

**ALBERTO
GIACOMETTI**

**/ À la
recherche
des œuvres
disparues**

(1920-1935)

Cet ouvrage est publié à l'occasion de l'exposition
Alberto Giacometti /
À la recherche des œuvres disparues,
présentée à l'Institut Giacometti, Paris,
du 24 février au 12 avril 2020

This book is published on the occasion of the exhibition
Alberto Giacometti /
In Search of Lost Works,
presented at the Giacometti Institute in Paris,
from February 24th to April 12th 2020

EXPOSITION

COMMISSARIAT
Michèle Kieffer

PRODUCTION
Stéphanie Barbé-Sicouri

RÉGIE DES ŒUVRES
Clara Gibertoni
Stéphanie Barbé-Sicouri

SCÉNOGRAPHIE
Éric Morin

LUMIÈRES
ACL
Transpalux

AGENCEMENT
Jet Lag K.

ENCADREMENTS
Cadre en Seine
Laurent Blaise Saint Maurice

SIGNALÉTIQUE
Œil de Lynx

PROGRAMME PÉDAGOGIQUE
Alice Martel

MÉDIATION
Claire Isorni, Amina Janssen,
Théodore Parizet, Laura Partin,
Julia Stankiewicz

CATALOGUE

DIRECTION SCIENTIFIQUE
Michèle Kieffer

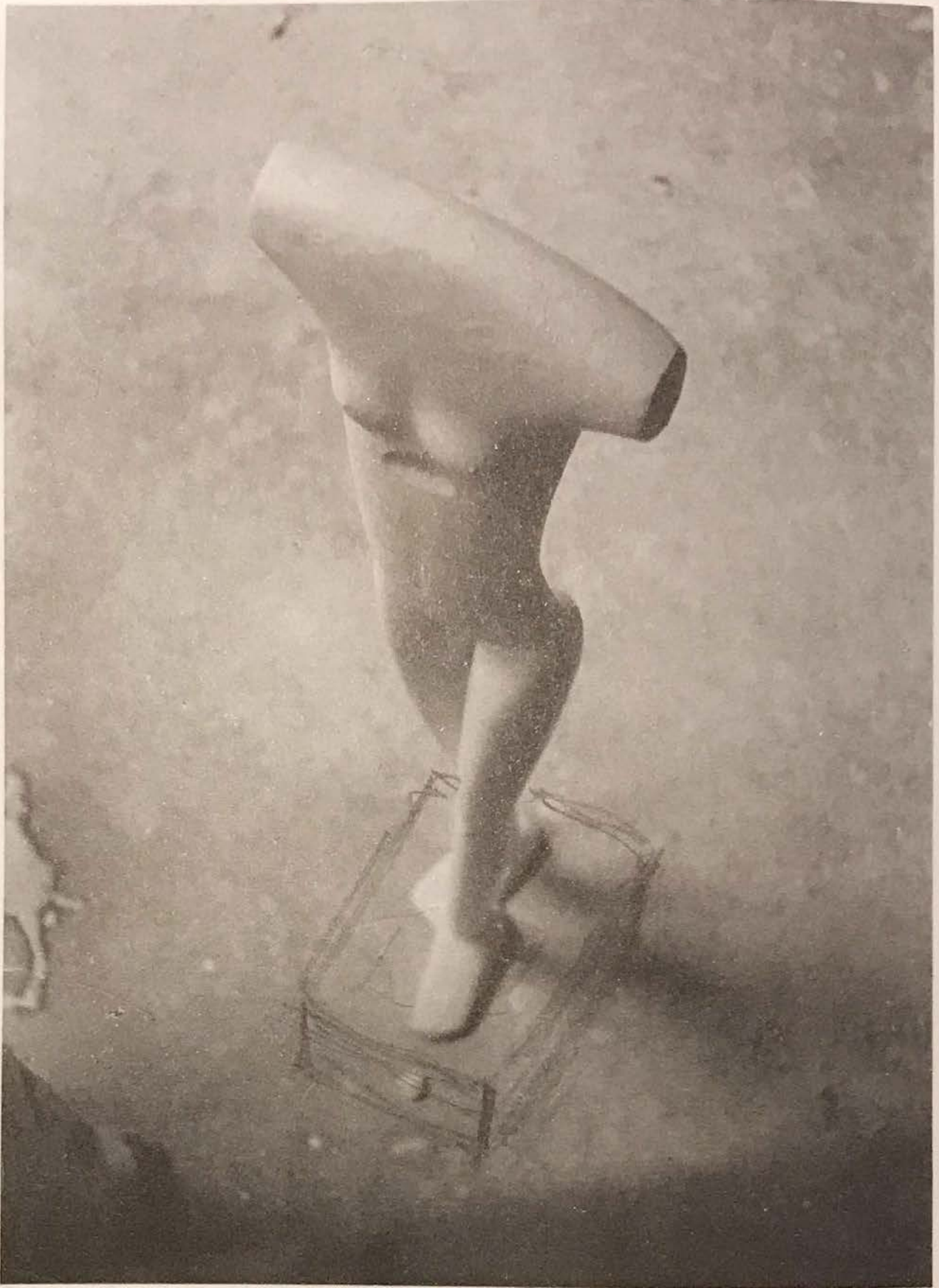
COORDINATION ÉDITORIALE
Michèle Kieffer
Stéphanie Barbé-Sicouri
Fondation Giacometti, Paris

Philippe Grand
Fage éditions

CONCEPTION GRAPHIQUE
Brigitte Mestrot

DROITS
Émilie Le Mappian

TRADUCTIONS
Catherine Petit & Paul Buck,
Bryan Woy



Femme qui marche *en cours de réalisation*, croquis par l'artiste d'un projet de socle
Walking Woman *in Progress*, Sketch by the Artist of a Socle
Photo : Pierre Matisse, 1936
Archives de la Fondation Giacometti, Paris

Altération / Altérité

dans *Mannequin et Femme qui marche* de Giacometti

Alteration / Alterity

in Giacometti's *Mannequin and Walking Woman*

JOANNA FIDUCCIA

In the decades before Giacometti arrived in Paris in 1922, the city saw the explosion of a new population. Joining the crowds of newcomers was a group no less anonymous, though certainly less mobile: the shop mannequin, a composite of the dress-form, waxwork, and artist's dummy (or "layperson") which proliferated in storefronts and museums as well as international fairgrounds at the turn of the last century. Competing with, but not yet displacing, the young women who shared their name while modeling clothes in the private showrooms of fashion houses, these other mannequins demanded an increasingly fine-tuned discernment between dead and living, foreign and familiar, strange and simply estranged.¹ Like the living *mannequins*, which were also known as "sossies" or doubles, these figures seemed at once living allegories of capital and uncanny subjects.² Entirely fungible, they instantly took on the value of the clothes they circulated; they both offered

Dans les décennies qui précédèrent l'arrivée de Giacometti à Paris en 1922, la ville vit l'explosion de la population. Un « groupe » non moins anonyme, mais certainement moins mobile, se joignit à la foule des nouveaux venus : le mannequin de vitrine, un composé du mannequin de couture, de la figure de cire et du mannequin de peintre (figurine articulée) qui foisonnait au début du siècle dernier, aussi bien en vitrine et au musée que dans les foires internationales. En concurrence avec les jeunes femmes qui partageaient leur nom dans les salons des maisons de couture mais qu'ils ne remplaçaient pas encore, ces autres mannequins exigeaient un discernement de plus en plus fin entre mort et vivant, inconnu et familier, étrange et simplement distancié¹. Comme les mannequins vivants, également appelés « sossies » à l'époque, ces figures semblaient à la fois allégories de sujets essentiels et inquiétants.² Entièrement fongibles, les mannequins prirent instantanément la valeur des vêtements

1. Mark B. Sandberg, *Living Picture, Missing Person: Mannequins, Museums, and Modernity* (Princeton: Princeton University Press, 2003), p. 5.

