





**MÉLUSINE**



CAHIERS DU CENTRE DE RECHERCHE  
SUR LE SURREALISME

PUBLIÉS AVEC LE CONCOURS  
DU CENTRE NATIONAL DU LIVRE

MÉLUSINE  
N° XXIX

LE SURREALISME SANS  
L'ARCHITECTURE

Dossier réuni par  
Henri Béhar et Emmanuel Rubio

L'AGE D'HOMME

## **MÉLUSINE**

Cahiers du Centre de Recherches  
sur le surréalisme

Directeur : Henri Béhar  
Secrétaire de rédaction : Emmanuel Rubio

RÉDACTION : Centre de recherche sur le surréalisme  
13, rue Santeuil, 75231 PARIS CEDEX 05

ADMINISTRATION : Éditions L'Age d'Homme  
5, rue Féroù, 75006 Paris

Pour des informations complémentaires, voir notre site Internet :  
<http://melusine.univ-paris3.fr/>

Dans les références, le lieu d'édition est Paris, sauf indication contraire.

Les propos tenus dans cette revue  
engagent la seule responsabilité de leurs auteurs.

© 2009 Éditions L'Age d'Homme, Lausanne, Suisse

# LE SURREALISME SANS L'ARCHITECTURE



## L'ABEILLE OU L'ARCHITECTE ?

Henri BÉHAR, Emmanuel RUBIO

*Il n'y a aucune perversité au cœur ingénu des architectes<sup>1</sup>.*

Dans la dernière livraison de *La Brèche*, discutant l'essai de Ferdinand Alquié sur la philosophie du surréalisme, et reprenant à son tour la question théorique des rapports de celui-ci avec le marxisme, pour conclure à leur absolue complémentarité, Serge Féraud cite la thèse célèbre de Marx sur l'abeille et l'architecte :

*Notre point de départ, c'est le travail sous une forme qui appartient exclusivement à l'homme. Une araignée fait des opérations qui ressemblent à celles du tisserand et l'abeille confond par la structure de ses cellules de cire l'habileté de plus d'un architecte. Mais ce qui distingue, dès l'abord, le plus mauvais architecte de l'abeille la plus experte, c'est qu'il a construit la cellule dans sa tête avant de la construire dans la ruche. Le résultat auquel le travail aboutit pré-existe idéalement dans l'imagination du travailleur. Ce n'est pas seulement qu'il opère un changement de force dans les matières naturelles ; il y réalise du même coup son propre but dont il a conscience<sup>2</sup>.*

Si l'on s'en tient à cette distinction, les surréalistes (dans leur majorité) seront sans aucun doute du côté de l'architecte, et même de l'architecte au carré – qui pourrait bien ne plus être architecte du tout –, tant leurs projets se seront cantonnés au papier et aux spectacles imaginaires de la conception. À moins qu'il ne faille ajouter une catégorie, celle des coucous : ceux qui voulaient changer la vie et transformer le monde du même mouvement l'ont souvent habité et exploré dans toutes ses dimensions, sans travailler à le constituer autrement.

L'exemple de Breton est significatif. Lui qui a toujours rêvé d'acquérir une maison pour y accueillir ses amis surréalistes ne pense qu'en termes

---

1. Aragon, *Le Paysan de Paris, L'Œuvre poétique*, Livre Club Diderot, 1974, t. I, p. 354.

2. Karl Marx, *Le Capital*, cité par Serge Féraud, « Surréalisme et marxisme », *La Brèche*, n° 8, 1965, p. 25-26.

de château médiéval, comme le prouve la rêverie inscrite au cœur du *Manifeste du surréalisme* (« Pour aujourd'hui je pense à un *château* dont la moitié n'est pas forcément en ruines »). Dans la foulée, en novembre 1924, il a visité à Verneuil, dans l'Eure, une belle demeure de trois étages accolée à une tour du XI<sup>e</sup> siècle, avec de grandes cheminées, des statues, de vieux meubles, qui l'aurait vivement séduit s'il avait pu en trouver le financement<sup>3</sup>. Et c'est ainsi qu'en 1950, lorsqu'il se trouve en mesure d'acquérir une bâtisse, son choix se porte sur un village du Lot tout en gradins, Saint-Cirq-la-Popie, et plus précisément sur l'Auberge des Mariniers, l'une des anciennes maisons des chevaliers qui le gardaient, inscrite à l'inventaire des Monuments historiques depuis 1923. L'édifice du XIII<sup>e</sup> siècle, en pierre, composé d'une tour carrée et d'un corps de logis sur trois niveaux, se distingue par une grande porte en rez-de-chaussée et deux fenêtres géminées, appuyées sur le cordon qui court le long de la façade. C'est là que chaque été jusqu'à la mort du poète viendront tour à tour les amis de toujours (Man Ray, Péret, Toyen) et la jeune génération (Louis Janover, José Pierre, Jean Schuster...) en quête d'agates, de bois flottés ou bien allant à la chasse aux papillons.

Le contraste avec Dada, de ce point de vue, ne peut être plus fort qu'aux jours de transition entre l'un et l'autre mouvement. En 1925, lorsqu'il en a les moyens, Tzara – avec sa femme Greta Knutson – décide de construire une habitation sur un terrain en friches au cœur de Montmartre, alors dénommé « le maquis », et fait appel à Le Corbusier avant de s'adresser à Adolf Loos, rencontré à Zurich au temps du Cabaret Voltaire. Sur l'avenue, la maison se présente comme un austère parallélépipède tirant parti de la dénivellation du terrain, tandis que des cubes largement ouverts à la lumière donnent sur cinq niveaux (selon le principe du *Raumplan*) et une terrasse côté jardin. Elle symbolise à merveille le refus de tout ornement cher à Loos, sa critique des beaux-arts et même de l'art architectural – et leur correspondance, au moins partielle, avec une certaine fureur iconoclaste dadaïste (Loos, « peut-être le seul véritable dadaïste en architecture », ira jusqu'à dire Kenneth Frampton<sup>4</sup>). L'alliance entre dadaïstes et constructivistes, fondée à Weimar en 1922, se voit symboliquement réactivée, en cette même année 1925, par la publication

---

3. Cf. Henri Béhar, *André Breton le grand indésirable*, Fayard, 2005, p. 119.

4. Kenneth Frampton, « Has the proletariat no use for a glider », in *Architectural Design*, « Surrealism and architecture », 1978, p. 97. L'attrait persistant de Loos pour l'avant-garde post-dadaïste trouve une illustration notable dans l'édition de *Paroles dans le vide* par Champ Libre, dirigé intellectuellement par Guy Debord.

de *Kunstismen* sous la double signature de Lissitzky et Arp<sup>5</sup>. Mais ce dernier, au côté de Sophie Tauber, est surtout associé, à partir de 1926, à un autre ancien dadaïste, Van Doesburg (également connu des dadaphiles sous le pseudonyme I.K. Bonset), pour la réalisation de ce qui reste un aboutissement de *De Stijl*: la transformation du bar de l'Aubette. En 1927, il fait dessiner par le même Van Doesburg les plans d'une maison double à Meudon. Une brouille entre les deux hommes empêche de mener le projet à bien, mais la maison dessinée par Sophie Tauber qui s'y substitue, par bien des points, ne dépare pas des lignes épurées du *De Stijl* et son mobilier s'inspire ouvertement des « casiers standard » de Le Corbusier<sup>6</sup>. Pour Arp comme pour Tzara, la construction effective s'accorde avec la promotion de l'architecture moderniste dans ses réalisations les plus extrêmes et les plus abouties, et ce n'est peut-être pas un hasard si Hans Richter – dont les *filmmoment* inspirent Van Doesburg<sup>7</sup> au début des années vingt – tourne en 1930, sur commande de la *Swiss Werkbund*, *Das Neue Wohnen*, un film tout à la gloire de l'architecture moderne<sup>8</sup>.

Le surréalisme ne se reportera pas tout uniment vers l'architecture du passé. Loin de là. En dehors de toute construction réelle, il semble pourtant rapidement engagé dans un double écart, qui associe le refus du modernisme à une indéniable plongée dans l'imaginaire. Aragon, qui a collaboré au premier numéro de *L'Esprit nouveau*, s'éloigne brutalement de son fonctionnalisme comme de l'éloge de Loos qui y est proposé, pour offrir dans *Littérature* un « Projet de réforme des habitations » tout en paradoxe et provocations<sup>9</sup> ; son compte rendu de l'Exposition des Arts Décoratifs, en 1925, engloba sans distinctions la géométrie Art Déco et la rigueur corbuséenne pour condamner l'avènement sordide d'un « désert de murs<sup>10</sup> ». En 1927, Tristan Tzara confiait encore le chapitre XI de *L'Homme approximatif* au numéro unique des *Documents de l'Esprit Nouveau* que dirigeait Michel Seuphor et Paul Dermée, l'ancien dadaïste cofondateur de *L'Esprit Nouveau*. Passé au surréalisme dans les années trente, il opposera à l'architecture « auto-punitive » du modernisme (et à sa propre villa) le rêve de la maison intra-utérine. Il côtoie alors Salvador Dali, qui,

---

5. Arp avait déjà cosigné en 1921 l'« Appel pour un art élémentaire » avec Hausmann, Pougny et Moholy-Nagy.

6. Voir *Sophie Tauber : rythmes plastiques, réalités architecturales*, Fondation Arp, 2007, p. 54-61.

7. Evert Van Straaten, *Van Doesburg*, Gallimard/Electa, 1993, p. 170-173.

8. Voir Andres Janser et Arthur Rüegg, *Hans Richter – New Living*, Lars Müller, Rotterdam, 2005.

9. Louis Aragon, *Chroniques*, Stock, 1998, p. 87-88.

10. *Ibid.*, p. 246.

après avoir vanté en 1927 « La poésie de l'utile standardisé » et repris presque littéralement les mots d'ordre de *L'Art décoratif aujourd'hui*<sup>11</sup>, chante désormais les vertus du modern style contre le puritanisme moderne. Significativement, l'idée d'architecture intra-utérine sera développée par Matta, qui, en 1937, passe directement de l'atelier de Le Corbusier au groupe surréaliste<sup>12</sup>, puis par Kiesler, membre de *De Stijl* dans les années vingt, et dont l'« architecture magique » dénonce, dans les années quarante, le « cube-prison » du « fonctionnalisme international ». L'approche de la ville offre d'ailleurs le même contraste. Tandis que *Le Paysan de Paris* fonde le Passage de l'Opéra, promis à la destruction, en creuset de l'imaginaire, Le Corbusier fait de cette même destruction un premier pas pour une politique cohérente de la ville<sup>13</sup>. L'enquête « Sur certaines possibilités d'embellissement irrationnel d'une ville » dans la dernière livraison du *Surréalisme au service de la révolution*<sup>14</sup>, offre en quelque sorte le reflet inversé des principes de la Charte d'urbanisme établis la même année à Athènes par le C.I.A.M, et porte à son comble l'investissement de la ville par l'imaginaire.

