesse et son incohérence ont pouvoir de s'inverser dans l'opération poétique et. par un retournement fondamental. qui le consume sans le grandir. de renouveler le pacte fragile qui maintient l'homme ouvert dans sa division et lui rend le monde habitable.

Jacques Dupin, *Moraines*

JEAN-MARIE SAUVAGE

JACQUES DUPIN, LECTEUR DE GIACOMETTI

COLLOQUE DE LILLE DES 7, 8 ET 9 AVRIL 1994

Un poète, Jacques Dupin, regarde l'œuvre d'un artiste, Alberto Giacometti. Passionné également par son dire, il se met à son écoute, participe avec Michel Leiris, Mary Lisa Palmer et François Chaussende à la publication de ses Écrits dont il assurera aussi, également avec Michel Leiris, la présentation¹.

Écrits d'artiste qui font écho à son œuvre plastique, écrits de poète qui font écho à la fois au dire et au travail du dessinateur, du peintre et du sculpteur, dans l'espace imaginaire d'une triangularité dialectique où chatoient les reflets infinis de ce qui n'est pas mise en abîme mais révélation de ce qui nous semble caractériser cet essentiel à partir duquel se déploient sens, non-sens, mesure et démesure, à savoir ce qui fait qu'il y ait *échec*, échec qui est à la source même de cette *violence* qui en découle de manière irrépessible.

C'est donc de ces deux notions dont nous tenterons ici une *approche* et un éclaircissement.

"Nous marchons dans la rue les yeux fermés. Nous ne voyons qu'à travers le prisme déformant des habitudes contractées, d'un savoir aveuglant : ces passants, nous les voyons comme nous savons qu'ils sont. Si je mets en doute ce savoir, si je purifie mon regard de tous les correctifs mentaux qui l'engourdissent et l'aliènent, tout change. Ces mêmes passants surgissent par une large ouverture latérale ; l'espace immense qui les tient captifs les fait paraître petits, minces, grignotés par le vide, presque indifférenciés et surtout allongés, étirés par l'accentuation de leur verticalité (...). C'est ainsi que l'œil réellement voit et c'est ainsi que Giacometti représente les êtres et les choses : à leur distance, dans leur espace, donc en figurant cet espace, en incorporant à ses personnages la distance qui les sépare de lui. Il représente ce qu'il voit et voit comme on n'ose pas voir, parce qu'il a su opérer la véritable libération qui n'est pas celle du réel, mais celle du regard. Il s'est ainsi porté aux antipodes de ce qu'enseignent l'Académie, l'anatomie et la tradition classique qui font abstraction de la distance du sujet et exigent qu'on respecte la réalité telle qu'elle est et non telle qu'elle apparaît. Cette réalité-là, objective et mesurable, est un objet de science, non le sujet de l'œuvre d'art", nous dit Jacques Dupin au début du chapitre 11 de son livre Alberto Giacometti, textes pour une approche².

Il semble que ce texte de Jacques Dupin pourrait être pensé à travers la distinction que Louis Althusser fait fonctionner à propos de Marx entre *Vorstellung* et *Darstellung*. "*Vorstellung* : représentation, sur le mode hégélien, sur fond métaphysique, supposant que derrière toute manifestation se tient une causalité essentielle qu'il s'agit de faire advenir à travers le temps du discours. *Darstellung* : représentation qui donne dans le même temps les effets et la cause de la manifestation, si bien que la représentation est à la fois présence et absence, mais sans que cette absence se réfère à une causalité extérieure. Là est le piège pour tout regard : il s'agit de se déprendre de la métaphysique que supporte l'idée même de représentation"³.

Le problème en art est donc que les artistes présentent une *Darstellung* (le don de peindre ou de représenter ne se dit-il pas d'ailleurs en allemand *Darstellungskunst* ?) sur le mode de la *Vorstellung* (*in der Vorstellung* signifie "en idée" ; *sich von etwas Vorstellung haben*, avoir une idée de quelque chose). On dessine, on peint, on sculpte donc non pas les choses telles qu'on les voit mais selon l'idée qu'on en a. Lorsque je vois un visage, je reconstitue mentalement ce que je ne vois pas afin de retrouver l'unité de cette totalité dont je ne perçois que des fragments. Si, par exemple, je regarde le modèle dans l'atelier, je me le représente selon ses mesures réelles, non pas tel que je le perçois. Rien n'est plus conceptuel que le dessin. C'est tout aussi vrai de la peinture et de la sculpture.

