MUSÉE GRANET
AIX-EN-PROVENCE

FICHE D'AIDE À LA PRÉPARATION DE VOTRE VISITE

LA DONATION MEYER

AIX EN PROVENCE
LA VILLE

La Donation Meyer

Au premier étage du musée Granet, dans le prolongement de la salle Cezanne, dialoguent des peintures, sculptures et dessins d'artistes dont **Paul Cezanne** (Aix-en-Provence, 1839 – 1906) connaissait les œuvres ou qui, chacun à leur manière, suivent la leçon du « Maître d'Aix ».

Cet espace a vu le jour grâce au goût et à la générosité du collectionneur **Philippe Meyer** (Paris, 1925 – Neuilly-sur-Seine, 2007). Fils d'André Meyer, qui a fait fortune dans la finance, il s'illustre quant à lui dans les sciences en tant que chercheur et physicien. Comme son père qui fut l'un des généreux donateurs du Metropolitan museum de New York, Philippe Meyer s'investit dans le monde des arts comme bienfaiteur, souhaitant « célébrer la peinture … et rendre hommage à ce monde ».
Ainsi, en 2000, fait-il don à l'État français d'un ensemble composé d'une centaine d'œuvres des XIXe et XXe siècles attribuées au musée d'Orsay.

71 œuvres issues de cette donation ont été, selon les vœux de Philippe Meyer, déposées ensuite au musée Granet, perpétuant ainsi la tradition des donateurs qui, de Granet à Bourguignon de Fabregoules, ont enrichi ses collections au fil des siècles.

Pablo Picasso, Alberto Giacometti ou encore Nicolas de Staël viennent ouvrir les collections du musée sur le XXe siècle. La présence de ces figures incontournables de l'art moderne s'inscrit d'autant mieux au sein du musée Granet que tous ces artistes ont pu reprendre à leur compte le mot de Picasso **« Cezanne, notre père à tous ».**

Médiation pour les scolaires dans la Donation Meyer © musée Granet.

L’inspiration cezannienne

Une nature-morte de Chardin

Jean Siméon Chardin (Paris, 1699-1779), *Tranche de saumon*, vers 1730, huile sur toile, 27 x 37 cm, musée d’Orsay – dépôt au musée Granet, Donation Meyer, 2000 © RMN – Grand Palais / Mathieu Rabeau.

Né à Paris au sein d'une famille d’artisans, Jean Siméon Chardin (Paris, 1699-1779) est rapidement placé en apprentissage chez un peintre d'histoire. Il rentre ensuite à la prestigieuse Académie de Saint-Luc (confrérie des peintres et sculpteurs de Paris) et participe, sous la direction du peintre aixois Jean-Baptiste van Loo (Aix-en-Provence, 1684 - 1745), à la restauration de la galerie du château de Fontainebleau.
Il se fait remarquer par Nicolas de Largillière (Paris, 1656 – 1746), peintre de l’**Académie royale de peinture et de sculpture**, lors de l'exposition de jeunes artistes qui, sous l'Ancien Régime, avait lieu chaque année le long du Pont Neuf, au matin de la Fête-Dieu. Il lui est alors demandé de se présenter « hardiment », d’après le mot de Largillière, à l'Académie royale. Chardin devient alors un peintre « dans le talent des animaux et des fruits », spécialisé dans le **« petit genre »**, c’est-à-dire dans la nature morte, classée au niveau inférieur de la hiérarchie des genres reconnus à l’époque en peinture (la peinture d’histoire, le portrait, la scène de genre, le paysage et la nature morte).