Alors que Dada (Schwitters mis entre parenthèses<sup>15</sup>) accompagnait l'avènement de l'architecture moderne, le surréalisme semble bien n'avoir eu de cesse de lui opposer une résistance indéfectible. Une telle perspective pourrait même unifier ce qui semblerait si contradictoire, l'association entre le retour aux formes pré-modernes et le recours à l'imaginaire le plus débridé. Dans ses *Notes sur la littérature*, Adorno situait ainsi le surréalisme par rapport à la modernité, et plus précisément même, par rapport à la modernité architecturale :

*le surréalisme est complémentaire du nouveau réalisme qui naquit en même temps que lui. L'horreur que celui-ci éprouve pour l'ornement, ressenti comme un crime, selon le mot d'Adolf Loos, est mobilisé par le choc surréaliste. La*

---

11. S. Dali, « La poésie de l'utile standardisé », (1927), *Oui*, Denoël, 2004, p. 65-68.

12. Matta, qui a obtenu son diplôme d'architecture à Santiago du Chili en métamorphosant « 147 nus sur le modèle, [...] par les mystères du dessin en 147 lieux pour des religions différentes, plus un temple qui les réunirait toutes en une », a aussi rencontré Alvar Aalto et travaillé pour Gropius (*Matta*, Editions du Centre Pompidou, 1985, p. 265-266).

13. Le Corbusier, *Urbanisme*, Champs/Flammarion, 2004, p. 247-48.

14. *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, n° 6, 1933, p. 18.

15. Son cas demanderait une étude à part, tant il côtoie le modernisme (pensons seulement à sa collaboration avec Van Doesburg) tout en offrant avec le *Merzbau* une des expériences les plus extraordinaires d'architecture anti-moderniste. Dans le cas de cette étude consacrée au surréalisme reste d'ailleurs une énigme de taille : comment le surréalisme, dans sa promotion d'espaces intra-utérins, anti-fonctionnels, aura-t-il totalement occulté le *Merzbau*, qui s'imposait tout autant que le Palais Idéal ?

*maison a une tumeur – un encorbellement. Le surréalisme va la peindre : une excroissance de chair va proliférer sur cette maison. [...] Le surréalisme recueille ce que le réalisme refuse aux hommes ; ses images dénaturées témoignent de ce que l'interdit a fait subir à l'objet du désir. Elles lui permettent de sauver le démodé, un album d'idiosyncrasies, où le sentiment du droit au bonheur que les hommes se voient refuser dans leur monde mécanisé s'en va en fumée<sup>16</sup>.*

Ces intuitions, associées à celle de Walter Benjamin, trouvèrent d'ailleurs à se développer et à s'approfondir dans le champ architectural lui-même, grâce aux travaux d'Anthony Vidler, et nous ne pouvions moins faire, dans ce numéro, que d'offrir une traduction de ce qui, sous bien des aspects, en présente une synthèse. Sous la plume du critique, le surréalisme apparaît comme l'irréductible *négatif* de l'architecture moderne. Mais cette condition même suppose une marche commune, la volonté partagée de dépasser l'aliénation techniciste.

Une telle lecture pose la question du statut de l'imaginaire. Car celui-ci, par-delà l'opposition au modernisme, caractérise sans doute une révolte plus profonde encore. Jean-Claude Blachère, interrogeant le double fantomatique le plus saisissant de l'architecture moderne, la maison de verre postulée par Breton, montre avec brio comment celle-ci marque la conception d'un espace proprement utopique. L'architecture, *cosa mentale* s'il en est, pourrait bien définitivement laisser de côté le réel, et l'absence d'architecture surréaliste concrète comme le choix de Saint-Cirq-la-Popie semblent aller décidément dans ce sens. Jérôme Duwa rappelle combien les surréalistes furent fascinés par la ruine, sans oublier de situer cette rêverie par rapport à celle des romantiques. Même Kiesler, architecte de profession, sera frappé par ce déni définitif du réel : toujours recommencée, la maquette ovoïde de l'*endless house* finit par signifier, autant que le rêve architectural du surréalisme, son impossibilité, son refus de pactiser avec le réel, et Federico Neder montre bien comment la maquette elle-même, au moment où elle rend visible, sensible, le rêve d'une architecture de l'air, l'emprisonne définitivement : « Je pense que le problème de Kiesler n'est pas de la construire, écrit Anthony Vidler. Le problème de Kiesler, c'est de continuer à résister à sa construction. Après tout, une fois que c'est construit cela devient un point fixe, une fin, un *glob*, un *blob*, un rien, parce que ce n'est plus l'objet de possibles transformations.<sup>17</sup> »

Mais c'est aussi que par l'imaginaire se constitue un horizon architectural, une tension vers l'avant. « L'imaginaire, écrivait Breton, est ce qui

---

16. Theodor Adorno, *Notes sur la littérature*, Champs/Flammarion, 1999, p. 69.

17. Frederick J. Kiesler, *endless space*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2001, p. 85.

tend à devenir réel. » Le refus surréaliste, en ce sens, fonde une revendication, qui ne peut que travailler à même le réel. Le fait est d'autant plus frappant que le surréalisme, s'il n'engendre aucune construction véritable, va promouvoir une sorte de contre-histoire de l'architecture qui, d'une manière ou d'une autre, donnera son poids à l'exigence qu'il incarne, et sur laquelle notre dossier se devait de s'arrêter. On sait comment, sous l'impulsion de Dali, le surréalisme se tourne vers les réalisations de l'art nouveau :

*Parmi l'uniforme refoulement des quartiers riches et dociles aux contraintes d'un urbanisme sans imagination, écrit Crevel, elles étaient les laves enfin libérées du volcan de la colère. À l'enfance de Dali, elles avaient signifié non la révolte, mais la révolution permanente dont elles marquent un des moments à la fois les plus précis et les plus éloquents<sup>18</sup>.*

Et Gaudi, en dépit de sa foi manifeste et communicative, sera, plus tard, apprécié par Benjamin Péret lui-même : « Avec Gaudi, pour la première fois, la poésie fait irruption dans l'architecture, l'envahit et la transforme de fond en comble.<sup>19</sup> » Nara Machado et Robert Ponge se penchent ici sur cette architecture mystico-comestible, comme sur l'architecture « brute » du Facteur Cheval, montrant comment elles peuvent libérer l'automatisme et, par-dessus tout, les forces désirantes. Et Georges Sebbag, dans son approche générale de la production du groupe et du réenchâtement urbain auquel elle visait, souligne comment, par l'entremise de De Chirico, la mythologie surréaliste a pu intégrer la Mole Antonelliana de Turin. La notule d'Henri Béhar sur le Château étoilé de Prague, de même, fait signe vers la fascination pour le savoir ésotérique qui pourrait être à l'origine de certains édifices, et mène tout droit de l'admiration pour la Tour Saint-Jacques à la lecture et défense, après la Seconde Guerre mondiale, des *Demeures philosophales* de Fulcanelli. André Pieyre de Mandiargues ne fut certainement pas insensible à cette perspective, et la communication de Lise Chapuis va plus loin encore, qui relève son attention au décor urbain, aux motifs architecturaux, aux châteaux mystérieux, à tout ce qui peuple son imaginaire baroque, que d'ailleurs il analyse lui-même dans une série de recueils significativement intitulés *Belvédère*. Guy Doumayrou, l'un des rares membres du groupe qui puisse se targuer d'avoir exercé l'architecture (il s'est assuré l'approbation de son complice

---

18. René Crevel, « Dali ou l'anti-obscurantisme » (1931), in *L'Esprit contre la raison et autres écrits surréalistes*, Pauvert, 1986, p. 128.

19. Benjamin Péret, « L'architecture exaltée de Gaudi », *Œuvres Complètes*, Amis de Benjamin Péret, t. VI, p. 336.

de toujours, Bernard Roger)<sup>20</sup>, propose enfin un beau panorama de cette *autre* architecture, depuis les jardins chinois jusqu'aux villages suspendus d'Archigram, dans lequel ses propres projets s'inscrivent à merveille.

Oscillant de la sorte entre la puissance négatrice du rêve et la fondation d'une histoire, voire d'une tradition, entre l'analyse critique et la projection par l'imaginaire, le surréalisme ne pèse donc pas tant par ce qu'il construit que par l'alliance entre ce qu'il déconstruit et ce qu'il donne en retour à espérer. Le cadre nécessairement limité de ce dossier ne permettait pas d'opérer un relevé exact de la part architecturale dans l'œuvre des artistes qui composent l'univers surréaliste. Les diverses contributions tendent cependant à explorer la multiplicité de ces interventions, à commencer par celle qui touche le médium même. Giorgio De Chirico donne ainsi lieu à deux analyses complémentaires : tandis que Pierre Hyppolite s'attache à la relecture de l'architecture classique dans son œuvre picturale, Frédérique Villemur, à la croisée du textuel et du plastique, s'attache plus particulièrement aux espaces écrits d'*Hebdomeros*<sup>21</sup>, jusqu'à l'espace typographique du livre. Les peintres, plus généralement, donnent bien à percevoir les contrastes à l'œuvre. Les tableaux de Magritte, auxquels s'attache Pierre Taminiaux, ne sont pas seulement les plus nettement architecturés : ils exposent la demeure contemporaine dans tous ses états. À l'inverse, la démarche de Georges Malkine, analysée par Fabrice Flahutez, offre une série de propositions fantastiques qui procède davantage du hasard et de l'association d'idées. Il convenait également, sans revenir sur le dossier « le cinéma des surréalistes » de *Mélusine XXIV*, d'aborder les réalisations cinématographiques. Ramona Fotiade traite ainsi des rapports de Man Ray avec l'architecture concrète de la villa des Noailles à Hyères, où fut tourné *Les Mystères du château du dé*, tandis que Christophe Wall-Romana analyse de manière approfondie l'architecture d'un film apprécié des surréalistes, *Peter Ibbetson*, dont le héros est lui-même architecte. Sur le plan de l'expression écrite enfin, et sans doute parce qu'il se situe à la marge du mouvement, Julien Gracq se montre le plus sensible au concept d'architecture et d'urbanisme. Peut-être est-ce aussi dû à sa formation de géographe ? Toujours est-il que, s'appuyant sur deux de ses textes, *Liberté grande* et *La Forme d'une ville*, Anne-Marie Amiot souligne le paradoxe de la modernité : alors que tout les poussait à fuir la

---

20. Voir notamment José Vovelle, « Utopie et surréalisme. Eros et les architectes », in *L'Art au XXe siècle et l'utopie*, L'Harmattan, 2000.

21. Voir aussi l'article de Monique Chedfor, « *Hebdomeros* ou l'"inutilité nécessaire" », *Mélusine VIII*, 1986, p. 37-44, ainsi que Cyril Bagros, *L'Espace surréaliste*, Phénix Editions, 2003.

ville, les poètes l'ont constituée en thème de leurs rêveries les plus profondes.

Où va l'architecture surréaliste, à quoi tend-elle, si elle ne peut vraiment être, si sa nature même est d'ouvrir l'horizon plutôt que de l'emplir ? À ses refus explicites (« nul ne niera que la seule satisfaction des besoins ne saurait conduire à la moindre réalisation architecturale digne de ce nom<sup>22</sup> », avance encore Péret en 1952), le surréalisme a opposé ses mots d'ordres : le rêve, l'amour, la poésie et bien sûr la liberté. Mais la tradition qu'il a défendue, qu'il a *construite*, a aussi su leur donner une force concrète. Mieux, elle a même trouvé à se prolonger, et cela parfois inconsciemment mais aussi, bien souvent, dans une poursuite consciente des enjeux soulevés par le surréalisme. Comment d'ailleurs en aurait-il été autrement ? Et comment le surréalisme, au revers de l'architecture de son temps, n'aurait-il pas gagné une certaine actualité, dès lors que depuis les années soixante, toute une part, et non la moindre, de l'architecture, a tendu à se redéfinir contre le modernisme architectural des Gropius, Le Corbusier ou Mies van der Rohe ? Le bouleversement de l'architecture moderniste ne pouvait faire moins que revivifier l'appel à une architecture bouleversante, et c'est là un des points les plus étonnants de cette histoire, ou contre-histoire : le surréalisme, au moment où le groupe disparaît, entre de manière diffuse dans l'architecture, rencontre ce qu'il semblait repousser, le réel, l'édification.