Cependant, en jugeant avec mon crayon les mesures de ce qui se présente à mon regard afin de le restituer selon la vision que j'en ai sur la feuille de dessin, je sais qu'il n'en est pas ainsi. En 1963, peu avant sa mort, dans un entretien avec Pierre Dumayet, Giacometti, situé à un mètre environ du journaliste, lui dit qu'"autrefois (il l') aurait vu grandeur nature" et que "maintenant (il) voit (sa) tête grande comme ça" (dix centimètres environ)⁴. C'est cela la *Darstellung* : dessiner, peindre, sculpter les choses telles qu'on les voit, non pas telles qu'on se les reconstitue dans des projections imaginaires. C'est ce qui explique qu'il y ait un nombre infini de points de vue du même objet, du même personnage, que tout sujet est inépuisable et que Giacometti non seulement a eu très peu de modèles mais qu'un seul lui aurait largement suffi. C'est pourquoi aussi Giacometti apprend par son art à *voir par le voir* et que son œuvre n'est pas une fin mais un moyen pour arriver à cela : que la vérité est ontologiquement supérieure à l'œuvre qui n'en est que la propédeutique.

Giacometti n'est donc pas un homme du concept. C'est ce qu'il dit clairement dans un texte dès 1923 : "*J'ai de l'antipathie pour la philosophie (...)*"⁵ ou encore dans deux autres textes écrits vers 1931/32 :

"Je ne peux pas écrire de la philosophie, tout au plus des poésies (...) et

*"Toujours l'homme a exprimé dans l'art sa conception du monde, plus directe que la philosophie."*⁶

Et cependant on peut être tenté de considérer qu'il y a chez lui une prémonition de l'art minimal et de l'art conceptuel dans ce qu'il dit à Georges Charbonnier dans un entretien de 1959, lorsqu'il évoque les faits suivants :

"Si je vois ma sculpture d'avance - toute faite - ce qui se produit dans la sculpture moderne chez presque tout le monde, ce qui s'est aussi produit pour moi pendant une année - l'objet se forme dans l'imagination et peu à peu on le voit dans sa matière, dans ses dimensions (...). La réalisation n'est plus qu'un travail matériel qui ne présente, pour moi en tout cas, aucune difficulté."

"C'est presque un ennui de le faire. On voudrait la voir réalisée ; mais la réalisation même est agaçante. Si on pouvait la faire par un autre, on serait très satisfait !"

*"L'essentiel, pour cela, c'est de faire des objets en faisant une esquisse en plâtre, de les faire exécuter par un menuisier, en les retouchant, et de les voir, tout faits, comme une projection..."*⁷

On pourrait concrétiser avec un exemple, en mettant en parallèle ce qui est dit ici avec le travail qui fut présenté l'année dernière à la seconde biennale de Lyon par Lawrence Weiner et dans lequel il est dit :

"1. L'artiste peut exécuter le travail."

"2. L'œuvre peut être fabriquée."

"3. L'œuvre n'a pas besoin d'être construite."

*"MAIS PEUVENT-ILS FAIRE UNE TARTE AUX CERISES ?"*⁸

Mais alors là le conceptuel n'est pas pensé sur le mode métaphysique de la *Vorstellung*, mais sur celui, plastique, de la *Darstellung*. Il ne s'agit pas en effet de penser l'idée sur le mode métaphysique de ce que Nietzsche appelle une *illusion d'arrière-monde*, mais de la penser en tant qu'*idée en quelque chose*, pour parler à la manière de Deleuze⁹, à savoir dans le cas présent une *idée en art*. Une *idée en art* est toujours pensée sur le mode d'une *Darstellung*, *Darstellung* qui renvoie elle-même ou non à une *Vorstellung*.