Œuvre la plus ancienne de la donation Meyer, cette tranche de saumon a été peinte par

Chardin vers 1730. L'artiste s'adonne ici à la représentation d'objets que l'on retrouve de manière récurrente dans nombre de ses autres toiles. Par exemple, la tranche de saumon, déposée sur l'angle de la table, est présentée aux côtés notamment d'un pot à épice en bois tourné, d'un couteau et d'un chaudron en cuivre. Ces ustensiles de cuisine ont déjà été utilisés dans ***La Raie***, présentée deux ans plus tôt comme morceau de réception à l'Académie royale et aujourd'hui conservée au musée du Louvre. Dans cette dernière, la marmite est renversée, alors qu'ici elle repose sur la table, le couvercle en léger déséquilibre. Le couteau est représenté dans chaque tableau selon un procédé identique : dépassant en raccourci hors de la table, il guide le regard et permet de rentrer dans l'œuvre. A partir de 1730, les ustensiles de cuisine et les objets de ménage prennent une place de plus en plus importante dans la composition, le peintre cherchant à rendre les matières de ces objets : la terre vernissée, le bois, le métal étamé ou encore le cuivre.

Denis Diderot (Langres, 1713 – Paris, 1784), critique d'art connu pour ses positions anti-académiques, considère Chardin comme l'un de ses peintres favoris, malgré la « simplicité » des sujets de sa peinture. Très impressionné par le « faire » du peintre, l'écrivain le présente comme « le premier coloriste du Salon et peut-être un des premiers coloristes de la peinture ». Chardin procède en effet par couches de peintures successives, des rouges orangés au beige clair (mélange de brun et de rouge de Garance) plus épais. Travaillant selon la technique du **frottis** (il s'agit de frotter le support de la peinture, en adaptant son geste pour utiliser et révéler la texture du fond et la faire participer à la matière picturale) ou du **glacis** (superpositions de couches plus ou moins transparentes de peinture à l'huile), le peintre applique la couleur diluée, légèrement sèche, sur la couche picturale précédente. En se superposant aux couleurs du fond, ce voile léger provoque un mélange optique des couleurs et accentue la profondeur du tableau. Alors qu'ils semblent flous de près, les objets prennent forme à mesure que les spectateurs reculent face à la toile.

« Approchez-vous tout se brouille, s'aplatit et disparaît, éloignez-vous tout se crée, se reproduit. »
Denis Diderot, Salon de 1763.

On ne sait que peu de choses sur la façon de travailler de Chardin, si ce n'est qu'il ne se consacre quasiment qu'à un seul tableau à la fois. Son approche s'inscrit dans la lignée du **sensualisme du XVIIIe siècle** (doctrine philosophique affirmant que les sensations sont à l'origine de toutes nos connaissances, fortement influencée par l'empirisme, notamment par les *Essais sur l'entendement humain* de John Locke en 1690). Cette primauté des sens dans l'acte de connaître et d'approcher le réel visible chez Chardin va s'opposer à toute la tradition rationaliste venue de la pensée de René Descartes (La-Haye-en-Touraine, 1596 – Stockholm, 1650).

Cezanne admire Chardin et le copie au musée du Louvre. Dans une lettre à Émile Bernard (Lille, 1868 – Paris, 1941) du 27 juin 1904, il le qualifie d'ailleurs affectueusement de **« roublard »** : « Vous vous rappelez le beau pastel de Chardin, armé d'une paire de besicles, une visière faisant auvent. — C'est un roublard ce peintre. »
Chardin apporte ses lettres de noblesse à la nature morte. Il se distingue de ses contemporains en ne cherchant pas l'effet trompe-l'œil, mais à rendre, au-delà de la simple réalité, la **« vérité en peinture ».**

Un paysage de Guardi

Francesco Guardi (Venise, 1712 – 1793), *Vue de la place Saint-Marc à Venise*, 1775-1785, huile sur toile, 35 x 45 cm, musée d'Orsay – dépôt au musée Granet, Donation Meyer, 2000 © RMN–Grand Palais / Mathieu Rabeau.