2. On the fashion mannequin and economic subjection, see Caroline Evans, *The Mechanical Smile: Modernism and the First Fashion Shows in France and America, 1900-1929* (New Haven and London: Yale University Press, 2013), pp. 187-89.

1. Mark B. Sandberg, *Living Picture, Missing Person: Mannequins, Museums, and Modernity*, Princeton, Princeton University Press, 2003, p. 5.

2. Sur le mannequin de mode et l'assujettissement économique, voir Caroline Evans, *The Mechanical Smile: Modernism and the First Fashion Shows in France and America, 1900-1929*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2013, pp. 187-89.

themselves for identification and gazed with the pitiless stare of the modern criminal. It is hardly surprising to find them on André Breton's short list of modern candidates for the marvelous and, most iconically, lining a dimly-lit corridor at the entrance to the 1938 International Exhibition of Surrealism, horrifically festooned.³

Yet long before they were the fascination of the Surrealists, before Hans Bellmer's violated dolls or Giorgio de Chirico's Attic dummies, before E.T.A. Hoffman's Olympia or Fritz Lang's *Maschinenmensch*, the anxiety and the frisson of the animated mannequin belonged to the lore of its forebear: the statue. Daedalus, the mythological father of sculpture himself, was described as making figures so lifelike that they were liable to walk away if one did not tie them down. In the *Meno* (97d), Socrates invokes these errant statues as a figure for belief or "true opinion" before it is tethered to knowledge. Plato's metaphor is a deep one, for it invokes sculpture's oscillation between material facticity and illusion, or between the known thing and the mere impression. Sculpture mediates between belief and knowledge in the dialogue because it straddles them habitually. Consequently, it is not just the statue or mannequin's resemblance that causes us to hesitate uneasily before them; it is their quality as simultaneously an image (of us) and an object (that shares our space). Faced with a statue, Jean-Paul Sartre writes, we find ourselves in the paradoxical position of having "real relations with an illusion."⁴

Sartre's reflections appear in his 1948 essay "The Quest for the Absolute,"

qu'ils présentaient ; ils s'offraient pour être identifiés et, en même temps, fixaient le spectateur avec le regard impitoyable du criminel moderne. Rien d'étonnant à ce qu'ils figurent sur la courte liste établie par André Breton des candidats modernes au merveilleux et, plus emblématique, le long d'un couloir peu éclairé à l'entrée de l'Exposition internationale du surréalisme de 1938, horriblement festonnés³.

Pourtant, bien avant qu'ils ne soient la fascination des surréalistes, avant les poupées violées de Hans Bellmer ou les mannequins attiques de Giorgio de Chirico, avant l'Olympia d'E.T.A. Hoffman ou le *Maschinenmensch* de Fritz Lang, toute l'angoisse et le frisson du mannequin animé appartenaient à l'histoire de son ancêtre : la statue. Dédale, le père mythologique de la sculpture, a été décrit comme capable de rendre les figures si vivantes qu'elles étaient susceptibles de partir en marchant si on ne les enchaînait pas. Dans le *Ménon* (97d), Socrate invoque ces statues errantes comme une figure de la croyance ou « l'opinion vraie » avant qu'elle ne soit liée à la connaissance. La métaphore de Platon est une métaphore profonde, car elle exprime l'oscillation de la sculpture entre la facticité matérielle et l'illusion, ou entre la chose connue et la simple impression. Dans le dialogue de Platon, la sculpture sert d'intermédiaire entre la croyance et la connaissance dans la mesure où, le plus souvent, les chevauche habituellement. Par conséquent, ce n'est pas seulement la ressemblance de la statue ou du mannequin qui nous rend mal à l'aise devant eux, c'est leur qualité à la fois d'image (de nous) et d'objet (qui partage notre espace). Face à

3. The marvelous, writes Breton, "partakes in some obscure way of a sort of general revelation only the fragments of which come down to us: they are the romantic ruins, the modern mannequin, or any other symbol capable of affecting the human sensibility for a period of time." André Breton, "Manifesto of Surrealism," *Manifestoes of Surrealism*, trans. Richard Seaver and Helen R. Lane (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1969), p. 16. See also Willard Bohn, "Apollinaire

3. Le merveilleux, écrit Breton, « participe obscurément d'une sorte de révélation générale dont le détail seul nous parvient : ce sont les ruines romantiques, le mannequin moderne ou tout autre symbole propre à remuer la sensibilité humaine durant un temps. » André Breton, *Manifeste du surréalisme*, 1924, Gallimard, Pléiade, tome 1, 1988, p. 321. Voir aussi Willard Bohn, « Apollinaire and de Chirico: The Making of the Mannequins », *Comparative*

which introduced Giacometti's postwar oeuvre to a public who had seen nearly nothing of it since he had last exhibited alongside the Surrealists in the mid-1930s. According to Sartre, sculpture had for three thousand years been suspended between real dimensions and unreal images, which resulted in all manner of confusion and, most significantly, in sculpture's inability to present living subjects as present and indivisible. Giacometti had broken with this tradition at last, Sartre explained, in order to clear sculpture of these contradictions. But if Giacometti's tactics were novel even to him in 1948, the artist had already isolated the problem by the early 1930s. We find it consolidated in a work that appears like an outlier to his Surrealist objects: a stylized plaster nude that went by several names, including *Mannequin*, *Feminine Figure*, and finally *Walking Woman*, the title by which it is known today. Even more than his seminal work *Invisible Object (Hands Holding the Void)* (1934-1935), *Walking Woman* anticipates Giacometti's postwar exploration of tensions between the reality and image of the human figure, while also breaking more dramatically with his postwar order: the polarity of walking men, bodies pitched forward over the isosceles pikes of their striding legs, and hieratic standing women, with feet as ponderous and immobile as the inverted anvils they resemble. *Walking Woman* mediated between the Surrealist object and Giacometti's sustained interest in the statue in both its ancient and modern guises, from the fragmented archaic sculpture to the dismembered mannequin. It did so through a series of modifications between

une statue, écrit Jean-Paul Sartre, nous nous trouvons dans la position paradoxale d'avoir « des relations réelles avec une illusion⁴ ».

Les réflexions de Sartre apparaissent dans son essai de 1948 *La Recherche de l'absolu* qui présente l'œuvre d'après-guerre de Giacometti à un public qui n'en avait presque rien vu depuis sa dernière exposition avec les surréalistes au milieu des années 1930. Selon Sartre, la sculpture était suspendue depuis trois mille ans entre dimensions réelles et images irréelles, ce qui a entraîné toutes sortes de confusions et, surtout, l'incapacité de la sculpture à présenter les sujets vivants comme présents et indivisibles. Giacometti a enfin rompu avec cette tradition, explique Sartre, afin de dégager la sculpture de ces contradictions. Mais si la tactique de Giacometti était nouvelle, même pour lui en 1948, l'artiste avait déjà isolé le problème au début des années 1930. On la retrouve consolidée dans une œuvre qui apparaît comme une aberration par rapport à ses objets surréalistes : un nu en plâtre stylisé qui porte plusieurs noms, dont *Mannequin*, *Feminine Figure*, et enfin *Femme qui marche*, titre qui le désigne de nos jours. Plus encore que son œuvre phare *Objet invisible (Mains tenant le vide)*, (1934-1935), *Femme qui marche* anticipe l'exploration après-guerre par Giacometti des tensions entre la réalité et l'image de la figure humaine : polarité des hommes marchant, corps penchés en avant sur les piques isocèles des jambes écarquillées, femmes debout hiératiques, avec des pieds aussi lourds et immobiles que des enclumes inversées qui leur ressemblent. *Femme qui marche* a servi d'intermédiaire entre l'objet surréaliste et l'intérêt soutenu de Giacometti pour la statue dans ses formes anciennes

and de Chirico: The Making of the Mannequins". *Comparative Literature*, Vol. 27, No. 2 (Spring 1975): 153-165; Emmanuel Guignon, *L'Objet surréaliste* (Paris: Editions Jean-Michel Place, 2005); and Hal Foster, *Compulsive Beauty* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1993), pp. 101-156.