De toute évidence, notre dossier se devait ainsi d'aborder ces prolongements du surréalisme, mais ce sans oublier ni la radicalité du positionnement surréaliste, ni, par-delà toute proximité formelle, le sens même porté par l'approche surréaliste de l'architecture. La question du post-modernisme, qui semblerait s'imposer, offre en effet un bon exemple de l'ambiguïté en jeu dans toute filiation avec le surréalisme. Son goût pour l'hétérogénéité, voire l'hétéroclite, depuis la revalorisation de l'architecture vernaculaire chère à Venturi jusqu'à l'ironie de Graves ou d'une certaine architecture pop de la côte Ouest américaine, a tôt fait d'être taxé de « surréaliste » par bien des commentateurs. Et le rapprochement s'impose d'autant plus facilement que ce mouvement vers l'éclectisme privilégie les effets de collage et de détournement. Les procédures architecturales visant à favoriser la surprise, le choc, se sont elles-mêmes rapportées à la pratique surréaliste du « cadavre exquis ». Ainsi Gilles de Bure applique-t-il la formule non seulement à la démarche d'Arata Isozaki, réunissant à

---

22. Benjamin Péret, « Au Cameroun comme ailleurs, l'architecture doit allier la technique à la poésie », *OC VI*, 215.

Fukuoka six architectes différents pour apporter la plus grande variété à un large complexe d'habitation, mais encore à la participation de Portzamparc au même projet, qui varie formes et matières. Citant explicitement *Nadja* et son écriture au fil des réminiscences, le critique compare même les esthétiques à l'œuvre :

*Du surréalisme, de Portzamparc adoptera plus la méthode que l'écriture. Il laisse surnager ce qui surnage et mêle allégrement dans son projet dessin, peinture et sculpture ; architecture blanche, jardin vert, rocher noir, tempietto ocre, sols chinés. On y retrouve de nombreux éléments de son vocabulaire qui vont des Hautes-Formes jusqu'à Euro Disney, de Nanterre jusqu'au Port-de-Lune à Bordeaux... Bref, un exquis corps vivant plus encore qu'un cadavre exquis, où se met en place encore une autre stratégie baroque, celle de la scénographie urbaine<sup>23</sup>.*

Est-ce à dire pourtant que tout collage, y compris laissé au hasard, soit surréaliste ? Son parcours comme sa vision du postmodernisme rapprochent plus sûrement Isozaki du joyeux jeu destructeur de Dada. Quant au collage de Portzamparc, il trouve son aboutissement dans sa réussite formelle. L'art de la surprise a fait les beaux jours de la modernité du début du XX<sup>e</sup> siècle, sans exclusives, et un usage proprement formaliste du collage renvoie plus naturellement au cubisme qu'à notre mouvement. Si les *architectures in love* de John Hejduk peuvent être rapprochées d'une certaine atmosphère surréaliste<sup>24</sup>, le contresens est évidemment atteint lorsque *Collage City*, de Rowe et Koetter, partisans d'un respect des formes historiques de la ville, se voit affublé, pour sa traduction française, d'une couverture surréalisante<sup>25</sup>.

L'héritage surréaliste est pourtant loin d'être négligeable et passe par les chemins les plus divers. Comment, par exemple, lire la proposition de Tzara envisageant de trancher verticalement le Panthéon et d'éloigner les deux moitiés de 50 centimètres, sans penser aux anarchitectures de Gordon Matta-Clark ? Le rapprochement ne serait qu'amusant si par l'entremise de son père, Roberto Matt, l'artiste conceptuel n'avait été immédiatement en contact avec le surréalisme et ses conceptions de

---

23. Gilles de Bure, *Christian de Portzamparc*, Terrail, 2003, p. 186-190.

24. Voir James Williamson, « Acropolis now ! » in *Thomas Mical, Surrealism and architecture*, Routledge, New York, 2005, p. 318-329.

25. Voir la « Présentation » de Sylvain Malfroy à Fred Koetter, Colin Rowe, *Collage City*, Infolio Edition, 2002, pour une comparaison entre le collage post-moderne cher à Rowe et la pratique surréaliste.

l'espace les plus extrêmes<sup>26</sup>. En France, la pente organique de Kiesler croise les destinées de l'architecture-sculpture, dont André Bloc reste un des illustrateurs les plus saisissants. L'appel de Marcel Jean pour une « architecture allégorique » que nous republions ici, et qui parut à l'origine dans la revue de Bloc, *Architecture d'aujourd'hui*, aux côtés d'articles de Robert Le Ricolais ou Jacques Couëlle, témoigne à sa manière d'une certaine parenté de ce type, dans la préférence accordée à la courbe et aux rondeurs. Son dessin d'« Avant-projet pour une ville moderne » n'est pas non plus si éloigné des futures réalisations de Brasilia. Mais c'est surtout l'Internationale Situationniste qui poursuit à sa manière l'interrogation urbaine du surréalisme, comme le montre ici Pascal Billon-Grand qui, par une démarche rétrospective, remonte ainsi aux origines surréalistes de la *dérive* et poursuit une réflexion que *Mélusine* eut déjà l'occasion d'accueillir<sup>27</sup>. Les liens qui s'établissent, par l'intermédiaire de Constant notamment, entre l'expérience situationniste et les recherches de *Team Ten*<sup>28</sup>, le poids croissant de Guy Debord dans la culture architecturale assureront de ce côté-là une sorte de postérité diffuse, difficile à cerner et qui touche aussi bien la défense de la rue par Christian de Portzamparc<sup>29</sup> que l'« observatoire nomade » de Stalker, qui revient explicitement sur les pratiques surréalistes et la visite de Saint-Julien le Pauvre<sup>30</sup>.

Aux États-Unis, héritage architectural et développement des études surréalistes sont allés de pair. Dès 1978, alors qu'en France le sujet restait lettre morte, paraissait le premier volume à lui être entièrement consacré. Outre les études de plumes aussi autorisées que celle de Kenneth Frampton, le numéro spécial d'*Architectural Design* (« Surréalisme and architecture ») offrait encore un vaste panorama de l'architecture fantastique, des traductions de S. Dali... Y participaient surtout deux architectes qui deviendront des figures majeures de la scène architecturale contemporaine : Rem Koolhaas et Bernard Tschumi. *New York Délire*, qui intègre l'intervention du premier et fait une large place à Dali, s'est révélé un des ouvrages d'architecte les plus emblématiques de notre époque, aujourd'hui traduit en français. Mais la seconde intervention n'avait pas été

---

26. Voir *Transmission : The Art of Matta and Gordon Matta-Clark*, San Diego Museum of Art, 2006.

27. Voir Boris Donné, « Debord & Chtcheglov, bois & charbons », *Mélusine*, n° XXVIII, 2008, p. 109-124 et Emmanuel Rubio, « Paris à la dérive », in *Le Voyage à Paris*, RITM, n° 37, Université Paris X, 2007, p. 175-187.

28. Voir Jean-Louis Violeau, *Situations construites*, Sens et Tonka, 2006.

29. Christian de Portzamparc, Philippe Sollers, *Voir Ecrire*, Gallimard, « Folio », 2005, p. 134-144.

30. Francesco Careri, *Walkscapes*, Einaudi, Turin, 2006, p. 45-87.

reprise, et c'est avec grand plaisir que nous pouvons, grâce à la générosité de Bernard Tschumi, en proposer ici une traduction. La large connaissance du mouvement dont elle témoigne se laisse percevoir sans peine. Il apparaît aussi clairement combien l'héritage se fait par l'abandon d'un certain pittoresque surréaliste, et même de toute symbolisation visuelle, en vue de retrouver un véritable espace du désir. L'intervention de Stéphane Dawans permet de suivre la transgression du modernisme à l'œuvre jusque dans le projet révolutionnaire du parc de La Villette, qui devait offrir une des réussites architecturales de notre temps.

L'héritage surréaliste ne devait pas s'arrêter là et semble bien difficile à cerner. Citons seulement, pour les années quatre-vingt, les « psychogrammes » de Coop Himmelblau, à l'origine de l'*Open House*, qui s'inspirent directement de l'écriture automatique pour tenter de fonder une « architecture ouverte », non sans lien avec l'architecture utopique de Kiesler. Quant aux études anglophones, elles continuent de manifester une vitalité remarquable bien au-delà du numéro d'*Architectural Design*. En témoignent la parution en 2004 de *Surrealism and architecture*, dirigé par Thomas Mical, ou le colloque de Manchester, *Fantasy space : surrealism and architecture*, en 2003, et surtout les travaux d'Anthony Vidler, qui ne cessent d'approfondir l'apport surréaliste à l'architecture et de le relier aux innovations les plus contemporaines : celles de Diller et Scofidio, de Greg Lynn<sup>31</sup>... Le jeu des traductions continue enfin d'opérer. L'essai de Denis Hollier, *La Prise de la Concorde*, paru en 1974, qui inspirait déjà Bernard Tschumi en 1978, connaît une seconde naissance aux États-Unis en 1990 (*Against Architecture*) qui permet à une nouvelle génération d'architectes de s'en emparer : Greg Lynn, Kas Oosterhuis sont de ceux-là... L'architecture des *blobs*, des « maisons embryologiques », qu'étudie ici Emmanuel Rubio, offre-t-elle la réalisation paradoxale des rêves surréalistes et psychédéliques ? Elle confirme à tout le moins une persistance de la contestation surréaliste au cœur même du destin architectural de notre temps. À défaut de faire exister une architecture sienne, le surréalisme n'aura finalement cessé d'insister pour qu'advienne, selon le titre de Guy Doumayrou, « un monde habitable », et c'est à coup sûr dans la lumière de cette actualité recommencée que s'inscrit notre dossier.

---

31. Anthony Vidler, « Homes for cyborgs », *The Architectural Uncanny*, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, 1992 et « Skin and Bones : Folded Forms from Leibniz to Lynn », *Warped Spaces*, MIT Press, Cambridge, 2001.



## IMAGINATION, INQUIÉTANTE ÉTRANGETÉ ET THÉORIES SURRÉALISTES DE L'ARCHITECTURE<sup>1</sup>

Anthony VIDLER

Je voudrais commencer par rendre hommage à mon vieil ami et interlocuteur Dalibor Vesely, pour l'extraordinaire perspicacité qui lui a permis de réunir en 1978 le numéro d'*Architectural Design* sur le surréalisme et l'architecture, d'offrir en introduction ce qui reste à ce jour l'étude la plus importante sur le sujet, comme d'orchestrer la rencontre prémonitoire de Tschumi et Koolhaas dans deux des plus importants manifestes préluant à leurs carrières respectives : « L'architecture et son double », de Tschumi (avec la délicieuse coquille qui fit d'André Breton le photographe Andre Beeton) et, de Koolhaas, « Dali et Le Corbusier », qui donnait un avant-goût de *New York délire* et de son application personnelle de la paranoïa-critique.