Né à Venise, Francesco Guardi (Venise, 1712 – 1793) grandit dans une famille d'artistes. A la mort de son père, c'est le fils aîné, Giovanni Antonio, qui gère l'atelier. Francesco rejoint son frère dans l'entreprise familiale et collabore avec lui aux commandes qui sont souvent des peintures d'histoire, des scènes de genre voire même des copies de peintures religieuses célèbres à destination d'églises provinciales. A la mort de son frère en 1760, Francesco Guardi prend alors la tête de l'atelier et s'oriente vers ce qui fera sa renommée : les ***vedute*** (représentation en perspective d'un paysage urbain) de Venise où l'artiste mêle paysage et scène de vie quotidienne.
L'année suivante, Guardi s'inscrit à la **Confrérie des Peintres Vénitiens**, confirmant qu'il n'avait travaillé jusqu'alors que sous les ordres de son frère. En 1784, il est élu membre de l'**Académie des Beaux-Arts de Venise**, en tant que peintre de « perspective ». L'artiste reçoit de nombreuses commandes et prouve son talent dans la représentation de la cité des doges, qui semble saisie sur le vif. La technique toute en transparence du peintre, sa touche nerveuse, son talent à rendre la variation de la lumière colorée ainsi que l'atmosphère humide de la cité lacustre, montrent une véritable sensibilité poétique. Il

meurt seul et sans fortune en 1793.

La *veduta* (cf le tableau de Caspar Van Wittel dit Gaspare Vanvitelli, *Vue de Rome avec Saint-Jean des Florentins* qui évoque la naissance de la *veduta* dans la galerie de peintures anciennes du musée) se développe en Italie, pays principal où se déroule le **Grand Tour** (voyage initiatique à travers l'Europe effectué par les jeunes gens des plus hautes classes de la société européenne à partir des années 1760), en particulier à Venise qui en constitue une étape incontournable. Afin de garder un souvenir des lieux découverts, de nombreux voyageurs, surtout les Britanniques, commandent aux artistes des représentations de vues urbaines. À Venise, souhaitant mettre l'accent sur le rendu de la perspective, la vision se recompose pour ne pas tendre à une simple vue topographique des lieux et les artistes cherchent à introduire une part de sensibilité. Guardi s'est inspiré du travail de son aîné **Canaletto** (Venise, 1697 – 1768) qu'il admirait, cependant son œuvre diffère tant dans la manière que dans l'esprit, une peinture qui tend plus à la représentation d'un décor qu'à un rendu mélancolique.

En préparant sa *Vue de la place Saint-Marc à Venise*, Guardi utilise la **camera obscura** (un instrument optique permettant de créer une image plane du paysage que les peintres pouvaient reporter manuellement, en projetant de la lumière à travers une lentille placée dans une boîte noire. C'est en quelque sorte l'ancêtre de l'appareil photo). Comme pour d'autres védutistes, ce système optique lui est utile mais il ne cherche pas pour autant à reproduire la ville à l'identique. Il recherche plutôt un **art de la composition**. Ainsi, ses œuvres sont parfois réalisées à partir de l'agencement de plusieurs dessins dans le but d'obtenir des **jeux de perspective** plus forts et des **effets lumineux** plus subtils. C'est le cas avec cette *veduta* où Guardi combine deux vues distinctes afin de traduire la profondeur de la place en jouant sur la représentation des bâtiments latéraux. En effet, dans la réalité, le campanile est normalement beaucoup plus à droite lorsqu'on observe la place depuis ce point de vue.

Cette œuvre est emblématique de la fin de la carrière de Guardi lorsque sa composition est modifiée par un travail nouveau sur la lumière, et une légèreté accrue de la touche. La grande diagonale suscitée par le contraste entre l'ombre et la lumière vient apporter du dynamisme au paysage auquel s'ajoute la richesse des nuances d'un **ciel** délicatement nuageux et le caractère asymétrique de la composition. Quelques pointes de jaune et de rouge, disséminées dans la représentation des passants, viennent subtilement rehausser une palette chromatique en demi-teintes.