4. Jean-Paul Sartre, "The Quest for the Absolute," *Essays in Aesthetics*, trans. Wade Baskin (New York: Philosophical Library, 1963), p. 88.

Literature, vol. 27, n° 2 (printemps 1975), p. 153-165 ; Emmanuel Guignon, *L'Objet surréaliste*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 2005 ; et Hal Foster, *Compulsive Beauty*, Cambridge, The MIT Press, 1993, pp. 101-156.

4. Jean-Paul Sartre, « La Recherche de l'absolu », *Les Temps modernes*, janvier 1948 (repris dans *Situations III*, Paris, Gallimard, 1949.)

1932 and 1936, which included the addition and then removal of arms and a head, and the incorporation of a faceted pedestal that stabilized the work while also elevating it literally and figuratively. Known to us today largely through installation views and studio photographs, these modifications have been discussed as stages on the way to the work's final form or alterations made to satisfy Giacometti's Surrealist peers.⁵ Yet they attest to a far more nuanced exploration of the terms shared by Surrealism and Giacometti's postwar oeuvre. The trajectory of *Walking Woman* passes through several crucial moments in his negotiation of mimesis and movement. Its history unfolds a series of strategies that Giacometti tested and then discarded like so many outfits, in order to explore the limits of our real relations with illusions.

REAL AND ACTUAL MOVEMENT

Among Sartre's critiques of the classical statue is the requirement that viewers approach and analyze the sculpture in order to reveal new aspects of it – their successive vantage points tendentiously animating a statue that has, in actuality, little relationship to the way that body appeared to the artist.⁶ His critique echoes the argument of Carl Einstein, a friend and early supporter of Giacometti, whose influential 1915 *Negerplastik* censured a Western tradition of sculpture that culminated in figures like Rodin and Rosso. Einstein maintained that this sculpture was in the thrall of "optical naturalism," or the imitation, not of nature itself, but the nature of nature's beholder.⁷

et modernes, de la sculpture archaïque fragmentée au mannequin démembré. Il le fit par le biais d'une série de modifications entre 1932 et 1936, dont l'ajout puis l'enlèvement de bras et d'une tête, et l'incorporation d'un piédestal à facettes qui stabilisait l'œuvre tout en l'élevant au propre comme au figuré. Connues aujourd'hui en grande partie par les vues d'installation et les photographies prises dans l'atelier, ces modifications ont été discutées comme des étapes sur le chemin vers la forme finale de l'œuvre ou comme des modifications apportées pour satisfaire les pairs surréalistes de Giacometti⁵. Pourtant, elles témoignent d'une exploration beaucoup plus nuancée des termes partagés par le surréalisme et l'œuvre d'après-guerre de Giacometti. La trajectoire de *Femme qui marche* passe par plusieurs phases cruciales dans la négociation par le sculpteur de la mimésis et du mouvement. Son histoire déploie une série de stratégies qu'il a testées puis écartées, afin d'explorer les limites de nos relations réelles avec les illusions.

MOUVEMENT RÉEL ET EFFECTIF

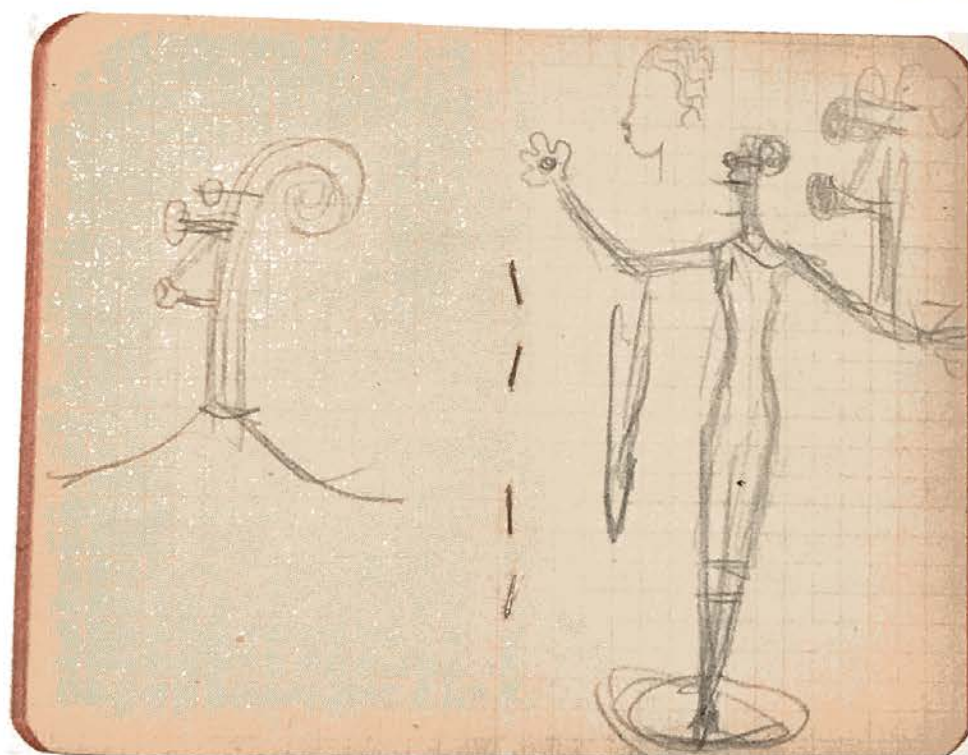
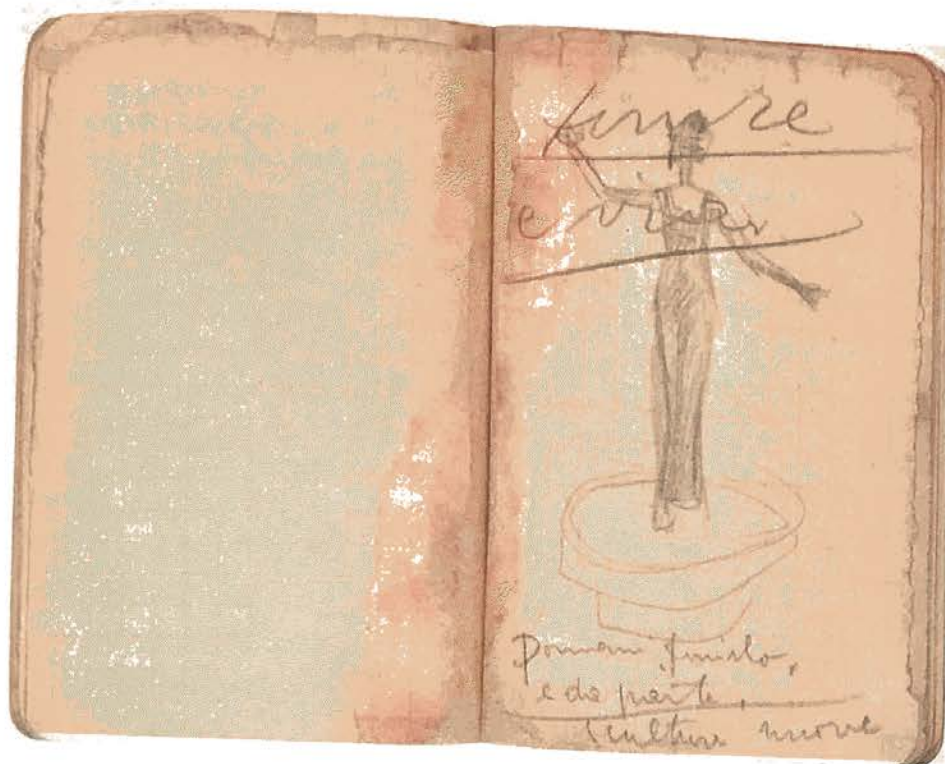
Parmi les reproches que Sartre fait à la statue classique, il y a l'exigence que les spectateurs approchent et analysent la sculpture afin d'en révéler de nouveaux aspects – leurs points de vue successifs animant de manière tendancieuse une statue qui a, en réalité, peu de rapport avec la façon dont ce corps est apparu à l'artiste⁶. Sa critique fait écho à l'argument de Carl Einstein, ami et premier partisan de Giacometti, qui dans l'influent *Negerplastik* de 1915 censura une tradition occidentale

5. See, for instance, Ronald Alley, *Catalogue of The Tate Gallery's Collection of Modern Art other than works by British Artists*, London: Tate Gallery, 1981), 276.