Parler d'architecture et de surréalisme représente, on le sait, une tâche épineuse non seulement du point de vue d'une étude historique, mais aussi dans la perspective du mouvement surréaliste lui-même. Une manière d'aborder la question reviendrait bien sûr, comme le fait Freud avec l'art surréaliste, à l'écartier tout à fait. Après tout, remarque Dalibor Vesely, « l'architecture n'est jamais devenue une partie intégrante de la pensée surréaliste au même titre que la peinture, la sculpture et la création d'objets surréalistes. » Et de fait, observe-t-il encore, « les surréalistes n'étaient pas particulièrement intéressés par l'architecture ; quand c'était le cas, ils ne l'étaient que d'une manière très personnelle et plutôt indirecte ». Ce commentaire rencontre d'ailleurs celui de Kenneth Frampton dans le même numéro : « on pourrait soutenir, écrit-il, que le surréel n'existe pas en architecture ».

Ou plutôt, comme en témoignent les tableaux de Dali, comme l'atteste

---

1. Ce texte a d'abord été publié, en anglais en 2003, sous le titre « Fantasy, the Uncanny and Surrealist Theories of Architecture » dans *Papers of Surrealism*, n° 1, sur le site du *Research Centre for studies of Surrealism and its Legacies*, à l'adresse suivante : <http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal1/index.htm> [NDT]

son pavillon pour la *New York World's Fair*, que quand ce surréel existe, il le fait dans une sorte de littéralisation de l'imagination et du paysage onirique, qui côtoie dangereusement le kitsch, ou dans le cadre d'un simple décor – ainsi du film *Barbarella*. L'« objet » le plus communément cité – le projet d'*endless house* de Kiesler – n'est, à proprement parler, pas surréaliste du tout, mais « corréaliste », pour reprendre les termes de Kiesler lui-même. Ce que Vesely appelait l'« amère rencontre » du surréalisme et du principe de réalité semble bien avoir laissé l'architecture, au moins comme réalisation concrète, à distance.

Si l'on cherche maintenant une « théorie » de l'architecture dans le surréalisme, les traces en seront tout aussi maigres : quelques remarques de Breton contre l'architecture moderne et un parcours ironique des monuments parisiens ; Dali et le caractère comestible de l'art nouveau de Gaudí ; une note de Tristan Tzara sur l'espace intra-utérin dans *Minotaure* ; un essai de Jean Arp.

Si nous partons enfin à la recherche de l'« influence » du surréalisme sur l'architecture, nous nous trouvons tout aussi interdits par l'ubiquité de la fantaisie dans l'architecture utopique ou l'« architecture brute », et l'absence de référence au mouvement surréaliste proprement dit. Peut-on vraiment affirmer que le Palais Idéal du Facteur Cheval soit surréaliste, simplement parce qu'il avait les faveurs de Breton ? Ou que Simon Rodia ait été surréaliste, simplement parce que les Watts Towers recourraient aux objets trouvés ? Après tout, il n'existe pas d'architecture sans rêve, mythe ou imagination ; voudrions-nous pour autant affirmer que toute architecture est, de ce fait, surréaliste ?

Dans ce qui suit, je souhaiterais éviter de telles généralisations excessives, et même m'interdire l'extension extrême du domaine surréaliste proposée par Vesely, qui veut que le surréalisme doive se retrouver dans la pensée hermétique de la Renaissance et la pensée mythique du Romantisme – pour reprendre ses termes, qu'il « ne représente pas une autre avant-garde artistique ou politique, mais une des bases de toute la culture moderne ». Je tiendrai plutôt que le surréalisme doit être proprement considéré comme un mouvement d'avant-garde ; que si ses idées tinrent à coup sûr à la culture moderne, cette modernité ne peut être confondue avec celle qui commença avec la Renaissance, mais renvoie plutôt à la culture spécifique du modernisme de l'entre-deux-guerres en Europe ; et que par conséquent tout examen des implications « architecturales » du surréalisme doit être fermement ancré dans le discours architectural des années vingt, ou, tout au moins, une reprise consciente de ce discours dans des termes plus contemporains. Considéré de cette manière, le sur-

réalisme apporte une contribution au modernisme en général, et à certaines réactions postmodernes, d'une force et d'une complexité bien plus intéressantes que ne pourrait le faire un appel indéterminé au rêve, au mythe, à l'imagination ou autres principes du même genre.

J'avancerai néanmoins ce qui paraîtra peut-être une proposition plus extrême encore : malgré l'oubli manifeste dans lequel l'ont laissée les surréalistes, l'architecture peut sembler offrir le médium le plus fécond pour une pratique véritablement surréaliste. L'architecture présente toutes les structures physiques et psychiques du « foyer » – concept profondément intégré dans la pensée surréaliste comme équivalent de l'utérus. Elle propose une topologie des formes symboliques, de l'escalier jusqu'à la cave, qui, depuis Freud, sont devenues des *topoi* de l'analyse de rêve. Mieux, et de manière plus décisive, elle se manifeste dans l'élément le plus ambigu qui soit – *l'espace* – dans lequel projection et introjection psychiques se meuvent librement, sans frontières établies. Elle offre ainsi un terrain d'élection pour toutes les terreurs et phobies de l'espace qui ont hanté psychologie et psychiatrie depuis la fin du dix-neuvième siècle. En d'autres mots, et comme je l'ai défendu dans un ouvrage récent, elle représente, comme lieu de l'inquiétante étrangeté, une machine parfaite pour l'œuvre surréaliste. C'est dans tous ces sens que la maison surréaliste fut, pour reprendre un titre de 1937 de Leonora Carrington, une « maison de la peur ». En bref, si l'on doit identifier un surréalisme en architecture, cela ne se fera pas tant par les *blobs* mous de Dalí ou les fantaisies sauvages de l'art brut que sous la forme d'une machine spatio-psychique : un instrument, pour ainsi dire, au service de l'inquiétante étrangeté.

Et pourtant, l'inquiétante étrangeté surréaliste ne résultait pas, comme on le pense généralement, de l'effet d'étrangeté de ses objets fétiches d'élection – gants, chaussures et autres. Car ces derniers ne répondent pas du tout à la définition freudienne de l'inquiétante étrangeté dans le cadre du discours surréaliste – des objets familiers autrefois refoulés, qui reviennent soudainement sous des aspects inattendus. Après tout, ces objets n'avaient nullement été refoulés par le surréalisme. Si des sentiments d'étrangeté devaient s'attacher à eux, ces sentiments ne relevaient donc pas d'une étrangeté éprouvée par le surréalisme à partir de ses propres refoulements. Disons plutôt que l'inspiration émanant du surréalisme, c'était l'inquiétante étrangeté de l'Autre qui, pour le surréalisme, incarnait le « réel » – l'étrange sentiment que le *normal* n'était rien d'autre qu'un ensemble d'objets refoulés. Dans le contexte esthétique du surréalisme, cette normalité se confondait avec le modernisme lui-même et l'inquiétante étrangeté du surréalisme n'était rien d'autre que le refoulé du

modernisme, c'est-à-dire une normalité apparente qui masquait en fait une pathologie réelle.

En termes d'architecture, cette recherche du refoulé souterrain du modernisme se concentrait sur trois domaines – domaines que les modernistes avaient clairement identifiés, de manière polémique, comme les bases de leur assaut contre la tradition : le mur porteur, solide, qui offrait traditionnellement protection et intimité ; la maison bourgeoise et les attributs kitsch qui la constituaient en « foyer » ou « Heimat » ; les objets de la vie courante qui, issus pour la plus grande part de la production de masse, n'en continuaient pas moins à être chargés d'ornements et incrustés de références historiques. Contre ces trois persistances de la tradition dans la modernité, les modernistes, menés par Le Corbusier, revendiquèrent, *primo*, les vertus technologiques et idéologiques du mur de verre comme sa transparence à la lumière, l'air et la nature ; *secundo*, la maison sur dalle, horizontale, plate, qui en finissait avec les sous-sols humides et les greniers sentant le renfermé – la maison sur pilotis, avec un jardin sur le toit ; et enfin, les formes pures, fonctionnelles des « objets-types », qui seraient dessinés, tel le paquebot, l'avion ou l'automobile, par le calcul de l'usage et de l'économie. Avec ironie, et en toute conscience, les surréalistes, menés par André Breton, s'attaquèrent tour à tour à chacun de ces domaines.

Ainsi, pour Breton, la maison de verre ne représente-t-elle pas la « machine à vivre » promue avec force fracas par Le Corbusier, mais pourrait plutôt être envisagée, toujours avec ironie, comme une machine onirique, une machine à rêver :

*Pour moi, je continuerai à habiter ma maison de verre, où l'on peut voir à toute heure qui vient me rendre visite, où tout ce qui est suspendu aux plafonds et aux murs tient comme par enchantement, où je repose la nuit sur un lit de verre aux draps de verre, où qui je suis m'apparaîtra tôt ou tard gravé au diamant.<sup>2</sup>*

Ce passage ne rattache pas vraiment, on peut bien l'imaginer, Breton à ses contemporains modernistes ; sa lecture conduisit Walter Benjamin à la remarque suivante : « Vivre dans une maison de verre est, par excellence, une vertu révolutionnaire. C'est aussi une ivresse, un exhibitionnisme moral dont nous avons grand besoin. La discrétion sur ses affaires privées, jadis vertu aristocratique, est devenue de plus en plus le fait de petits-bourgeois arrivés.<sup>3</sup> » Breton oppose l'idée d'une maison de verre de

---

2. André Breton, *Nadja*, OC I, 651.

3. Walter Benjamin, « Le Surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligence européenne », *Œuvres*, t. II, Gallimard, coll. « Folio / Essais », 2000, p. 118.

l'âme, une maison de verre psychogéographique, pourrait-on dire, à l'idéologie de la maison de verre du corps – la maison de verre aérobic.

D'autres furent moins convaincus des vertus de la transparence. On se souvient de la photographie, par Man Ray, du « Grand Verre » de Duchamp sur lequel s'amassait la poussière, mais aussi de l'éloge ironique de la poussière par Georges Bataille :

*Les conteurs n'ont pas imaginé que la Belle au Bois Dormant se serait éveillée couverte d'une épaisse couche de poussière ; ils n'ont pas songé non plus aux sinistres toiles d'araignées qu'au premier mouvement ses cheveux roux auraient déchirées. Cependant de tristes nappes de poussière envahissent sans fin les habitations terrestres et les souillent uniformément : comme s'il s'agissait de disposer les greniers et les vieilles chambres pour l'entrée prochaine des bantises, des fantômes, des larves que l'odeur vermoulue de la vieille poussière substante et enivre. Lorsque les grosses filles « bonnes à tout faire » s'arment, chaque matin, d'un grand plumeau, ou même d'un aspirateur électrique, elles n'ignorent peut-être pas absolument qu'elles contribuent autant que les savants les plus positifs à éloigner les fantômes malfaisants que la propreté et la logique écoeurent. Un jour ou l'autre, il est vrai, la poussière, étant donné qu'elle persiste, commencera probablement à gagner sur les servantes, envahissant d'immenses décombres des bâtisses abandonnées, des stocks déserts : et à cette lointaine époque, il ne subsistera rien qui sauve des terreurs nocturnes, faute desquelles nous sommes devenus de si grands comptables...<sup>4</sup>*

Le verre quitte ici sa transparence parfaite pour se révéler dans toute son opacité.