Dans cette peinture, Guardi représente la **place Saint-Marc**, qualifiée plus tard par Bonaparte de « plus élégant salon d'Europe ». Autrefois centre politique, religieux et économique de Venise, cette vue emblématique de la ville est certainement la plus demandée par les visiteurs et les collectionneurs. L'artiste décrit la basilique Saint-Marc, le palais des doges, le campanile, la tour de l'Horloge et les Procuraties dont les arcades rythment l'espace au centre duquel se tient un marché.

Guardi s'attache à rendre les effets atmosphériques par un jeu chromatique délicat, une touche vaporeuse et un traitement de la peinture à l'huile très diluée, presque comme une aquarelle. Ainsi, il dote son œuvre de grâce, d'élégance et de légèreté, manifestant son goût pour le **style rococo** (ou style rocaille, qui se caractérise au XVIIIe siècle par des couleurs pastel, une légèreté et une joie de vivre). C'est cette approche qui séduira les Impressionnistes et plus tard, Paul Cezanne.

La leçon cezannienne

Un portrait de Picasso

Pablo Picasso (Malaga, 1881 – Mougins, 1973), *la Femme au balcon*, 1937, huile sur toile, 61 x 46 cm, musée d'Orsay – dépôt au musée Granet, Donation Meyer, 2000.

Cette *Femme au balcon* est un hommage rendu par Pablo Picasso (Malaga, 1881 – Mougins, 1973) à Francisco de Goya (Fuendetodos, 1746 - Bordeaux, 1828) et à Édouard Manet (Paris, 1832 – 1883), peintres qui partagent avec lui le même motif de femme accoudée à la fenêtre. Cette posture permet au spectateur d'imaginer ce qu'il y a de l'autre côté du balcon.
La jeune femme pensive représentée est inspirée par l'une des nombreuses muses de l'artiste espagnol : elle est sa compagne de 1927 à 1935 et la mère de sa fille, Maya Ruiz-Picasso. Elle s'appelle **Marie-Thérèse Walter** (Le Perreux-sur-Marne, 1909 – Juan les Pins, Antibes, 1977) et Picasso a réalisé de nombreux portraits d'elle. Les toiles représentant la jeune femme sont la plupart du temps caractérisées par des couleurs pastel ainsi que par des courbes et des formes ovales symbolisant la joie de vivre et la sérénité qu'elle apportait à la vie du peintre. Il est donc généralement facile de reconnaître Marie-Thérèse, ses yeux bleus et ses cheveux blonds étant souvent mis en avant, de même que son nez droit à l'antique et ce que Picasso désignait comme son **visage « lune et soleil »**.

Parallèlement aux artistes impliqués dans l'abstraction des années 1930, Picasso continue d'interroger la figure humaine. Les bras croisés et protégée du soleil par un chapeau de paille, la figure féminine est ici peinte accoudée à une balustrade. La traditionnelle pose de trois-quarts, propre au portrait occidental, semble respectée - « semble » seulement, car le peintre a représenté simultanément un visage de face et de profil, selon **le procédé cubiste de la multiplication des points de vue**, hérité des recherches cezanniennes. Cette figure qui s'inscrit dans un ovale parfait n'est d'ailleurs pas sans rappeler les portraits de Madame Cezanne.

Le fond sombre qui semble enfermer littéralement la jeune femme est peut-être un écho lointain du drame qui se joue en cette même année 1937 dans le village basque de Guernica et que Picasso, alors exilé à Paris, découvre, bouleversé, dans la presse. Plus simplement, il peut aussi s'agir d'une évocation du déchirement qu'éprouve l'artiste vis-à-vis de son modèle, alors qu'il a fait la rencontre l'année précédente de **Dora Maar** (Paris, 1907 – 1997) pour qui il va quitter Marie-Thérèse Walter. Partagé entre ces deux femmes au cours de ces années, Picasso entretient également cette ambiguïté dans sa peinture qui est en quelque sorte « un baromètre de sa vie ». Les formes amples et généreuses, les entrelacs et les couleurs douces définissent ce portrait comme une transcription des sensations de l'artiste face au modèle. Il confie d'ailleurs à son ami Christian Zervos (Argostóli, Grèce, 1889 – Paris, 1970) : « Pour mon malheur et pour ma joie peut-être, je place les choses selon mes amours. »