6. Sartre, *op. cit.*

5. Voir, par exemple, *Catalogue of The Tate Gallery's Collection of Modern Art other than works by British Artists*, Londres, Tate Gallery, 1981, 276.

6. Sartre, *op. cit.*



Alberto Giacometti

Croquis d'une femme debout, c. 1932

Sketch of a Standing Woman

Crayon sur carnet / pencil on sketchbook

11,6 x 7,2 cm

Fondation Giacometti, Paris

Alberto Giacometti

Croquis de Mannequin, c. 1932

Sketches of Mannequin

Crayon sur carnet / pencil on sketchbook

10 x 6,6 cm

Fondation Giacometti, Paris

Since the Renaissance, sculpture had gradually been overtaken by "pictorial surrogates," which emphasized optical sensation and eroded the distinction between sculpture-in-the-round and relief. This pictorialization of sculpture carried a psychic corollary: by reducing sculptural form to a byway for optical impressions, the ideal relation between sculptor and beholder became one of maximal proximity and sensitization. Einstein explains, "Increasingly the work dissolved into a conduit for psychological excitation; the individual flow, cause and effect, became fixed. These sculptures were professions of a genetics rather than objectified forms, a charged, instantaneous contact of two individuals⁸." The sculptor thus came to model his work through Impressionist *touches*, leaving the form itself as something to be constituted in the viewer's mind.

What was at stake was more than just a loss of medium-specificity. The problem was that optical naturalism produced and affirmed the viewer's sense of mastery in a world that fundamentally resembled her, and reduced the world of experience to parcels of sensation awaiting their appropriation. African sculpture articulated a powerful counter-model. Einstein observed that the non-naturalistic proportions of this sculpture were the result of an effort to convert intuitions of space into a formal

de sculpture qui culmina en des figures comme celles de Rodin et Rosso. Einstein soutenait que cette sculpture était sous l'emprise du « naturalisme optique », ou de l'imitation, non pas de la nature elle-même mais de la nature de celui qui regarde la nature⁷. Depuis la Renaissance, la sculpture a été progressivement dépassée par les « substituts picturaux », qui mettent l'accent sur la sensation optique et érodent la distinction entre sculpture en ronde-bosse. Cette transposition picturale de la sculpture avait un corollaire psychique : en réduisant la forme sculpturale à un élément annexe pour les impressions optiques, la relation idéale entre le sculpteur et le spectateur est devenue une relation de proximité et de sensibilisation maximale. Einstein explique : « [...] l'œuvre se [réduisait] de plus en plus au rôle de conducteur d'émotions psychologiques ; ce qui est mouvant dans l'individu, l'acte de création et son objet, prirent des formes fixes. Ces sculptures étaient plutôt des manifestations d'une génétique que des formes objectivées, plutôt un contact fulgurant de deux individus [...] »⁸. Le sculpteur en est ainsi venu à modeler son œuvre par des touches impressionnistes, remettant au spectateur la forme elle-même comme quelque chose à constituer mentalement.

Les enjeux ne se limitaient pas à une perte de spécificité du support. Le problème était que

7. "The optical naturalism of Western art is not the imitation of external nature; rather, the nature that is passively imitated here is merely the vantage point of the viewer. Whence the geneticism, the excessive relativism that characterizes most of our art. [...] [I]ncreasingly the production of the final optical form was entrusted to an actively participating beholder." Carl Einstein, "Negro Sculpture," *October* 107 (Winter 2004): 133. Giacometti expressed similar exacerbation with the conventions of the Western canon in an interview in 1963, in which he rehearses Einstein's argument through the example of Cézanne's exaggerations and sculpture from New Guinea. "Entretien avec Jean Clay (1963)," *Écrits*, p. 312. See also Sebastian Ziedler, "Introduction," *October*, no. 107 (Winter 2004).

8. *Ibid.*, p. 127.

7. « Le naturalisme optique de l'art occidental n'est pas l'imitation de la nature extérieure ; la nature qui est ici passivement imitée est simplement donnée selon le point de vue de l'observateur. D'où le déterminisme génétique, le relativisme excessif qui caractérisent la plus grande partie de notre art. [...] De plus en plus, la production de la forme optique finale a été confiée à un observateur participant activement. » Carl Einstein, *Negerplastik*, 1915 (traduction en français à partir de la traduction anglaise dans « Negro Sculpture », *October*, n° 107, hiver 2004, p. 133). Giacometti a exprimé la même exaspération envers les conventions du canon occidental dans un entretien de 1963 dans lequel il répète l'argument d'Einstein à travers l'exemple des exagérations de Cézanne et des sculpteurs de Nouvelle-Guinée. « Entretien avec Jean Clay » (1963), dans *Écrits*, Paris, Hermann, 2007, p. 312. Voir aussi Sebastian Zeidler, « Introduction », *October*, *op. cit.*

order, and thus to deliver a “cubic” – that is, non-pictorial, veritably sculptural – “vision of space.”⁹ This worked through what he called the *depth quotient*: the reticulation of the form that encoded the movement in space of the depicted body. For example, the arms and legs in a Baule figure, bending non-naturalistically both forward and backward, relay conceptually the movement of limbs in space. The sculpture neither relies on the viewer’s imagination to “fill in” the missing side through recollection or self-reference, nor on the impressionist *modélé* to fuse what are, in fact, supreme contrasts of form. The sculpture thus defends its autonomy: it is not a reflection of the viewer’s self, but nor is it a convocation of a predetermined psychological experience, summoned for the purposes of completing the work.

Giacometti’s Surrealist objects suggest a mischievous relationship to this autonomy, in game boards like *Circuit* (1931) that solicit the viewer for an enervating exercise of rolling a ball along a single track or supersize trinkets like *Disagreeable Object To Be Thrown Away* (1931), which proffers three tusks for the grabbing (one of which will always remain a vulgar supplement) or teeters indiscriminately in one position or another. But his Surrealist works also testify to a sincere interest in non-pictorial or actual movement. Narrating the development of his work in the early 1930s

le naturalisme optique produisait et affirmait le sens de la maîtrise du spectateur dans un monde qui lui ressemblait fondamentalement, et réduisait le monde de l’expérience à des petites parcelles de sensation en attente d’appropriation. La sculpture africaine exprimait un puissant contre-modèle. Einstein observe que les proportions non naturalistes de cette sculpture sont le résultat d’un effort pour convertir les intuitions de l’espace en un ordre formel, et ainsi livrer une « vision de l’espace [...] cubique » – c’est-à-dire non picturale, véritablement sculpturale⁹. Cette vision fonctionnait à travers ce qu’il appelait le « quotient de profondeur » : la réticulation de la forme qui codait le mouvement dans l’espace du corps représenté. Par exemple, les bras et les jambes d’une figure Baoulé, se pliant en avant et en arrière de façon non naturaliste, relaient conceptuellement le mouvement des membres dans l’espace. La sculpture ne s’appuie ni sur l’imagination du spectateur pour « combler » le côté manquant par le souvenir ou l’auto-référence, ni sur le « modélé » impressionniste pour fusionner ce qui n’est que, en fait, suprêmes contrastes de forme. La sculpture défend ainsi son autonomie : elle n’est pas le reflet du moi du spectateur, mais elle n’est pas non plus la convocation d’une expérience psychologique prédéterminée, invoquée dans le but de compléter l’œuvre.