En ce sens, l'antipathie bien connue de Breton envers Le Corbusier reflétait plus que l'opposition générale du surréalisme au modernisme. Pour Breton, le fonctionnalisme moderniste était assurément le pire cauchemar de l'inconscient collectif, et nous savons comment le débat anti-moderne fut mené par quelques-uns des surréalistes. Dalí exaltant l'art nouveau, sa « beauté terrifiante et comestible » ; Jean Arp défendant le « style éléphant » contre le « style bidet »<sup>5</sup> ; Tzara accusant l'architecture moderne d'être « la négation complète de l'image de la demeure » (OC IV 330) : tous opposèrent une volatile et insaisissable sensibilité de la vie mentale/physique à ce qu'ils percevaient comme un réalisme technologique stérile et sur-rationalisé ; la vie du psychisme intérieur à l'extériorisation de la raison. Et pourtant, nous commençons à distinguer,

---

4. Georges Bataille, « Poussière », *Documents* 1929, n° 5, p. 278.

5. Jean Arp, *Jours Effeuillés*, Gallimard, 1966, p. 109-110.

dans la quête surréaliste d'un dévoilement du refoulé moderniste, d'une révélation de l'étrangeté propre à l'Autre, un sentiment de complicité, à tout le moins une danse dialectique qui fit, j'oserais dire, du surréalisme le plus moderniste des modernismes.

Le Corbusier lui-même résuma succinctement les deux points de vue en apparence opposés, dans son unique contribution à une revue quasi-surréaliste – une note sur un des ses proches atteint de troubles psychiques, l'artiste Louis Sutter, parue dans *Minotaure* en 1936. Sutter affirmait : « La maison minimum, ou "cellule future", doit être entièrement de verre translucide. Plus de fenêtres, ces yeux inutiles. Regarder dehors, pourquoi ? » Et Le Corbusier de répliquer : « Cette affirmation de Louis Sutter [...] est à l'antipode de mes propres idées, mais elle manifeste l'intense vie intérieure de celui qui le pense.<sup>6</sup> » Pour Le Corbusier, toujours orienté, comme l'a montré Beatriz Colomina, vers une extériorité universellement transparente, la tentative de repenser métaphoriquement les objets de la vie courante était erronée, et conduisait à un dangereux déséquilibre de l'« équation technico-cérébro-émotionnelle » humaine, la création d'un « objet-sentiment » plutôt que d'un objet utile.

Nous en arrivons au second refoulement moderniste, que le surréalisme rencontra sous le signe de l'inquiétante étrangeté. Dans la « maison de l'homme » corbuséenne, la technologie prit en effet la forme d'« objets-types » plus ou moins bénins et d'environnements parfaitement maîtrisés qui permettaient la pleine expression du corps naturel dans la nature. La ligne de partage entre la nature et la machine, entre l'organique et l'inorganique semblait claire comme du cristal ; l'organicisme était une métaphore, pas une réalité. Mais pour le surréalisme, les frontières entre l'organique et l'inorganique se brouillent : le corps lui-même, envahi et remodelé par la technologie, envahit et imprègne à son tour l'espace extérieur, cet espace dût-il prendre des dimensions qui confondent intérieur et extérieur, visuellement, mentalement comme physiquement. Walter Benjamin en fit la remarque prémonitoire : « L'œuvre de Le Corbusier semble surgir alors que la "maison" comme configuration mythologique approche de sa fin.<sup>7</sup> »

Les tentatives surréalistes pour réincarner cette « configuration mythologique » refoulée par le modernisme expliquent les collages de Max Ernst et, de manière plus intéressante encore, la monstrueuse fusion de l'homme et de l'animal, si caractéristique de l'imagerie surréaliste. Les

---

6. Le Corbusier, « Louis Sutter, l'inconnu de la soixantaine », *Minotaure*, n° 9, p. 62.

7. Walter Benjamin, *Paris capitale du XIX<sup>e</sup> siècle, le livre des passages*, Cerf, 2006, p. 425.

doux personnages de garçons et de femmes à tête de cheval qui peuplent *La Maison de la peur* de Leonora Carrington comme les illustrations d'Ernst, semblent transposer délibérément les attributs du centaure et de la licorne en ce qui concerne le sexe et le symbolisme de ces créatures. Comme Carrington l'a elle-même noté, « on subit l'influence d'un cheval dans son corps... Il vous transmet de l'énergie et un certain pouvoir. Il fut un temps où je me croyais capable de me transformer en cheval<sup>8</sup> ». Le personnage de la Peur, dans « Le Château de la Peur », « qui ressemble vaguement à un cheval<sup>9</sup> », dans le texte de Carrington comme dans le collage d'Ernst ; le petit Francis (double de Carrington elle-même) auquel pousse une tête de cheval ; la Dame Ovale, qui tient le secret de pouvoir se transformer en une version vivante de son cheval à bascule : toutes ces présences chevalines jouent sur le registre des ambiguïtés sexuelles et psychiques, avec d'évidentes références autobiographiques. C'est le Père, après tout, qui brûle le cheval à bascule pour punir la Dame Ovale d'avoir seulement désiré devenir cheval, comme est puni Francis, dont la forme de cheval figure à la fois le désir androgyne et la honte de ne pas parvenir à devenir femme. Le peuple-cheval de Carrington semble préfigurer les cyborgs séparatistes de Donna Haraway.

Les maisons pour androgynes de Carrington sont également envahies par un mélange d'objets organiques et inorganiques. Ainsi l'atelier d'oncle Ubriaco, dans l'« Histoire du petit Francis » apparaît-il comme :

*un vaste espace au rez-de-chaussée rempli de bicyclettes à demi montées, complètes ou totalement démolies. Les murs étaient couverts d'étagères qui contenaient tantôt des livres, tantôt des pneus de rechange, des vis, des burettes d'huile, des écussons écaillés, des clés à molette, des marteaux et des bobines de fil<sup>10</sup>.*

Une série de livres – *L'Homme et le vélo*, *Les Enchevêtrements de pédales*, *Essais sur les rayons et sonnettes*, *Roues libres et roulements à billes* – côtoie une collection hétérogène : des cafards morts de faim dans une petite cage, une tresse d'oignons artificielle, un rouet, des corsets de dames aux formes compliquées, un très grand nombre de roues dentées<sup>11</sup>...

Pour Carrington et les surréalistes en général, le déploiement de ces objets de rêve ou semi-organiques visait à contrer l'implacable rationa-

---

8. Marina Warner, introduction à Leonora Carrington, *The House of Fear : Notes from down below*, Dutton, New York, 1988, p. 2.

9. Leonora Carrington, *La Débutante*, Flammarion, 1978, p. 29.

10. Leonora Carrington, *Pigeon vole*, Le Temps qu'il fait, 1986, p. 64.

11. *Ibidem*.

lisme du modernisme purement technologique, personnifié par le Père qui, dans « La Dame Ovale » ressemble plus « à une figure géométrique qu'à autre chose<sup>12</sup> », et qui atteint des proportions grotesques dans le personnage d'Egres Lepereff, « le grand architecte » de « L'Histoire du petit Francis ». S'inspirant de Serge Chermayeff, tuteur officiel de Carrington pendant son séjour à Londres, ce concepteur de guillotines pour l'exécution d'enfants comme Francis soutient « la bonne machinerie et les plans efficaces », qui « sont toujours émouvants d'un point de vue esthétique » : « Mon estrade était plaisante, quoique totalement dépourvue de quoi que ce soit d'autre que des plus pures nécessités mécaniques, et pourtant c'était une symphonie de pure forme.<sup>13</sup> » Francis, pour sa part, doute que l'architecture soit « dans l'art moderne la forme la plus proche de l'abstraction pure », et observe innocemment : « Mais si vous construisez des maisons abstraites, plus vous les faites abstraites, moins elles seront là. Et si vous avez l'abstraction même, il n'y aura plus rien du tout.<sup>14</sup> »

Une nouvelle mythologie de cette sorte, anti-abstraite, exigeait une nouvelle forme pour la maison dans son ensemble ; une forme définie par Tzara comme un espace « intra-utérin ». « L'architecture de l'avenir, écrivait-il dans *Minotaure*, sera intra-utérine si elle a résolu les problèmes du confort et du bien-être matériels et sentimentaux, si elle renonce à son rôle d'interprète-serviteur de la bourgeoisie dont la volonté coercitive ne peut que séparer l'homme des chemins de sa destinée.<sup>15</sup> » L'appel des surréalistes à ce que Tzara nommait une « architecture intra-utérine » était ainsi conçu comme une critique radicale de la maison du rationalisme corbuséen ou miesien. « L'architecture "moderne", soutint Tzara, aussi hygiénique et dépouillée d'ornements qu'elle veuille paraître, n'a aucune chance de vivre [...] car elle est la négation complète de l'image de la demeure. » (*Ibid.*) Aux extensions horizontales et à la dissolution des barrières entre public et privé qu'impliquait le modèle Domino, Tzara opposait l'image maternelle et protectrice des constructions « utérines » qui, des cavernes aux grottes et aux tentes, réunissaient les formes fondamentales de l'habitat humain :

*Depuis la caverne, car l'homme habitait la terre, « la mère », à travers la yourta des Esquimaux, forme intermédiaire entre la grotte et la tente, remar-*

---

12. Leonora Carrington, *La Débutante*, *op. cit.*, p. 36.

13. Leonora Carrington, *Pigeon vole*, *op. cit.*, p. 138.

14. *Ibidem.*

15. T. Tzara, « D'un certain automatisme du goût », *Minotaure*, n° 3-4, p. 84, OC IV, 332.

*quable exemple de construction utérine à laquelle on accède par des cavités à formes vaginales, jusqu'à la cabane conique ou demi-sphérique pourvue à l'entrée d'un poteau à caractère sacré, la demeure symbolise le confort prénatal.*  
(Ibid.)

Ces maisons coniques ou demi-sphériques étaient obscures, tactiles, molles et imitaient les abris construits durant l'enfance. En ce point, Tzara suivait d'ailleurs directement, voire littéralement, Freud. L'interprétation par Freud de l'étrange désir d'une existence intra-utérine résultait de son analyse de « L'Homme aux loups », écrite dans l'hiver 1914-1915 et publiée en 1918 sous le titre : « Extrait de l'histoire d'une névrose infantile<sup>16</sup> ». L'Homme aux Loups se plaignait « de ce que pour lui l'univers était enveloppé d'un voile » qui ne pouvait être déchiré que par l'action des intestins. Mais ce voile était aussi une sorte de mystérieux générateur d'inquiétante étrangeté : « Il ne s'en tenait d'ailleurs pas au voile, écrit Freud, le voile se volatilisait en une sensation de crépuscule, de "ténèbres" et en d'autres choses insaisissables ». Durant le traitement, il devint clair que ce voile, pour l'homme aux loups, était la réponse aux circonstances de sa naissance : il était né « coiffé », ce qui, jusqu'au déclenchement des phobies de castration, l'avait conduit à se sentir « un favori particulier de la fortune ».