Afin de mieux exprimer ce que nous voulons dire, nous voudrions faire référence maintenant à un petit texte de Magritte qu'il écrivit au sujet de son tableau *L'Empire des lumières* :

*"Pour moi, la conception d'un tableau, c'est une idée d'une chose ou de plusieurs choses, qui peuvent devenir visibles par ma peinture. Il est entendu que toutes les idées ne sont pas des conceptions de tableaux. Il faut qu'une idée soit suffisamment stimulante pour que je m'applique à peindre la chose ou les choses dont j'ai eu l'idée. La conception d'un tableau, c'est-à-dire l'idée, n'est pas visible dans le tableau. Une idée ne saurait être vue par les yeux. Ce qui est représenté dans un tableau, c'est ce qui est visible, c'est la chose ou les choses dont il a fallu avoir l'idée. Ainsi, ce qui est représenté dans le tableau L'Empire des lumières, ce sont les choses dont j'ai eu l'idée, c'est-à-dire exactement, un paysage nocturne et un ciel^{bleu} tel que nous le voyons en plein jour. Le paysage évoque la nuit et le ciel évoque le jour. Cette évocation de la nuit et du jour me semble doué du pouvoir de nous surprendre et de nous enchanter. J'appelle ce pouvoir la poésie."*¹⁰

Le seul vrai problème fondamental auquel cet artiste sera en fait confronté toute sa vie et qui découle directement de sa prise de position en faveur d'une représentation d'un réel qui se donne mais n'est aussi pensé en art que sur le mode de la *Darstellung*, sera que, comme le dit Jacques Dupin, "Giacometti vient d'éprouver dans l'expérience non seulement le divorce entre représentation classique et perception réelle, mais encore l'impossibilité absolue d'un réalisme total. Une image partielle de la réalité est fautive, une expression totale humainement impossible. De cette constatation on peut tirer deux attitudes diamétralement opposées : prendre son parti de cette impossibilité, tourner le dos au réel et lui substituer l'imaginaire comme champs d'expérience (c'est à quoi va se résoudre Giacometti, par dépit, pendant dix ans) ; l'autre parti, qu'il adoptera ensuite et définitivement, c'est l'entêtement absurde et héroïque dans la poursuite de cette insaisissable réalité."¹¹

C'est cette "insaisissable réalité" et l'impossibilité absolue de sculpter ou de peindre ce qu'il voit qui le conduit à renoncer au travail d'après nature et au réalisme et qui fait que, de 1926 à 1928, il réalise ses fameuses sculptures "plates" (têtes et figures représentées sur le mode de la *Darstellung*) et que, lorsqu'en 1935, il revient au travail d'après nature, ses sculptures deviennent de plus en plus petites jusqu'à presque disparaître. Quand, d'ailleurs, en 1945, il reprend des nus et des têtes, décidé à ne pas les laisser diminuer, et qu'il s'oblige à leur donner une taille "objective", pensée sur le mode de la *Vorstellung*, alors elles s'amincissent malgré lui, du fait de cette *Darstellung* dont il veut, coûte que coûte, rendre compte dans son œuvre. Lorsqu'enfin, en 1956, ses sculptures ne sont plus menacées de disparition par amincissement et élongation, Giacometti ne parvient plus à les achever. Seuls ses dessins et ses peintures peuvent ne pas s'amincir : mais n'est-ce pas, en fin de compte, parce que le dessin et la peinture sont, pour lui, la sculpture "plate" absolue, réalisables donc uniquement sur le mode de la *Darstellung*.

La *Darstellung* de l'œuvre, qui ne cache rien, répond à celle du monde, qui ne peut cacher que d'autres visibles¹², dans la "transparence dévoilée"¹³ des phénomènes qui font penser tout autant à l'*Erscheinung* des Allemands qu'à l'*alé-théïa* des Grecs, conduit Giacometti à une vision protéïforme et kaléïdoscopique d'un réel qui le terrasse, puisqu'il conduit à la perte de cette unité que seule la *Vorstellung*, à laquelle il ne croit, pouvait lui donner. Vouée à l'échec par définition, son œuvre sera hantée par une violence que seul l'acte créateur pourra canaliser au mieux.