Le maître incontesté de l'art moderne collectionne avec admiration des œuvres de Cezanne : des peintures comportant une vue de l'Estaque, Château Noir, des Baigneuses,

mais aussi des aquarelles de la dernière période. Il s'installe en 1958 sur les terres du peintre aixois. En effet, il achète **le château de Vauvenargues**, situé sur les pentes de la montagne Sainte-Victoire. Très heureux de cette acquisition, Picasso téléphone alors à son marchand parisien Daniel-Henry Kahnweiler (Mannheim, Allemagne, 1884 – Paris, 1979) et lui déclare *:* **« J'ai acheté la Sainte-Victoire de Cezanne ! — Laquelle ? L'originale ! »** Désormais éloigné de l'agitation de Cannes et de sa villa « La Californie », il y retrouve temporairement, jusqu'en 1961, le calme et la sérénité dont il a besoin pour travailler sous la protection du « Maître d'Aix ».

Une peinture d'histoire de de Staël

Nicolas de Staël (Saint-Pétersbourg, 1914 – Antibes, 1955), *Footballeurs*, 1952, huile sur toile, 81 x 65 cm, musée d'Orsay – dépôt au musée Granet, Donation Meyer, 2000.

Né à Saint-Pétersbourg dans une famille issue de la noblesse russe contrainte à l'exil par la Révolution de 1917, Nicolas de Staël (Saint-Pétersbourg, 1914 – Antibes, 1955) entre à l'âge de 19 ans à l'**Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles**. Après plusieurs voyages en Espagne et en Italie, il découvre lors d'un séjour à Paris les œuvres de **Paul Cezanne**. En 1937, lors d'un séjour au Maroc, Nicolas de Staël rencontre la peintre **Jeannine Guillou** (Concarneau, 1909 – Paris, 1946). Engagé dans la Légion étrangère, il est démobilisé en 1940. Il rejoint celle qui est devenue sa femme et qui vit alors à Nice. Le jeune peintre fait la connaissance d'**Alberto Magnelli** (Florence, 1888 – Paris, 1971), de Jean Arp (Strasbourg, 1886 – Bâle, 1966) ainsi que de Sonia (Hradyzk, Ukraine, 1885 – Paris, 1979) et Robert Delaunay (Paris, 1885 – Montpellier, 1941) qui détermineront son passage à l'abstraction. L'année 1942 marque le commencement de son œuvre. En 1943, Nicolas de Staël s'installe à Paris. Quelques mois après la mort de Jeannine, il épouse Françoise Chapouton (Saint-Jean-de-Maurienne, 1925 – Paris, 2012). Résolument tourné vers l'abstraction, ses « compositions » se font sombres, rythmées par des lignes géométriques entrelacées. Vivant dans un grand dénuement, l'abstraction le délivre momentanément des soucis du quotidien.
A partir des années 1950, de Staël se détourne de l'abstraction pure pour revenir à la figuration. Les aplats colorés posés en couches épaisses, par empâtements au couteau font place à une peinture plus fluide. Installé en Provence, il éclaircit sa palette et cherche à exprimer la violence de cette lumière qu'il dit « fulgurante » et « vorace ». A la fin de sa vie, assailli par les doutes et victime d'un chagrin d'amour déchirant, le peintre se suicide en se jetant par la fenêtre de son atelier d'Antibes le 16 mars 1955. « Le prince foudroyé » (Cf Laurent Greilsamer, *Le Prince foudroyé : la vie de Nicolas de Staël*, Fayard, 1998) laisse inachevée une œuvre picturale éminemment « musicale » qui commençait tout juste à rencontrer le succès aux Etats-Unis.