Les objets surréalistes de Giacometti suggèrent une relation espiègle à cette

9. Einstein’s rhetorical opposition between pure sculptural vision (African art) and the “pictorial” Western arts was established by Hedwig Fechheimer in her 1914 *Die Plastik der Ägypter* – a book that Giacometti owned and frequently copied from – which moreover uses the term cubic to describe the superiority of Egyptian “tectonic” sculpture over the West’s problematic attempts to convey movement. Klaus Kieffer has demonstrated the influence of Fechheimer over Einstein. Klaus Kieffer, *Diskurswandel im Werk Carl Einstein. Ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der europäischen Avantgarde* (Tübingen: Niemeyer, 1994). See also Joyce Cheng, “Immanence out of Sight: Formal Rigor and Ritual Function in Carl Einstein’s ‘Negerplastik.’” *RES: Anthropology and Aesthetics*, no. 55/56 (2009): 90.

8. *Ibid.*, p. 127.

9. L’opposition rhétorique d’Einstein entre la vision sculpturale pure (art africain) et les arts « picturaux » occidentaux a été établie par Hedwig Fechheimer dans son livre *Die Plastik der Ägypter* de 1914 – ouvrage que Giacometti possédait et à partir duquel il copiait fréquemment – qui emploie par ailleurs le terme « cubique » pour décrire la supériorité de la sculpture « tectonique » égyptienne sur les tentatives problématiques de l’occident pour exprimer le mouvement. Klaus Kieffer a démontré l’influence de Fechheimer sur Einstein. Klaus Kieffer, *Diskurswandel im Werk Carl Einstein. Ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der europäischen Avantgarde*, Tübingen, Niemeyer, 1994. Voir aussi Joyce Cheng, « Immanence out of Sight: Formal Rigor and Ritual Function in Carl Einstein’s *Negerplastik* », *RES: Anthropology and Aesthetics*, n° 55/56, 2009, p. 90.

to Pierre Matisse, Giacometti described his growing preoccupation with an "element in reality that concerned me: movement." He continued, "Despite all my efforts, it was impossible for me then to endure a sculpture that gave an illusion of movement, a leg advancing, a raised arm, a head looking sideways. I could only create such movement if it was real and actual, I also wanted to give the sensation of motion that could be induced."¹⁰

Indeed, in addition to objects that called to be handled or thrown (away), a number of Giacometti's works offered this "real and actual" movement with components that could be slid along tracks (*Man, Woman, and Child*, 1931) or rotated on a post (*Point to the Eye*, 1931–32) or rubbed against each other, as in the coupled forms of *Suspended Ball* (1930–31). A cleft orb hanging from a thread over a crescent-shaped wedge, it suggests both an erotic caress and vicious slicing of one form by the other. "Everyone who saw the hanging, slit ball in motion over the bald felt a strong and indescribable excitement," recalled Maurice Nadeau – evidently so thoroughly in the thrall of an induced sensation of motion that he imagined a fully kinetic sculpture, the orb swinging like a pendulum over the wedge.¹¹

These objects make a curious context for *Walking Woman*, who has none of these solicitations to real movement. *Walking Woman* first appears in a diptych of drawings that Giacometti prepared for the Countess Maria Visconti in 1932, depicting his studio from two angles. In one drawing, it lurks behind a sculpting stand, upstaged by the model *Project for a Public Square* that sits

autonomie, qu'il s'agisse de *Circuit* (1931), un plateau de jeu qui invite le spectateur à faire rouler une balle sur une seule piste, ou des « jouets » de grande taille comme *Objet désagréable à jeter* (1931) qui offre trois défenses à saisir (dont une restera toujours un supplément vulgaire) et peut prendre différentes positions. Mais ses œuvres surréalistes témoignent aussi d'un intérêt sincère pour le mouvement non pictural ou réel. Racontant à Pierre Matisse l'évolution de son œuvre au début des années 1930, Giacometti décrit sa préoccupation croissante pour un « élément qui me touchait dans la réalité : le mouvement. » Il continue ainsi : « Malgré tous mes efforts, il m'était alors impossible de supporter une sculpture qui donne l'illusion d'un mouvement, une jambe qui avance, un bras levé, une tête qui regarde de côté. Ce mouvement, je ne pouvais le faire que réel et effectif, je voulais aussi donner la sensation de le provoquer¹⁰. »

En effet, en plus des objets qui appelaient à être manipulés ou jetés, un certain nombre d'œuvres de Giacometti offraient ce mouvement « réel et effectif » avec des composants qui pouvaient être glissés le long de rails (*Homme, femme et enfant*, 1931), ou tournés sur un poteau (*Pointe à l'œil*, 1931–32), ou encore frottés l'un contre l'autre, comme dans les formes couplées de *Boule suspendue* (1930–31). Une sphère fendue suspendue à un fil au-dessus d'un objet en forme de croissant suggère à la fois une caresse érotique et le tranchage vicieux d'une forme par l'autre. Tous ceux qui ont vu la boule suspendue et fendue en mouvement au-dessus du croissant ont ressenti « une émotion violente et indéfinissable », se souvenait Maurice Nadeau,

10. Letter from Alberto Giacometti to Pierre Matisse, letter-text for the catalogue of the exhibition *Alberto Giacometti* de 1948 at the Pierre Matisse Gallery, New York. Pierre Matisse Gallery Archives, Pierpont Morgan Library, New York. This interest was made most explicit in Giacometti's contribution to the third issue of *Surréalisme au service de la révolution*, "Objets mobiles et muets."

11. Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme* (Paris: Editions du

10. Lettre d'Alberto Giacometti à Pierre Matisse, lettre-texte pour le catalogue de l'exposition *Alberto Giacometti* de 1948 à la Pierre Matisse Gallery, New York. Pierre Matisse Gallery Archives, Pierpont Morgan Library, New York. Cet intérêt a été rendu plus explicite dans *Objets mobiles et muets*, la contribution de Giacometti au troisième numéro de *Surréalisme au service de la révolution* (décembre 1931).

11. Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris, Éditions

atop it and dwarfed by an overcoat nearly twice its size that hangs on the opposite wall. The figure itself is lissome and slight, with elongated tubular legs and a narrow torso, arced like a blade in profile. In the drawing, she has neither arms nor head, suggesting the stylized truncations of Archipenko's *Female Torso* (also known as *Flat Torso*, 1914) or Charles Despiau's *Adolescent* (1929).¹² Giacometti's pencil seems to hesitate already over two future modifications to the work: the removal of any suggestion of the neck by simplifying the shoulders into one continuous contour, and the resizing of a small depression at the base of the figure's sternum. This depression, a sort of divot of alterity at the center of the nude, suggests its filiation with the later destroyed *1+1=3*, along with a sustained motif of a depression to invoke the womb or female genitals in works from *Spoon Woman* (1927) to *Woman (Flat III)* (c. 1927-29). When next we see the work – in an undated photograph by Marc Vaux taken in the courtyard outside Giacometti's studio, likely in late 1932 or early 1933 – the divot is smaller and host to a little wire construction. A replica cello scroll has been inserted at the figure's neck and two wooden arms extend from the shoulders, one terminating in a petal-shaped claw, the other in a bundle of feathers.¹³ In June 1933, the work was included in a group exhibition at the Galerie Pierre Colle, its limbs and head painted white, and listed as *Mannequin*. It stands against a wall with a leg advancing, a raised arm, and a head looking sideways.