"La relation de Giacometti avec la réalité, ses rapports avec sa sculpture ou sa toile sont empreints de violence en proportion de l'insatisfaction où ils le réduisent. Ce n'est pas la compensation d'une défaite mais l'instrument conçu pour combattre la fatalité de l'échec, retourner la situation, entrer dans la forteresse (...). Il ne tourne pas autour des apparences, mais il les déchire, les pénètre par effraction. Ainsi le pastillage de ses sculptures : il triture la terre avec rage comme pour questionner sans relâche, pour lui arracher ses secrets par la torture. En peinture jamais il ne travaille d'une manière égale toutes les parties de la toile (...) (mais) crée sur la surface une zone névralgique (déterminée par le sujet), (...) focalise à outrance et concentre tous ses efforts, lance tous ses assauts sur un seul point comme s'il voulait ouvrir une brèche dans un mur. Il lui faut pénétrer, faire irruption à l'intérieur des choses, des êtres et de soi, et la violence devrait permettre d'y entrer par surprise, de renverser d'un seul coup les barrières. Mais ce que détient la profondeur, la profondeur en même temps le retient, en défend âprement l'accès. Elle ne se livre pas dans un seul assaut et chaque refus qu'elle oppose appelle un nouveau viol (...). Giacometti ne progresse qu'à travers un saccage de toiles, une hécatombe de statues. Il semble ériger la destruction en méthode (...)", écrit Jacques Dupin dans ses textes pour une approche.¹⁴

A l'acte créateur de Giacometti, le monde oppose une résistance farouche. Plus celui-ci veut s'en approcher, plus celui-là s'en éloigne, et cette hystérie du réel le met hors de lui, le rend littéralement malade : les choses et les êtres lui échappent et le narguent du fond de leur opacité. Alors il rêve de meurtre et de viol. *"On ne viole pas l'être qui consent mais celui qui se refuse. Le recours à la violence n'est qu'un moyen extrême, désespéré, de provoquer la rencontre impossible", nous fait remarquer Jacques Dupin dans son texte sur Giacometti¹⁵. Et comment ne pas mettre en parallèle cette phrase avec celle de Georges Bataille : "Je désire être égorgé en violant la fille à qui j'aurai pu dire : "Tu es la nuit."¹⁶*

Cette violence qui sourd et recouvre ses œuvres comme une sueur froide ruis-

selant sur une peau de chagrin, se retrouve tout au long de ses Ecrits. Et dans ses *textes pour une approche*, Jacques Dupin cite non seulement des dessins de Giacometti qui sont "des illustrations des épisodes les plus sanglants des tragédies d'Eschyle et de Sophocle, qui étaient sa lecture de prédilection" ou des œuvres comme *Homme et femme* de 1928/1929, "représentation presque abstraite d'un meurtre sexuel ou d'un viol", comme *la Cage* de 1931 où "les formes se déchirent et s'entre-dévoient dans un climat convulsif", comme *Femme à la gorge tranchée*, comme *Pointe à l'œil* de 1931, "sorte de longue pointe effilée, tenue en équilibre par un clou qui la transperce (et) menace l'œil d'une minuscule tête-crâne fichée sur une tige ou comme *Fil tendu*, sorte de femme-fleur, gracieuse et délicate, (...) menacée d'être fracassée par une tige courbée comme un ressort que retient seul un fil très mince l'empêchant de se détendre", mais il cite également des textes comme ceux sur Jacques Callot dont Giacometti dit que "ce ne sont que des scènes de massacre ou de destruction, de torture et de viol, incendie et naufrage", sur Goya, dont Jacques Dupin écrit que "les scènes d'horreur, les figures de monstres ou de fous sont étrangement liées à une même évocation insistante du vide, à un même traitement au moyen des lignes incisives qui semblent déchirer l'espace"¹⁷ ou encore *Hier sables mouvants*, texte de la période surréaliste dont j'aimerais citer l'extrait suivant :