Enthousiasmé par le premier match de football (France-Suède) joué en nocturne le 26 mars 1952 au Parc des Princes à Paris, Nicolas de Staël réalise dans les jours qui suivent 24 tableaux de formats divers où il va détailler les mouvements des joueurs en articulant la forme par des **empâtements** bruts et des étalements de la pâte. On peut imaginer

l'impression produite sur le peintre par la pelouse verte, les couleurs des tenues qui se fondent dans un éblouissant bain de lumière électrique ajoutant encore à la blancheur des cages de buts, des lignes du terrain et du ballon. « J'ai choisi de m'occuper sérieusement de la matière en mouvement » écrit l'artiste en 1951 à sa sœur Olga. Les traits particuliers de ces footballeurs ne sont pas tracés et leurs silhouettes se ramènent à des aplats épais de couleurs, juxtaposés à **la truelle** ou au couteau à palette. Des masses de matière, tangibles et colorées, laissent surgir des corps, sous la menace d'un grand fond noir qui semble pouvoir à tout moment les engloutir. La bataille des formes sur la toile rejoint l'affrontement des joueurs sur le terrain. L'artiste lutte avec la pâte et « attaque » l'espace en usant d'une technique qui le rapproche de celle d'un sculpteur, la taille directe. Se dégage une impression de vitesse avec une silhouette au premier plan, jambe levée, qui peut tout autant avoir lancé le ballon que s'apprêter à le réceptionner. Le peintre transpose la réalité de l'événement sportif en événement pictural. Une bataille qui évoque celle de **Paolo Ucello** (Pratovecchio, 1397 – Florence, 1475) : *La Bataille de San Romano,* vers 1456, que le peintre venait juste d'admirer à la National Gallery de Londres. La couleur est une matière vivante, corporelle. On a parfois parlé de peinture d'histoire à propos de cette série, allusion au genre le plus noble de la tradition classique. Les *Footballeurs* marquent l'évolution de Nicolas de Staël vers une forme de figuration suggérée où, comme le préconisait Cezanne, la nature est traitée par des formes géométriques simples : la sphère, le cône et le cylindre.

Chef-d'œuvre incontesté de l'artiste, la série des *Footballeurs* incarne le dépassement de l'une des plus grandes fractures de l'art de ce XXe siècle, comme **un pont tendu entre abstraction et figuration**.

Un portrait de Giacometti

Alberto Giacometti (Borgonovo, 1901 – Coire, 1966), *Tête de Diego,* 1962, huile sur toile, 92 x 73 cm, musée d'Orsay – dépôt au musée Granet, Donation Meyer, 2000.

Alberto Giacometti (Borgonovo, 1901 – Coire, 1966) est né dans un village des Alpes suisses, du côté italien. Son père Giovanni, peintre reconnu en Suisse, lui permet de commencer à créer très tôt. Il se montre d'ailleurs particulièrement doué. En 1919, il entre à l'école des **Beaux-Arts de Genève** et, à partir de ce moment-là, il a l'impression de perdre son talent reproductif. Giacometti comprend que les choses ne sont pas vraiment comme on les voit mais bel est bien comme elles sont : c'est une **« rupture de communication avec le réel »**. En 1922, il part pour Paris où, jusqu'en 1925, il étudie chez **Antoine Bourdelle** (Montauban, 1861 – Le Vésinet, 1929), ancien élève d'Auguste Rodin. Cependant, travailler devant un modèle vivant l'inhibe. Il va donc travailler de mémoire, pour essayer de comprendre et de saisir ce qui fait l'essentiel d'une figure. Suite à cette expérience, il se décide, pendant dix ans, à abandonner le travail figuratif d'après modèle.
En 1930, il rejoint le groupe des Surréalistes. En 1934, il annonce à ses amis qu'il abandonne ses sculptures surréalistes pour se consacrer à l'étude de **la « face**