*La coiffe est ainsi le voile qui le cache au monde et lui cache le monde. Sa plainte à ce sujet est au fond un fantasme de désir réalisé, elle le montre rentré dans le corps maternel ; elle constitue tout au moins un fantasme de désir de fuir le monde. Il convient de le traduire ainsi : je suis trop malheureux dans la vie, il me faut rentrer dans le corps maternel.* (Ibid. p. 402)

C'est ainsi que Freud fut capable d'expliquer le rôle particulier des mouvements intestinaux qui, déchirant le voile, précipitaient une sorte de « seconde naissance » ; celle-ci était à son tour connectée avec la scène primitive du coït entre les parents, que figurait la vision des loups dans l'arbre. La déchirure du voile était analogue à l'ouverture des yeux, et par là à celle de la fenêtre ; le fantasme utérin lui-même était lié à la fixation au père, signifiant le désir d'être à l'intérieur de l'utérus de la mère afin de la remplacer pendant le coït, de prendre sa place par rapport au père. Ainsi, concluait triomphalement Freud, « deux désirs incestueux étaient réunis ». Et Tzara d'écrire à sa suite :

---

16. S. Freud, *Cinq Psychanalyses*, trad. M. Bonaparte et R. M. Loewenstein PUF, 1990.

*Quand on rendra à l'homme ce qu'on lui a ravi pendant l'adolescence et qu'enfant encore, il pouvait posséder, les royaumes de « luxe, calme et volupté » qu'il se construisait sous les couvertures du lit, sous les tables, tapi dans les cavités de la terre, celles surtout à l'entrée étroite, quand on verra que le bien-être réside dans le clair-obscur des profondeurs tactiles et molles de la seule hygiène possible, celle des désirs prénataux, on reconstruira les maisons circulaires, sphériques et irrégulières que l'homme a conservées depuis les cavernes jusqu'aux berceaux et à la tombe dans sa vision de vie intra-utérine qui, elle, ne connaît pas l'esthétique de castration dite moderne. Ce sera, en faisant valoir à ces aménagements les acquisitions de la vie actuelle, non pas un retour en arrière, mais un réel progrès sur ce que nous avons pris comme tel, la possibilité qu'on donnera à nos désirs les plus puissants, parce que latents et éternels, de se libérer normalement. L'intensité de ceux-ci n'a pas dû grandement changer depuis le stade de sauvagerie de l'homme, les formes des satisfactions se sont seulement morcelées et dispersées sur une masse plus large et, affaiblies au point de perdre, avec leur acuité, le sens de la juste réalité et de la quiétude, elles ont, par leur dégénérescence même, préparé la voie de l'agressivité autopunitive qui caractérise les temps modernes. (Ibid.)*

Dans l'amalgame opéré par Tzara entre psychologie populaire et primitivisme – ses observations sur l'architecture suivies dans *Minotaure* des photographies de cabanes dogons prises par Michel Leiris en 1933 – se laisse percevoir une double nostalgie. D'un côté, le retour à des formes archétypales marque une identification aux origines de la civilisation et une critique explicite de ses aboutissements technologiques, humains et matériels ; de l'autre, l'idée de l'utérus *comme* origine montre une certaine familiarité avec l'analyse freudienne du désir comme des chemins détournés et refoulés du mal du pays : « "L'amour est le mal du pays", affirme un mot plaisant, et quand le rêveur pense jusque dans le rêve, à propos d'un lieu ou d'un paysage : "Cela m'est bien connu, j'y ai déjà été une fois", l'interprétation est autorisée à y substituer le sexe ou le sein de la mère.<sup>17</sup> »

Ce qui pourrait bien être la plus « surréaliste » des évocations architecturales d'une maison de cette sorte fut développé, de manière significative, par un artiste-architecte qui avait travaillé pour Le Corbusier – Matta Echaurren qui, en réponse à une demande de Breton, esquissa les grandes lignes de l'agencement intra-utérin d'un appartement dédié aux sens. Publié dans le numéro 11 de *Minotaure*, en 1938, le projet présentait

---

17. S. Freud, « L'Inquiétante Étrangeté », *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, Gallimard, « Folio-Essais », 1988, p. 252.

une attaque délibérée des lieux communs du foyer bourgeois. La vue perspective montre des matières et des formes qui confondent la nature et l'inorganique, la mathématique et le tactile. Il s'agissait, aux dires de Matta, d'« un espace propre à rendre consciente la verticale humaine<sup>18</sup> ». Véritable machine à vertige, composée de « plans différents, [d']un escalier sans barre d'appui, pour maîtriser le vide », la maison était encore un espace d'interaction psychologique. Les colonnes y étaient « ioniques psychologiques » ; l'ameublement « souple, pneumatique ». Matta indiquait les matériaux à employer : caoutchouc gonflé, liège, papier et plâtre pour les aires molles, le tout encadré, pour un meilleur contraste, par une « armature d'architecture rationnelle ». L'espace dans sa totalité simulait un utérus artificiel. Un texte mis en forme pour Matta par Georges Hugnet avançait l'idée d'une « maison molle » :

*L'homme regrette les obscures poussées de son origine qui l'enveloppaient de parois humides où le sang battait tout près de l'œil avec le bruit de la mère. [...] Il nous faut des murs comme des draps mouillés qui se déforment et épousent nos peurs psychologiques. [...] Pour cela, on insinue le corps comme en un moulage, comme en une matrice fondue sur nos mouvements.*

C'était la tâche de l'architecte, concluait Matta, que de « trouver pour chacun ces cordons ombilicaux qui nous mettent en communication avec d'autres soleils, des objets à liberté totale qui seraient comme des miroirs plastiques psychanalytiques ». À ce que Le Corbusier avait défini comme une « mathématique raisonnable », Matta opposait sa « mathématique sensible », proposant une « architecture du temps » contre l'« architecture de l'espace » moderniste. Nous savons que l'*Endless House*, de Frederick Kiesler, qui connut de multiples versions entre 1924 et 1965, était conçue de la même façon. Hans Arp parla de sa forme ovoïde comme s'il s'agissait de l'œuf de Colomb : « Dans cet œuf, dans ces constructions en forme d'œuf stéroïde, l'être humain peut maintenant s'abriter et vivre comme dans le sein de sa mère.<sup>19</sup> »

Finalement, l'offensive surréaliste contre le modernisme, offensive que suffisait à lancer la révélation de ce que le modernisme avait refoulé, se fondait entièrement sur les principes (popularisés et grossièrement assimilés) de la psychanalyse. Le brouillage des lignes de partage entre le mental et le physique, l'organique et l'inorganique, qui faisait pour les

---

18. Matta Echaurren, « Mathématique sensible – Architecture du temps », in *Minotaure*, n° 11, p. 43. Toutes les références à Matta et Hugnet renvoient à cette même page.

19. Jean Arp, « L'Œuf de Kiesler et la Salle des Superstitutions », in *Frederick Kiesler, artiste-architecte*, Centre Georges Pompidou, 1996, p. 115.

surréalistes un des plaisirs caractéristiques de l'*Art nouveau*, fut immédiatement transformé, par Dali notamment, en une formulation qui mettait l'accent sur l'intersection fatidique entre le biologique et la construction, l'édifice et la psyché, l'architecture et l'hystérie, en vue de produire l'ultime objet du désir, ou du moins sa réification. Caractérisée par la mimesis de la nutrition – barrières aux panneaux en forme de pièces de foie de veau, colonnes dont la base semblait dire « Mange-moi ! », bâtiments qui, dans leur ensemble, pouvaient être assimilés à des gâteaux –, l'architecture modern style, pour reprendre les termes de Dali, vérifiait « cette “fonction” urgente et si nécessaire pour l'imagination amoureuse : pouvoir le plus réellement manger l'objet du désir.<sup>20</sup> » Opposé en tout point au fonctionnalisme moderne, le style 1900 découvrait ses véritables fonctions dans les appétits et les désirs.

« Traumatisme » dans le domaine de l'art, ce style se modelait d'ailleurs lui-même sur les attitudes traumatiques et psychotiques. Tirant parti des photographies d'hystériques prises à la Salpêtrière pour Charcot, Dali dresse ainsi un « parallèle psychopathologique » entre ces images d'« extase » et la statuaire de l'*Art nouveau* :

*Invention de la « sculpture hystérique ». – Extase érotique continue. – Contractions et attitudes sans antécédents dans l'histoire de la statuaire (il s'agit des femmes découvertes et connues après Charcot et l'école de la Salpêtrière). – Confusion et exacerbation ornementale en rapport avec les communications pathologiques ; démence précoce. – Rapports étroits avec le rêve : rêveries, fantaisies diurnes. – Présence des éléments oniriques caractéristiques : condensation, déplacement, etc. – Écllosion du complexe sadique anal. – Coprophagie ornementale flagrante. – Onanisme très lent, épuisant, accompagné d'un énorme sentiment de culpabilité. (Ibid. p. 73)*

La théorie bien connue qui s'ensuivit, sur l'extase inspirée surréaliste, trouva à se résumer dans le collage de Dali « Le Phénomène de l'extase », qui se focalisait sur les oreilles (« toujours en extase ») et juxtaposait photographies de Charcot et sculptures *Art nouveau*, ceci sans oublier l'image frappante d'une chaise renversée, vide, comme si ce qui était dessus avait été jeté hors de l'image.

Cette étrange propriété des objets à adopter l'attitude caractéristique de leurs propriétaires, et par là à prendre leur revanche, cette manie qu'a l'inanimé de prendre les caractéristiques de l'animé, et vice-versa, avait

---

20. Salvador Dali, « De la Beauté terrifiante et comestible, de l'architecture Modern'style », *Minotaure*, n° 3-4, p. 72.

déjà été reconnue par Freud. Dans un passage qui semble annoncer les collages d'Ernst, il commente une histoire naïve parue pendant la guerre dans un numéro de la revue anglaise *Strand Magazine* :

*Je lus une nouvelle qui racontait comment un jeune couple s'installe dans un meublé, dans lequel se trouve une table aux formes bizarres, ornée de crocodiles sculptés. Vers le soir se répand alors régulièrement dans l'appartement une puanteur insupportable et caractéristique, on trébuche dans le noir sur on ne sait quoi, on croit voir quelque chose d'indéfinissable glisser furtivement sur l'escalier, bref, il s'agit de deviner que par la suite de la présence de cette table, la maison est hantée par des crocodiles fantomatiques, ou que les monstres de bois prennent vie dans le noir, ou quelque chose de ce genre. C'était une histoire plutôt sottise, mais on ressentait au plus haut degré son effet d'inquiétante étrangeté. (Ibid. p. 574)*

Cette sensation, suscitée, explique Freud, par « l'accentuation excessive de la réalité psychique par rapport à la réalité matérielle », offre l'exact équivalent de l'architecture dalinienne de l'« hyper-matérialisme ». Le Corbusier caractérisait la sensibilité, avec une certaine justesse, comme une perturbation de l'équilibre de notre « équation technico-cérébro-sentimentale », un surinvestissement du « sentiment » dans les objets, au point que : « la notion de cause à effet s'affaisse. Nous sommes saisis d'inquiétude parce que nous ne sommes plus adaptés ; nous nous révoltons contre un asservissement obligé à des choses *anormales*<sup>21</sup> ».