It stands, in fact, in the precise posture that Giacometti claimed he could not endure. The coincidence is remarkable,

Seuil, 1945), pp. 215-216.

12. As Patrick Elliott has noted, Despiau's work was exhibited alongside Giacometti in 1929. Patrick Elliott, *Alberto Giacometti 1901-1966*, p. 88. It moreover exists both in a headless and "head-ed" version, currently at the Art Institute of Chicago.

13. While often described simply as a cello scroll or head, according to the musicologist Catherine Slowick, the angle of

manifestement si profondément sous le charme d'une sensation induite de mouvement qu'il a imaginé une sculpture entièrement cinétique, globe oscillant comme un pendule au-dessus du croissant¹¹.

Ces objets font un contexte curieux pour *Femme qui marche*, qui ne présente aucune de ces sollicitations au mouvement réel. *Femme qui marche* apparaît pour la première fois dans un diptyque de dessins que Giacometti a préparé pour la comtesse Maria Visconti en 1932 représentant son atelier sous deux angles. Dans l'un des dessins, il se cache derrière un socle de sculpture, éclipsé par la maquette *Projet pour une place* qui s'y trouve superposée et écrasé par un manteau, presque deux fois plus grand, accroché au mur opposé. La figure elle-même apparaît souple et légère, avec des jambes tubulaires allongées et un torse étroit, arqué comme une lame de profil. Sur le dessin, elle n'a ni bras ni tête, suggérant les troncations stylisées du *Torse féminin* d'Archipenko (aussi appelé *Torse plat*, 1914) ou de *L'Adolescente* de Charles Despiau (1929)¹². Le crayon de Giacometti semble déjà hésiter sur deux modifications futures de l'œuvre : la suppression de toute suggestion du cou en simplifiant les épaules en un seul contour continu, et le redimensionnement d'une petite dépression à la base du sternum de la statue. Cette dépression, sorte de creux d'altérité au centre du nu, suggère sa filiation avec *1+1=3*, détruit par la suite, ainsi qu'un motif soutenu de dépression pour invoquer l'utérus ou les organes génitaux féminins dans des œuvres allant de *Femme cuillère* (1927) à *Femme (plate III)* (c. 1927-1929). Sur une photographie de l'œuvre prise par Marc Vaux dans la cour devant l'atelier de Giacometti, probablement

du Seuil, 1945, pp. 215-216.

12. Comme l'a noté Patrick Elliott, l'œuvre de Despiau a été exposée aux côtés de Giacometti en 1929. Patrick Elliott, *Alberto Giacometti 1901-1966*, p. 88. Elle existe d'ailleurs à la fois en version sans tête et en version avec tête, actuellement à l'Art Institute of Chicago.

13. Bien que souvent décrit simplement comme une volute ou une tête de violoncelle, selon la musicologue Catherine

at the very least, but it is also historically charged. For while the pose gives the figure the impression of hailing a visitor, it is more significantly a citation of the Apollo Belvedere, grafted onto a stylized female figure that has been fitted out with quasi-found objects.¹⁴ The Apollo's contrapposto and tensed musculature were the central example of a classical sculpture endowed with movement. *Mannequin* appears like a sham of its principles: an assemblage where the Apollo represented the ideal unity of form, a figure teetering on its small slab feet where the Apollo is a paragon of balance, and made of workaday plaster where the Apollos stands noble in white marble. The cello-scroll head suggests the substitution of the god's archer's bow with the musician's bow, which sounds the body by slicing across it in a gesture that is both caress and laceration. Above all these contrasts, the arms of *Mannequin* are attached perfunctorily at the shoulders and appear re-positionable. This capacity for movement is a profane rendition of the Baule figure's reticulated limbs as well as a repudiation of the Apollo's illusion of animation; it replaces the latter with the potential for actual movement, and then dehumanizes it, assimilating it to the modern mannequin and studio layperson. "Real and actual movement" thereby subverts sculpture's illusionism. Yet in doing so, it associates the statue with artifice instead of truth, as though the *Mannequin* might at any moment depart the gallery for shop window.

the pegs and position of the scroll relative to the rest of the neck rule of the most common three-stringed instruments (like the balalaïka, rebec, or shamisen). While it suggests some affinities with the "American Church bass," this instrument both predates the worm-drive machine peg that appears to be in use in this scroll – to say nothing of the unlikelihood that the instrument would have made its way to Paris.

14. Aside from the feathers, the non-plaster components of *Mannequin* were almost definitely fabricated by Diego – including the cello scroll.

fin 1932 ou début 1933, le creux est plus petit et abrite une petite construction en fil de fer. Une réplique d'une volute de violoncelle a été insérée au cou de la figure et deux bras en bois s'étendent à partir des épaules, l'un se terminant par une griffe en forme de pétale, l'autre par un faisceau de plumes¹³. En juin 1933, l'œuvre fut incluse dans une exposition collective à la Galerie Pierre Colle, ses membres et sa tête peints en blanc, sous le nom de *Mannequin*. La figure se tient contre un mur avec une jambe qui avance, un bras levé et une tête qui regarde de côté.

Le mannequin se tient, en fait, dans la posture précise que Giacometti prétendait ne pas pouvoir supporter. La coïncidence est remarquable, à tout le moins, mais elle est aussi chargée d'histoire. Car si la pose donne à la figure l'impression de saluer un visiteur, elle est surtout une citation de *l'Apollon du Belvédère*, greffée sur une figure féminine stylisée et ornée d'objets quasi trouvés¹⁴. Le *contrapposto* et la musculature tendue de *l'Apollon* offraient l'exemple type d'une sculpture classique dotée de mouvement. Le *Mannequin* apparaît comme un simulacre de ses principes : un assemblage là où *l'Apollon* représente l'unité de forme idéale, un personnage titubant sur ses petits pieds rectangulaires là où *l'Apollon* est un modèle d'équilibre, et fabriqué en plâtre ordinaire là où *l'Apollon* noble se dresse en marbre blanc. La tête en volute de violoncelle suggère la substitution de l'arc d'archer du dieu par l'archet du musicien qui fait sonner le corps en le tranchant dans un geste qui est à la fois

Slowick l'angle des chevilles et la position de la volute par rapport au reste du manche suggèrent l'un des instruments à trois cordes les plus courants (comme la balalaïka, le rebec, ou le shamisen). S'il présente certaines affinités avec la contrebasse d'église américaine (*American Church Bass*), cette dernière est toutefois antérieure à la cheville à vis sans fin qui semble être utilisée dans cette tête d'instrument – sans parler de l'improbabilité qu'un tel instrument ait trouvé son chemin jusqu'à Paris.

14. Outre les plumes, les éléments du *Mannequin* qui ne sont pas en plâtre ont été presque certainement fabriqués par Diego, y compris la volute de violoncelle.