humaine ». Considéré par **André Breton** (Tinchebray, 1896 – Paris, 1966) comme un réactionnaire, il est exclu du groupe. Il en revient donc au modèle et cherche alors à dégager une présence et plus seulement une simple apparence. La période de la Seconde Guerre mondiale marque une des phases essentielles de son œuvre : il s'établit à Genève où il réalise des « figures disparaissantes », de plus en plus petites. La légende raconte d'ailleurs que toute la production de Giacometti durant les années de guerre ait pu tenir dans une douzaine de boîtes d'allumettes !

Il explique que c'est à partir de 1945, par la pratique du dessin, qu'il parvient à donner à ses sculptures une taille à peu près normale, mais filiforme. Toute la salle éponyme du musée Granet concerne la fin de la carrière de l'artiste, sa période la plus connue. Celui qui a toujours pratiqué la peinture et la sculpture en parallèle est finalement exposé à la **Biennale de Venise** en 1956. Reconnu à l'international, c'est aujourd'hui l'un des sculpteurs les plus importants du XXe siècle.

Ce portait est celui de **son frère cadet Diego** qui, tout au long de la vie de Giacometti, tient une place essentielle. Dès 1927, il vient en effet le rejoindre dans l'atelier de la rue Hippolyte Maindron (actuel Institut Giacometti dans le XIVe arrondissement de Paris). Il veille sur l'artiste et ses œuvres et c'est lui qui effectue la plupart des tirages en bronze des sculptures de son frère. Diego est, dès 1914, le premier modèle de son frère. Celui-ci reste toujours le plus représenté et les œuvres qui le figurent n'indiquent même plus son identité tant il est au centre du travail de l'artiste. Il n'a même plus besoin de poser. Il l'a tellement fait que Giacometti le sculpte et le peint de mémoire.
Giacometti entretient avec ses modèles un lien particulier : c'est pour cela qu'il choisit essentiellement les membres de son entourage proche, sa mère Annetta, sa femme Annette, son ami l'écrivain **Jean Genet** (Paris, 1910 – 1986), entre autres. Dans sa peinture il lui faut signifier l'importance de cette relation sur la feuille, comme le lieu privilégié de cette rencontre entre l'observé et l'observateur. Giacometti s'efforce de saisir « la manière dont l'autre habite ses propres traits » (cf Yves Bonnefoy, *Giacometti, biographie d'une œuvre*, 1991). Le lieu de la rencontre étant pour Giacometti le regard du modèle, il commence toujours par dessiner cette partie du visage. C'est ce qui différencie pour lui un être vivant d'un simple crâne mort. Contrairement à l'habitude qui consiste à dessiner d'abord le contour du visage puis à le remplir des divers éléments qui le composent, Giacometti commence toujours par les yeux, le nez, la bouche puis trace le contour du visage de son modèle. Il y a un véritable rituel des poses et des pauses au nombre de trois en général par séance. Il trace au sol des marques qui lui permettent de conserver l'exacte distance entre lui et le modèle. Cette distance est mince, entre 1,25 m et 1,50 m, ce qui peut être dérangeant pour ses modèles à qui il demande d'être à la fois immobiles comme « une chose morte » et de converser avec lui en le fixant du regard aussi intensément qu'il le fait lui-même.
A partir de 1945 et comme c'est le cas dans ce tableau *Tête de Diego*, **le ré-encadrement par le trait devient systématique**, comme si la limite de la page n'était plus suffisante, car elle ne garantissait pas une tension concentrée sur le regard.nTout en étant un fervent admirateur et un grand connaisseur du « Maître d'Aix », Giacometti est parvenu à dépasser la modernité de Cezanne dans une œuvre au langage universel.