"Les premiers temps que j'allais à l'école (...), pendant des mois, je ne pus m'endormir le soir sans m'imaginer avoir traversé d'abord, au crépuscule, une épaisse forêt et être parvenu à un château gris qui se dressait à l'endroit le plus caché et ignoré. Là, je tuais, sans qu'ils pussent se défendre, deux hommes, dont l'un, d'environ dix-sept ans, m'apparaissait toujours pâle et effrayé, et dont l'autre portait une armure sur le côté gauche de laquelle quelque chose brillait comme de l'or. Je violais, après leur avoir arraché leur robe, deux femmes, l'une de trente-deux ans, tout en noir, à la figure comme de l'albâtre, puis sa fille, sur laquelle flottait des voiles blancs. Toute la forêt retentissait de leurs cris et de leurs gémissements. Je les tuais aussi, mais très lentement (il faisait nuit à ce moment-là), souvent à côté d'un étang aux eaux vertes croupissantes, qui se trouvait devant

le château. Chaque fois avec de légères variantes. Je brûlais ensuite le château et, content, je m'endormais."¹⁸

On pourrait encore en citer beaucoup d'autres, tout aussi significatifs, qui montrent tous cette rébellion, cette "candide férocité", pour reprendre la belle expression de Jacques Dupin¹⁹, face à un réel toujours en retrait et à son expression toujours, elle aussi, par essence, inadéquate, et qui faisaient dire à Giacometti, en février 1963, trois ans avant sa disparition : "Je ne comprends plus rien à la vie, à la mort, à rien"²⁰. L'univers tout entier lui "devient étranger"²¹ et Giacometti fait alors tout autant penser au Meursault de L'étranger qu'à l'Antoine Roquentin de La nausée : sentiment tragique de déréliction d'un artiste blessé par ce monde étrange et inquiétant dont il porte les stigmates jusqu'au tréfonds de sa chair même.

Dans cette recherche éperdue de vérité, Giacometti s'est heurté à la double impossibilité de saisir le monde et de l'exprimer. D'où non seulement l'échec de son oeuvre, mais aussi la violence qui l'innerve à fleur de peau et qui lui faisait dire à Georges Charbonnier que "même dans la tête la plus insignifiante, la moins violente, dans la tête du personnage le plus flou, le plus mou, en état déficient, si je commence à vouloir dessiner cette tête, à la peindre, ou plutôt à la sculpter, tout cela se transforme en une forme tendue, et, toujours, me semble-t-il, d'une violence extrêmement contenue, comme si la forme même du personnage dépassait toujours ce que le personnage est. Mais il est cela aussi : il est surtout une espèce de noyau de violence. C'est probable d'ailleurs. Il me semble assez plausible qu'il en soit ainsi du fait même qu'il puisse exister... du fait même qu'il existe, qu'il n'est pas broyé, écrasé, il me semble qu'il faut qu'il y ait une force qui le maintienne !" ²².

"Un artiste moderne doit perdre les deux tiers de son temps à essayer de voir ce qui est visible, et surtout de ne pas voir ce qui est invisible."

"Les philosophes expient assez souvent la faute de s'être exercés au contraire", écrit Paul Valéry dans Variété - Introduction à la méthode de Léonard de Vinci.

On peut dire que Giacometti qui, comme nous l'avons vu précédemment, n'était pas philosophe et n'aimait pas la philosophie, a consacré la totalité de son temps à interroger le visible par le visible. C'est cette interrogation que nous avons tenté d'éclairer à travers la lecture althussérienne de Marx concernant l'opposition entre *Vorstellung* et *Darstellung*, tentative qui nous a permis de mieux comprendre peut-être pourquoi cette œuvre peut être pensée comme un échec générateur de frustration et de violence.

"Tout art est produit par la colère", écrit Lawrence Weiner dans Notes autour de et sur l'art²³. Cette citation fait figure de chiasme chez Giacometti, la colère étant aussi produite par son art, art dont la caractéristique essentielle consiste en une impuissance viscérale à montrer les choses et les êtres dans leur vérité déployée.