De toute évidence pourtant, l'imaginaire de l'objet propre au modernisme était à peine moins inquiétant. Et Walter Benjamin fut ainsi amené à dépasser la simple opposition de Dalí pour établir un lien conceptuel entre la vision technique du modernisme et la position apparemment anti-techniciste de l'*Art nouveau*. Citant Dalí sur les « bâtiments délirants et froids<sup>22</sup> » de l'*Art Nouveau*, il élaborait une vision du *Jugendstil* qui en faisait, en réalité, une « tentative de l'art pour se mesurer avec la technique » (*ibid.* p. 574). C'était précisément parce qu'il ne se considérait plus menacé par la technique que le *Jugendstil*, selon l'argumentation de Benjamin, pouvait s'identifier lui-même avec la technique. Benjamin cite en ce sens Dolf Sternberger sur la relation entre les lignes courbes de l'art nouveau et leur équivalent moderne :

*On pourra supposer que, dans la ligne caractéristique du Modern style se rencontrent fréquemment – réunis par un montage de l'imagination – le nerf et le*

---

21. Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Flammarion, « Champs », 2004, p. 70-71.

22. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XX<sup>e</sup> siècle – le livre des passages*, CERF, 2006, p. 564.

*fil électrique (et qu'en particulier le système neuro-végétatif comme forme intermédiaire fait entrer en contact le monde de l'organisme et la technique). (Ibid. p. 575)*

Pour Benjamin, cette coïncidence entre la technologie et la nature se manifestait par la transposition des symboles du romantisme au modernisme.

Il semble que nous puissions maintenant commencer à mettre au jour les connexions existant entre surréalisme et modernisme sur le plan de la technique, affinités qu'annonçait telle réflexion de Benjamin lui-même : « La tentative réactionnaire qui vise à détacher de leur contexte fonctionnel les formes imposées par la technique et à en faire des constantes naturelles – c'est-à-dire à les styliser – se retrouve quelque temps après le modern style, sous une forme semblable, dans le futurisme. » (*Ibid.* p. 575) De fait, la structure qui unifiait les deux, en termes benjaminien, n'était autre que le fétichisme. Car c'est le fétichisme qui, dans ces multiples déplacements, « supprime les barrières qui séparent le monde organique de l'anorganique », et « est chez lui dans le monde de l'inerte comme dans celui de la chair » (*ibid.* p. 95). De telles confusions d'identité, Sigfried Giedion l'a bien noté, résultaient inévitablement de la mécanisation moderne de l'habitat, dans sa mission de refoulement de tout le bric-à-brac du dix-neuvième siècle. Giedion s'arrête sur les intérieurs d'*Une semaine de bonté*, d'Ernst :

*Des draperies voltigeantes et de l'atmosphère fuligineuse, les ciseaux de Max Ernst font une grotte sous-marine. Sont-ce des créatures vivantes, des statues de plâtre ou des modèles académiques abandonnés là, étendus ou pourrissants ? À cette question, on ne peut ni ne doit répondre. Sur la pièce, comme presque toujours, pèse une oppressante atmosphère de meurtre et de séquestration. (Ibid. p. 575)*

En fait, le surréalisme et le purisme fétichisaient pareillement les mêmes types d'objets : ceux que les surréalistes appelaient « objets trouvés » ou véhicules du désir onirique, et qui pour Le Corbusier étaient des « objets-membres humains », extensions physiques du corps humain. Le Corbusier l'a lui-même noté :

*Si les nouveaux surréalistes (anciens dadaïstes) prétendent s'élever au-dessus des brutalités de l'objet et ne vouloir être attentifs qu'aux rapports qui peuvent s'établir dans l'imperceptible du rêve le plus distant de notre conscient, néanmoins ils tiennent à être comme des antennes de T.S.F. et par là élèvent à leur palier la T.S.F. [...]. Et les rapports suprêmement élégants de leurs métapho-*

*res [...] s'appuient toutefois très apparemment à des termes qui sont résultat du bel et bon effort conscient [...] : absolu suffisant de l'acier poli...<sup>23</sup>*

En guise de démonstration, Le Corbusier citait ce qu'avait écrit De Chirico dans le premier numéro de *La Révolution surréaliste*, en décembre 1924 : « Ils sont comme des leviers, irrésistibles comme ces machines toutes puissantes, ces grues gigantesques qui soulèvent sur le fourmillement des chantiers des quartiers de forteresses flottantes aux tourelles lourdes comme les mamelles de mammifères antédiluviens... »

Si l'on considère cette dépendance de l'imagination surréaliste à l'égard des objets réels du monde de la machine, les « objets-types » et les « objets-sentiments » se révèlent unis par leur but commun : surpasser la technique dans ses manifestations banales pour un imaginaire technologique qui humaniserait la technique et inversement, avec en point de mire les dispositifs prothétiques et potentiellement critiques du cyborg. Ce n'est pas par hasard que Walter Benjamin identifia en Olympia – poupée automate de « L'Homme de sable », d'E.T.A. Hoffmann, et sujet de l'analyse par Freud de l'inquiétante étrangeté – la femme idéale de *L'Art nouveau*. « La pointe extrême de l'organisation technique du monde, conclut Benjamin, consiste en la liquidation de la fécondité. »<sup>24</sup>

C'est là le contexte qui inspira à Benjamin cet aphorisme que je citerai pour finir, et qui sous-tend mon argumentation. Au hasard du *Livre des passages*, on peut lire en effet : « Comprendre ensemble Breton et Le Corbusier, cela voudrait dire tendre l'esprit de la France d'aujourd'hui comme un arc qui permet à la connaissance de frapper l'instant en plein cœur. » (*Ibid.* p. 476)

IRWIN S. CHANIN SCHOOL OF ARCHITECTURE,  
COOPER UNION, NEW YORK  
TRAD. EMMANUEL RUBIO

---

23. Le Corbusier, *L'Art décoratif aujourd'hui*, Flammarion, coll. « Champs », 2004, p. 190.

24. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 576.



## LA MAISON ABOLIE

Jean-Claude BLACHÈRE

*République modèle où les édifices sont troués<sup>1</sup>*

André Parinaud en 1951 interrogeait Breton sur les limites du champ où la vision surréaliste pouvait prétendre s'exercer : « Un mouvement comme le surréalisme peut-il se borner à s'exprimer dans des œuvres poétiques ou picturales ? Si vous en aviez l'occasion, quels sont les domaines où vous jugeriez utile d'affirmer les positions surréalistes ?<sup>2</sup> ». Ce dernier, après avoir excipé de raisons techniques, répondait : « Le cas échéant, [nous] ne manquerions pas de compétences voulues pour mettre debout une publication surréaliste sur l'architecture, par exemple ». De fait, les « compétences » ne faisaient pas défaut dans le mouvement. En 1951, justement, parmi les nouveaux compagnons venant de rejoindre le groupe figuraient trois jeunes architectes : Doumayrou, Rochin et Bernard Roger qui, pour sa part, donnait la même année à *L'Age du cinéma* un texte dont le point de vue ne pouvait que séduire Breton : « Esquisse pour un cinéma au fond d'un lac ». Ces trois-là n'étaient pas seuls ; depuis l'avant-guerre, il y avait aussi – et surtout – Matta, ancien collaborateur de Le Corbusier, Kiesler, qui s'était fait le défenseur d'une architecture « magique » dans la revue *VVV*<sup>3</sup>, et qui avait collaboré à l'aménagement de l'Exposition de 1947. Dans les années cinquante et soixante, d'autres architectes se rapprocheront du mouvement, comme De Sanctis ou Laloy, salué ainsi dans *Le Surréalisme et la peinture* : « Issu d'une lignée d'architectes, c'est dans le cadre même de l'architecture, à laquelle Laloy tenta de se vouer, qu'éclate sa dissidence<sup>4</sup> ».

La déclaration de Breton à André Parinaud, sur un ton de défi, ne laisse pourtant pas de nourrir quelques interrogations. Si, en 1951, la voix

---

1. André Breton, « Le Pagure dit », *Inédits*, OC I 489.

2. A. Breton, « Deux interviews d'André Parinaud », *Entretiens 1913-1952*, OC III 633.

3. Voir le concept de la « maison sans fin » dans *VVV*, n° 4 et la notice dans le *Dictionnaire général du Surréalisme et de ses environs*, PUF, 1982, p. 230-231.

4. A. Breton, « Yves Laloy », 1958, *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, 1965, p. 255.

surréaliste manque singulièrement de lieux et de vecteurs pour se faire entendre, la période de l'avant-guerre avait eu occasions et moyens de développer une nouvelle manière de penser l'architecture. Le désir d'insuffler l'esprit de la révolution surréaliste dans cet « art » s'était déjà fait jour. Par exemple chez Éluard, rêvant aux « Possibilités d'embellissement irrationnel d'une ville » dans un texte de 1933 :

*Un jour les maisons seront retournées comme des gants et [...] les objets usuels iront éterniser sur les places et dans les rues l'affreux souvenir d'un temps où l'homme luttait désespérément pour la satisfaction de ses besoins les plus élémentaires<sup>5</sup>,*

ou chez Breton lui-même, développant en 1935 dans une conférence à Prague l'idée qu'il serait temps de satisfaire « un besoin humain irrésistible qui se fait jour comme à aucune autre à notre époque » : appliquer « aux autres arts » (mais c'est bien de l'architecture qu'il est surtout question dans ce passage de la conférence) « les prérogatives de la poésie<sup>6</sup> ». Ce rêve d'une nouvelle architecture, Dalí et Matta, dans la revue *Minotaure*, l'avaient eux aussi formulé. Pourquoi, alors que le mouvement au faite de son rayonnement dans les années trente, disposait de tous les moyens pour investir ce champ, le souhait ardent et récurrent est-il demeuré limbique<sup>7</sup> ?

Force est de suggérer ici que ce désir d'architecture surréaliste appartient à la catégorie des « infortunes ». Breton et ses compagnons ont pu rêver de « maisons selon leur cœur » sans jamais en trouver le modèle dans la réalité. C'est que cet art pose, avec plus d'acuité que nul autre, la question cruelle des rapports impossibles entre le souhaitable et le possible, l'imaginaire et le réel. On peut rêver d'une demeure libérée des conventions et des contraintes : on ne peut pas l'habiter. Les bâtisses que l'artiste autodidacte Richard Greaves (né à Montréal en 1952) exposait à Lausanne en 2006 pour illustrer sa conception d'une « anarchitecture », cabanes improbables à la limite de l'effondrement, pieds de nez à la pesanteur et aux lois de la gravité, défis au fil à plomb, ne sont pas vivables.

---

5. « Recherches expérimentales », réponse de Paul Éluard : « L'embellissement de Paris », in *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n° 6, 15-5-1933, p. 23-24. Réed. J.M. Place, 1976.

6. A. Breton, « Situation surréaliste de l'objet, situation de l'objet surréaliste » (conférence du 29 mars 1935 à Prague), *Position politique du surréalisme*, OC II 478-479.

7. On pourrait allonger la série des questions : pourquoi, dans *L'Art magique*, une aussi faible place, y compris dans l'iconographie, est-elle accordée à l'architecture ? On n'y trouve guère qu'une ou deux reproductions de tableaux de Monsu Desiderio : « Architecture imaginaire » et « Attaque d'un palais ».

L'architecture, telle qu'elle s'est exprimée et concrétisée d'Imhotep à aujourd'hui, est encore prisonnière de la « triade » vitruvienne, où les notions de solidité et de commodité prennent trop souvent le pas sur celle de beauté. Quoi qu'en ait dit Le Corbusier (« Il faut que la “machine à habiter” soit en même temps une “machine à émouvoir” »)<sup>8</sup>, l'architecture ne peut pas échapper au péché capital et originel : elle est par nature un compromis entre l'art et l'utile où triomphe trop souvent le second critère.