DISMEMBERMENT AND DISLOCATION

The addition of the arms and head aligned *Mannequin* with other Surrealist assemblages on display at the Galerie Pierre Colle, although their made-ness as opposed to found-ness emphasized not the incorporation of these elements, but the inevitable disincorporation of the mannequin's body.¹⁵ Such would be its destiny. In 1936, the work was sent to London to appear in the International Surrealist Exhibition organized by Roland Penrose at the New Burlington Galleries. In the catalogue, it is listed as *Feminine Figure* (1931–32). Roland Penrose recalled to Ronald Alley that Giacometti sent the work with arms but no head, and then decided to remove the arms, thus returning it to its initial state.¹⁶ A review of the exhibition, published on June 14, 1936 in the *Sunday Referee*, includes an image of the figure with a caption noting that it had been temporarily removed and a satirical cartoon, imposed on the installation views, who appears exasperated by this evidence of Surrealism's evasiveness.¹⁷ No documents explaining the reasoning behind this alteration have yet emerged, but a couple possibilities suggest themselves. Angelica Rudenstein has surmised that the attachments of the arms, small dowels carved by Diego, may not have been sufficiently stable after the work arrived in London, thus leading to their removal.¹⁸ But this does not explain why the head should have also been detached or, more importantly, why Giacometti elected to

caresse et lacération. Au-dessus de tous ces contrastes, les bras du *Mannequin* sont attachés de façon superficielle aux épaules et semblent repositionnables. Cette capacité de mouvement est une interprétation profane des membres réticulés de la figure Baoulé ainsi qu'une répudiation de l'illusion d'animation d'Apollon ; elle remplace cette dernière par le potentiel de mouvement réel, puis la déshumanise, l'assimilant au mannequin moderne et à la figurine articulée de l'atelier. Le « mouvement réel et effectif » subvertit ainsi l'illusionnisme de la sculpture. Pourtant, ce faisant, elle associe la statue à l'artifice plutôt qu'à la vérité, comme si le *Mannequin* pouvait à tout moment quitter la galerie pour la vitrine d'un magasin.

DÉMEMBREMENT ET DISLOCATION

L'ajout des bras et de la tête aligne le *Mannequin* sur d'autres assemblages surréalistes exposés à la Galerie Pierre Colle, même si leur statut d'objets fabriqués plutôt que d'objets trouvés soulignait non pas l'incorporation de ces éléments, mais l'inévitable désincorporation du corps du mannequin¹⁵. Telle serait sa destinée. En 1936, l'œuvre est envoyée à Londres pour participer à l'exposition internationale surréaliste organisée par Roland Penrose aux New Burlington Galleries. Dans le catalogue, elle est répertoriée comme *Feminine Figure* (1931–32). Roland Penrose a rappelé à Ronald Alley que Giacometti

15. Sandberg refers to this as the mannequin's general truth, its "essential dismemberment" that one discovers in any backroom of a waxworks or department store. Sandberg, *op. cit.*, p. 24.

16. Ronald Alley, *Catalogue of The Tate Gallery's Collection of Modern Art other than works by British Artists*, London: Tate Gallery, 1981), 276. Although Penrose recalled Giacometti himself removed the arms, the artist only visited London for the first time in 1955. It is nevertheless conceivable that Giacometti communicated with Penrose or others by mail and asked that they remove the arms in his stead.

15. Sandberg considère cela comme la vérité générale du mannequin, un « démembrement essentiel » que l'on découvre dans les coulisses de n'importe quel musée de cire ou grand magasin. Sandberg, *op. cit.* p. 24.

16. Ronald Alley, *Catalogue of The Tate Gallery's Collection of Modern Art other than works by British Artists*, Londres, Tate Gallery, 1981, p. 276. Bien que Penrose se soit rappelé que Giacometti lui-même avait enlevé les bras, l'artiste n'a visité Londres pour la première fois qu'en 1955. Il est néanmoins concevable que Giacometti ait communiqué avec Penrose ou d'autres personnes par courrier et leur ait demandé de retirer les bras à sa place.

have the figure photographed upon its return to Paris without its appendages.

By 1936, Giacometti had taken leave of Surrealism socially, professionally, and aesthetically in order to devote himself to producing a series of portrait busts of his brother and neighbor – an exercise that occupied him almost exclusively for several years. It was at this time that he would make his last alterations to *Walking Woman*, which are recorded in two sets of photographs from August and October 1936, the first taken by Pierre Matisse, the second by Brassai. In the Matisse photographs, *Walking Woman* appears on a sculpting stand, photographed at a slight angle from the front and back in the soft studio light. Giacometti has penciled in a small rectangular base around the figure's feet. In Brassai's photographs, the pedestal has materialized and the hollow below the breastbone has been filled (this version, now known as *Walking Woman II*, was purchased shortly thereafter by Peggy Guggenheim).¹⁹ The high contrast of Brassai's photographs, which Giacometti first criticized sharply in a letter to Pierre Matisse but later appreciated, give *Walking Woman* a luminous, nearly lunar quality.²⁰ With the addition of the pedestal to stabilize the figure, Giacometti narrowed the feet and lifted them at the heel, so that the figure appears to advance on tiptoe. The legs are now turned in parallel, closer to the Attic *kouros* to which the work is sometimes compared, although they are in every other way the opposite of the *kouros*'s monumentalizing and muscled legs. Rather than suggest the solidity of the striding body,

avait envoyé l'œuvre avec les bras mais sans tête, et qu'il a ensuite décidé de retirer les bras, la rendant ainsi à son état initial¹⁶. Une critique de l'exposition, publiée le 14 juin 1936 dans le *Sunday Referee*, comprend une image de la figure, avec une légende indiquant qu'elle a été temporairement retirée, et une caricature satirique incrustée dans l'image montrant le critique exaspéré par cette preuve des manières évasives du surréalisme¹⁷. Aucun document donnant la raison de cette modification n'a encore émergé, mais quelques possibilités s'offrent à nous. Angelica Rudenstine a supposé que les attaches des bras, des petites chevilles sculptées par Diego, n'étaient peut-être pas suffisamment stables après l'arrivée de la sculpture à Londres, ce qui aurait entraîné leur retrait¹⁸. Mais cela n'explique pas pourquoi la tête aurait également dû être détachée et, surtout, pourquoi Giacometti a choisi de faire photographier la sculpture sans ses appendices à son retour à Paris.

En 1936, Giacometti a pris congé du surréalisme socialement, professionnellement et esthétiquement, pour se consacrer à la production d'une série de bustes portraits de son frère – un exercice qui l'occupa presque exclusivement pendant plusieurs années. C'est à cette époque qu'il apporte ses dernières retouches à *Femme qui marche*, que l'on voit dans deux séries de photographies d'août et octobre 1936, la première réalisée par Pierre Matisse, la seconde par Brassai. Sur les photographies de Matisse, *Femme qui marche* apparaît sur un haut tabouret de travail, photographiée

17. The same image also appears in Raymond Mortimer's more sober review, and thus may have been circulated by Penrose as a press image. Raymond Mortimer, "The Art of Displeasing," *The Listener* (17 June 1936): 1151.

18. Angelica Zander Rudenstine, *Peggy Guggenheim Collection, Venice* (New York: Harry N. Abrams and the Solomon R. Guggenheim Foundation, 1985).

19. There is some disagreement about the sequence of versions. While Michael Brenson designates this version as the "first" conception, Alley cites Diego's recollection that

17. La même image apparaît également dans la critique plus sobre de Raymond Mortimer, et peut donc avoir été diffusée par Penrose comme une image de presse. Raymond Mortimer, « The Art of Displeasing », *The Listener*, 17 juin 1936, p. 1151.

18. Angelica Zander Rudenstine, *Peggy Guggenheim Collection, Venice*, New York, Harry N. Abrams and the Solomon R. Guggenheim Foundation, 1985.

19. Il existe un certain désaccord sur la séquence des versions. Alors que Michael Brenson désigne cette version

as if its feet shared the same ground as the viewer, *Walking Woman II* hovers in space. Even the pedestal belongs to the figure as vision rather than object; its beveled sides make it appear to draw upwards into the body rather than attach itself to the architecture of the room. Giacometti's initial complaint about Brassai's photographs – that they had been cropped so as to "eliminat[e] all space" – indicates the importance of the antagonism between the sculpture and its surrounding space expressed in the work's newfound containment, an antagonism as central to the work's autonomy as it is at odds with its profane movement as *Mannequin*.