C'est pour cette raison que cette œuvre est aussi *"acte de résistance"*, pour citer à nouveau Deleuze²⁴, à savoir ici acte de résistance à la résistance du réel. Ce qui lui faisait dire dans un texte intitulé *Ma réalité* :

"Je fais certainement de la peinture et de la sculpture et cela depuis toujours, depuis la première fois que j'ai dessiné ou peint, pour mordre sur la réalité, pour me défendre, pour me nourrir, pour grossir ; grossir pour mieux me défendre, pour mieux attaquer, pour accrocher, pour avancer le plus possible sur tous les plans, dans toutes les directions, pour me défendre contre la faim, contre le froid, contre la mort, pour être le plus libre possible ; le plus libre possible pour tâcher - avec les moyens qui me sont aujourd'hui les plus propres - de mieux voir, de mieux comprendre ce qui m'entoure, de mieux comprendre pour être le plus libre, le plus gros possible, pour dépenser, pour me dépenser le plus possible dans ce que je fais, pour courir mon aventure, pour découvrir de nouveaux mondes, pour faire ma guerre, pour le plaisir ? pour la joie ? de la guerre, pour le plaisir de gagner et de perdre."²⁵

NOTES

1. Alberto Giacometti : Ecrits, préparés par Mary Lisa Palmer et François Chaussende et présentés par Michel Leiris et Jacques Dupin, collection savoir/sur l'art, Hermann éditeur des sciences et des arts, nouveau tirage, 1992.
La préface de Michel Leiris s'intitule "Giacometti oral et écrit" (pp. IX-XI) et celle de Jacques Dupin "Une écriture sans fin" (pp. XIII-XXV).
2. Jacques Dupin : Alberto Giacometti, textes pour une approche, fourbis, 1991, pp. 59/60.
3. cité par Catherine Backes : "La structure et le regard" dans Les sciences humaines et l'œuvre d'art, Témoins et témoignages/Actualité, La connaissance S.A. Bruxelles Exklusivité Weber, 1969, p° 73.
Pour plus de précision, nous renvoyons au livre de Louis Althusser : Pour Marx, Maspéro, 1965.
4. Pierre Dumayet : "Le drame d'un réducteur de tête", Le Nouveau Candide, n° 110, 6-13 juin 1963. Repris dans les Ecrits de Giacometti, pp. 280/86.
5. idem note 1, p° 109.
6. "" "" "", pp. 128/29.
7. Georges Charbonnier : R.T.F., 3 mars 1951 ; Les Lettres Nouvelles, n° 6, 8 avril 1959, p° 20 ; Le monologue du peintre, Editions René Julliard, mai 1959, p° 159. Repris dans les Ecrits de Giacometti, pp. 241/49.
8. Lyon 93. Deuxième biennale d'art contemporain : "Et tous ils changent le monde". Catalogue de l'exposition, p° 177.
9. Voir, par exemple, Gilles Deleuze : "Qu'est-ce que l'acte de création ?", conférence donnée dans le cadre des "Mardis de la Fondation" à la Fondation Européenne des Métiers de l'Image et du Son le 17 mars 1987.
10. cité par Jacques Dopagne : Magritte, Fernand Hazan éditeur, 1977, p° 20.
11. idem note 2, p° 40.
12. Dans une lettre de René Magritte à Michel Foucault, datée du 23 mai 1966, celui-ci écrit : "(...) il est évident qu'une image peinte - qui est intangible de par sa nature - ne cache rien, alors que le visible tangible cache inmanquablement un autre visible - si nous en croyons notre expérience."
Cette lettre a été publiée dans le livre de Michel Foucault : Ceci n'est pas une pipe, fata morgana, 1973, pp. 85/87.
13. Jacques Dupin : préface aux Ecrits de Giacometti, p° XV.
14. idem note 2, pp. 19/20.
15. "" "" "", p° 19.
16. Georges Bataille : "Les larmes" ; cité dans la revue L'arc, n° 44, p° 74.
17. idem note 2, pp. 17/19.
18. Publié à l'origine dans Le Surréalisme au service de la révolution, n° 5.
Repris dans les Ecrits de Giacometti, pp. 7/9.
19. idem note 12, p° XXII.
20. idem note 1, p° 223.
21. Pierre Schneider : "Ma longue marche", L'Express n° 521, 8 juin 1961, p° 48.
Repris dans les Ecrits de Giacometti, pp. 262/68.
22. idem note 7.
23. idem note 8, p° 176.
24. idem note 9.
25. idem note 7.