Shortly after the addition of the pedestal, both *Walking Woman I* and *Walking Woman II* had left Giacometti's studio for good – the former in the purchase of Penrose, the latter to the collection of Peggy Guggenheim. But just shy of a decade later, their explorations of the limits to the real movement of an image of a figure would make a final appearance. *Woman with Chariot* (1943–45) is another elongated female nude in plaster, which stands almost exactly the same height, just over four and a half feet tall, as the *Walking Women*. Her legs are fused together, this time down to the ankles, but her shoulders are squared, without the slight lilt to the left shoulder that gives the earlier sculptures the appearance of a torso torquing slightly backward in space as a leg advances forward. The work is linked to Giacometti's recollection of the enchanting nurses at the hospital where he was interned after his foot was crushed in an accident in 1937, who advanced down the halls pushing

dans la lumière douce de l'atelier.

Giacometti a dessiné au crayon une petite base rectangulaire autour des pieds du personnage. Sur les photographies de Brassai, ce piédestal s'est matérialisé et le creux sous le sternum a été comblé (cette version, maintenant connue sous le nom de *Femme qui marche II*, a été achetée peu après par Peggy Guggenheim¹⁹). Le contraste élevé des photographies de Brassai, que Giacometti a d'abord vivement décrié dans une lettre à Pierre Matisse puis apprécié, donne à *Femme qui marche* une qualité lumineuse, presque lunaire²⁰. Avec l'ajout du piédestal pour stabiliser la figure, Giacometti a rétréci les pieds et les a soulevés au talon, de sorte que la figure semble avancer sur la pointe des pieds. Les jambes sont maintenant parallèles, comme dans les *kouroï* attiques auxquels l'œuvre est parfois comparée, bien qu'elles soient par ailleurs à l'opposé des jambes monumentales et musclées du *kouros*. Plutôt que de suggérer la solidité du corps marchant à grands pas, comme si ses pieds partageaient le même terrain que le spectateur, *Femme qui marche II* plane dans l'espace. Même le piédestal appartient à la figure en tant que vision plutôt qu'objet ; ses côtés obliques donnent l'impression de se poursuivre vers le haut dans le corps plutôt que d'appartenir à l'architecture de la salle. Le plainte initiale de Giacometti concernant les photographies de Brassai – qu'elles avaient été recadrées pour « éliminer tout espace » – indique l'importance de l'antagonisme entre la sculpture et l'espace qui l'entoure, antagonisme qui s'exprime dans la nouvelle

the figure with the indentation was produced first and later modified by Diego, who filled the hollow with plaster to create the Peggy Guggenheim version. Given the Visconti sketch and the documentation of the work by Marc Vaux, this appears the far more likely order of the *Walking Women*. Alley, 277; Brenson, 166–67.

20. Letters to Pierre Matisse, 2 November 1936 and 12 November 1936, Pierre Matisse Gallery Archives, Morgan Museum and Library, Box 11, File 5.

comme la « première » conception, Alley cite le souvenir de Diego selon lequel la figure avec l'indentation a d'abord été produite puis modifiée par Diego, qui a rempli le creux de plâtre pour créer la version Peggy Guggenheim. Compte tenu de l'esquisse de Maria Visconti et de la documentation photographique, il semble que ce soit l'ordre le plus probable. (Alley, p. 277 ; Brenson, p. 166–67)

20. Lettres à Pierre Matisse, 2 novembre 1936 et 12 novembre 1936, Archives de la Galerie Pierre Matisse, Morgan Museum and Library, boîte 11, dossier 5.

a tintinnabulating cart of medicine bottles before them. *Woman with Chariot*, however, has absorbed the cart in the substantial pedestal below her feet. This pedestal sits on a wooden trolley. Its small wheels render movement, once again, real and actual, but now it is the sculpture instead of the body that can advance and retreat from the viewer. By parsing real and actual movement from the image of the body, *Walking Woman* and its pendant, *Woman with Chariot*, present either as diminutive objects or inaccessible figures, but refuse to combine these features to make the body something that we can animate and possess. As David Gettsy has noted, the passivity of statues can shore up our sense of mastery, but it can also enact a form of passive resistance.²¹ Statues appear before us but do not recognize us, and this asymmetry exposes the ineffectuality of our own movements in relation to them. Once Giacometti had started to disentangle the conventions that papered over this passivity, a crack began to widen between the manipulable aspects of the sculpture and its remote representation – the former with all its promises to unite us with our intuitions of the body, the latter with the threat that it will remain forever unknowable, and thus capable of wandering off like our mere beliefs, like Daedalus's automata. Perhaps it is only to be expected, then, that Giacometti's postwar sculptures fuse the feet of his works to their pedestals, as though anchoring them in their own material was the only way to keep them from fleeing through that crack.

autosuffisance de l'œuvre, antagonisme aussi central à son autonomie que contradictoire avec son mouvement profane en tant que *Mannequin*.

Peu de temps après l'ajout d'un piédestal, *Femme qui marche I* et *Femme qui marche II* avaient quitté définitivement l'atelier de Giacometti – la première acquise par Penrose, la seconde ayant rejoint la collection de Peggy Guggenheim. Mais un peu moins de dix ans plus tard, l'exploration des limites du mouvement réel de l'image d'une figure qu'elles avaient manifestée ferait une dernière apparition. Nouvelle figure étirée de femme nue en plâtre, *Femme au chariot* (1943-45) mesure presque exactement la même hauteur, environ 1,5 mètres, que les deux *Femme qui marche*. Ses jambes sont soudées ensemble, cette fois jusqu'aux chevilles, mais ses épaules sont carrées, sans la légère inclinaison de l'épaule gauche qui donne aux premières sculptures l'apparence d'un torse qui se détourne légèrement vers l'arrière dans l'espace à mesure que la jambe avance. L'œuvre est liée au souvenir de Giacometti des infirmières enchanteresses de l'hôpital où il a été interné après que son pied a été écrasé dans un accident en 1937, infirmières qui se déplaçaient dans les salles en poussant devant elles un chariot tintinnabulant de bouteilles de médicaments. La *Femme au chariot*, cependant, a absorbé le chariot dans le piédestal substantiel sous ses pieds. Ce piédestal repose sur un chariot en bois. Ses petites roues rendent le

21. David Gettsy, "Act of Stillness: Statues, Performativity, and Passive Resistance," *Criticism*, Vol. 56, no. 1 (Winter 2015): 1-20.



Femme qui marche dans l'atelier
 Walking Woman in the Studio
 Photo : Brassai, octobre 1936
 Archives de la Fondation Giacometti, Paris

mouvement, une fois de plus, réel et effectif, mais c'est maintenant la sculpture au lieu du corps qui peut avancer et reculer devant le spectateur. En analysant le mouvement réel et effectif à partir de l'image du corps, *Femme qui marche* et son pendant, *Femme au chariot*, se présentent soit comme des objets « diminués », soit comme des figures inaccessibles, mais elles refusent de combiner ces caractéristiques pour faire du corps quelque chose que l'on peut animer et posséder. Comme David Getsy l'a fait remarquer, la passivité des statues peut renforcer notre sens de la maîtrise, mais elle peut aussi créer une forme de résistance passive²¹. Les sculptures apparaissent devant nous mais ne nous reconnaissent pas, et cette asymétrie expose l'inefficacité de nos propres mouvements par rapport à eux. Une fois que Giacometti a commencé à démêler les conventions qui tapissaient cette passivité, une fissure s'est ouverte entre les aspects manipulables de la sculpture et sa représentation à distance – les premiers avec leur promesse de nous unir à notre intuition du corps, la seconde avec la menace qu'il nous restera à jamais inconnaisable, soit capable de s'éloigner comme nos simples convictions, comme les automates de Dédale. Peut-être faut-il s'attendre, donc, à ce que les sculptures d'après-guerre de Giacometti fusionnent les pieds de ses œuvres à leurs piédestaux, comme si les ancrer dans leur propre matériau était le seul moyen de les empêcher de s'échapper par cette fissure.

21. David Getsy, « Act of Stillness: Statues, Performativity, and Passive Resistance », *Criticism*, vol. 56, n° 1 (hiver 2015), p. 1-20.