Les rêves architecturaux des surréalistes se brisent donc sur l'épaisseur des murs porteurs, sur la tyrannie des verticales, sur ce qui est au détriment de ce que l'on voudrait qui soit. Ils se sont brisés sur les habitudes, sur les variations du goût, sur le mur de l'argent aussi. Faute peut-être de trouver sa maison de verre, sa maison de rêve, Breton, lorsqu'il achète une demeure, la choisit à Saint-Cirq la Popie, dans le style médiéval : maison forte, pierre austère, fenêtres parcimonieuses.

L'histoire du rêve architectural dans la pensée de Breton, tel que je vais l'esquisser ici, est donc la chronique d'un mirage, la description d'une chimère. Cette histoire sera celle d'une suite de refus (rejet de l'art déco, par exemple), de déceptions (le modern style), de fantasmes avortés. La maison surréaliste idéale est invisible, introuvable. En quête de tout ce qui ne la rattache pas à un utilitarisme terre à terre, elle finit par ne pas trouver d'autre espace où se déployer que celui de la poésie.

\*

Dans un texte de commande, *Eupalinos*, en 1921, Valéry entreprenait de célébrer l'architecture, par le truchement de fictions empruntées à l'Antiquité grecque. Phèdre et Socrate y dialoguaient sur les mérites d'un art jugé supérieur aux fables de la poésie et de la peinture : « Les arts dont nous parlons doivent [...] au moyen de nombres et de rapports de nombres, enfanter en nous non point une fable [...]. La peinture, ni la poésie, n'ont cette vertu<sup>9</sup> ». L'artiste grec se rengorgeait : « Ce que je pense est faisable ; et ce que je fais se rapporte à l'intelligible<sup>10</sup> ». Valéry traduisait ainsi, au moment où l'Europe au sortir de la guerre avait entrepris un vaste chantier de reconstruction, la bonne conscience d'une architecture sûre de ses valeurs et de son utilité, fière aussi de son inventivité. Modern style, Bauhaus, Art Déco, en moins d'une génération, allaient de fait dé-

---

8. Cité par Antoine Picon, « Architecture », *Encyclopédie thématique*, Universalis, 2004, p. 328.

9. Paul Valéry, *Dialogues*, « Eupalinos ou l'Architecte », (1921), OC II 105.

10. *Id.*, *ibid.*, p. 92.

montrer que les héritiers de Vitruve – et d'Eupalinos – savaient toujours habiller le réel, pérenniser les certitudes, enrichir, sans la remettre radicalement en cause, l'histoire culturelle de l'Occident.

La célébration valéryenne forme sans doute le *bruit de fond* sur lequel il faut entendre les propos ironiques de Breton dans un poème du *Revoluer à cheveux blancs*, « Tout va bien », « L'ameublement tourne avec un sens historique très louable », « Par train spécial les architectes se rendent au Cirque de Gavarnie<sup>11</sup> ». La critique surréaliste a en réalité très tôt dénoncé le fonctionnalisme – comme elle s'en prenait d'ailleurs à toutes les *mains*, mains à plume ou à charrue. Dali dénonce les « préoccupations fonctionnalistes de toutes les architectures reconnues<sup>12</sup> ». Aragon, dans un style plus... décoré, n'a pas attendu l'arrivée du Catalan flamboyant pour tympaniser les pensées routinières, le goût de l'utile :

*[Les pensées] vont s'effaçant, sous le doigt de la quiétude, au linteau tranquille où la raison trouve enfin sa satisfaction minérale et le plaisir négatif de l'usage prévu [...]. C'en est fait des architectures hantées. L'habitant [...] trouvera la paix dans ce désert de murs. Tout se mesure à l'utile, l'emploi respandit au moindre moellon<sup>13</sup>.*

Et Breton, à Prague, reprend le refrain contre l'architecture routinière qui cherche à « se dérober » « derrière les prétendues exigences de l'utilité<sup>14</sup> ».

Le refus de l'utilitarisme ne vise pas que les bétonneries des années trente. Matta, dans son article de *Minotaure*, lance des mots d'ordre : « Laissons de côté la technique qui consiste à mettre debout les matériaux toujours employés [...] Renversons tous les étalages de l'histoire avec leurs styles et leurs élégantes gaufrettes<sup>15</sup> ». Aucune époque ne trouve grâce aux yeux des surréalistes. L'Art Déco ? « Entièrement consacré à servir les valeurs sûres de la Bourse, de la raison et de la géométrie », déclare José Pierre<sup>16</sup>. Les grands ensembles, barres et tours qui champignonnent dans les années cinquante ? Guy Doumayrou, dans un billet du *Libertaire*, rend les architectes coupables de commencer « à borner les paysages de ces façades blanches et monotones comme des pages de livres

---

11. André Breton, *OC II* 84-85.

12. Salvador Dali, « De la beauté terrifiante et comestible, de l'architecture Modern'style », *Minotaure*, n° 3-4, 1933, p. 74.

13. Aragon, « Au bout du quai, les Arts Décoratifs », *La Révolution surréaliste*, n° 5, 15-10-1925. Rééd. J.M. Place, 1975, p. 26-27.

14. A. Breton, « Situation surréaliste de l'objet... », *OC II* 479.

15. Matta Echaurren, « Mathématique sensible-Architecture du temps », *Minotaure*, n°11, 1938, rééd. Genève, Skira, 1981, p. 43.

16. José Pierre, *André Breton et la peinture*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1987, p. 16.

comptables, cadre parfait d'une vie réduite à des lois statistiques<sup>17</sup> ». Même l'architecture du Moyen-âge est suspecte. Il est vrai qu'elle n'a guère construit, *horresco referens*, que des églises et des châteaux. Dans *L'Art magique*, Gérard Legrand lui reproche de participer à « l'exaltation de l'ordre établi, à laquelle concourront même les “gargouilles” trop vite lues par le romantisme comme des signes de libre-pensée, ou certaines sculptures satiriques à l'égard du clergé<sup>18</sup> ». Tranchons-en : l'architecture est « le plus utilitaire des arts, celui qui se voit aujourd'hui soumis à un fonctionnalisme particulièrement odieux<sup>19</sup> ». Le rejet s'exprime aussi par la mise en question des conventions les plus communément admises ; sans doute la volonté de provocation et une bonne dose d'humour entrent-elles en ligne de compte. Il tombe, n'est-ce pas, sous le bon sens qu'une maison est faite pour qu'on puisse y habiter, s'y mouvoir ? Breton et ses compagnons imaginent alors des demeures impossibles, telle cette bâtisse évoquée dans « Il y aura une fois », parcourue de corridors aveugles qui conduisent à cinq chambres inaccessibles, puisque les portes et les fenêtres y ont été condamnées<sup>20</sup>. Ou bien encore ce château d'un architecte « fou », « château qui tremble », « lieu frustré de tout ce qui pourrait le rendre habitable », où l'espace est encombré<sup>21</sup>. Ces maisons renvoient certes au thème du château noir, revêtu de matériaux opaques, qui a pu un moment séduire les surréalistes ; mais en l'occurrence, sous la plume de Matta, ces demeures réfèrent plutôt à un monde ancien, fermé, où l'air ni la pensée ne circulent. Breton, au-delà des fantasmes suggérés par les ruines, les souterrains et les oubliettes des « romans noirs », a constamment réaffirmé sa haine des « prisons mentales<sup>22</sup> », désigné « l'opacité » comme « la grande ennemie<sup>23</sup> » et salué enfin Matta comme le merveilleux artisan qui nous « convie sans cesse à un nouvel espace, en rupture délibérée avec l'ancien, puisque ce dernier n'a de sens qu'autant qu'il est distributif de corps élémentaires et fermés<sup>24</sup> ».

\*

---

17. G. Doumayrou, « La relève des corbeaux », in José Pierre, *Surréalisme et anarchie*, Plasma, 1983, p. 107.

18. Gérard Legrand et André Breton, *L'Art Magique* (1957), réed. Adam Biro-Phoebus, 1991, p. 155.

19. *Id.*, *ibid.*, p. 131.

20. André Breton, « Il y aura une fois », *Le Revolver à cheveux blancs*, OC II 50-51.

21. *Id.*, « Frôleuse », *Poèmes*, OC III 19.

22. *Id.*, *Le Surréalisme et la peinture*, *op. cit.*, p. 200.

23. *Id.*, in *Arcane 17*, cité par J. P. Clébert, *Dictionnaire du Surréalisme*, Seuil, 1996, p. 428.

24. *Id.*, *Le Surréalisme et la peinture*, *op. cit.*, p. 187.

Mais, justement, le modern style n'a-t-il pas « bouleversé de fond en comble l'idée que l'on avait été amené à se faire de la construction humaine dans l'espace<sup>25</sup> » ? À lire les lignes enthousiastes de Breton, on pourrait se demander si « l'art architectural et sculptural de 1900 » n'a pas su, à ses yeux, exprimer « avec une intensité unique, soudaine, totalement inattendue, le “désir des choses idéales” qui passait jusqu'alors pour échapper à son domaine ». Breton avait d'ailleurs découvert à Barcelone en 1922 la Sagrada Família de Gaudí (« Connaissez-vous cette merveille ? », dit la carte postale qu'il envoie à Picasso<sup>26</sup>). L'article de Dalí, à propos de la « bouleversante architecture du Modern'style », publié en 1930 dans le premier numéro du *Surréalisme au service de la révolution*, ne pouvait que le conforter dans ses admirations :

*Aucun effort collectif n'est arrivé à créer un monde de rêve aussi pur et aussi troublant que ces bâtiments Modern'style, lesquels, en marge de l'architecture, constituent à eux seuls de vraies réalisations de désirs solidifiés, où le plus violent et cruel automatisme trahit douloureusement la haine de la réalité et le besoin de refuge dans un monde idéal, à la manière de ce qui se passe dans une mémoire d'enfance<sup>27</sup>.*

Trois ans plus tard, Dalí reedit encore son enthousiasme : quoi qu'en disent MM. Eupalinos, Socrate et Valéry, le Modern'style ne construit pas des « fables », mais des bâtiments réels. Il souligne même (peut-être maladroitement, on verra pourquoi), que « construire un bâtiment habitable (et de plus selon moi comestible) avec les reflets des nuages crépusculaires sur les eaux d'un lac » représente un « progrès gigantesque sur la simple subversion rimbaldienne du salon au fond d'un lac<sup>28</sup> ».

Les surréalistes, à la recherche d'une authentique révolution mentale, ont donc tenté de formuler des projets, dressé des plans, parfois même bâti de véritables maquettes. Ils ont poussé le souci de « faisabilité » jusqu'à prévoir l'ameublement de ces demeures inspirées. Matta, pour *Minotaure*, donne un dessin suffisamment précis pour qu'on y reconnaisse des volées d'escalier aériennes, des lits, des fauteuils, des « colonnes bioniques » dans un espace ouvert et flottant, il insiste : « Il nous faut des

---

25. *Id.*, « Situation surréaliste de l'objet... », OC II 478.

26. Cité dans le catalogue de l'exposition *André Breton, la beauté convulsive*, Éditions du Centre Pompidou, 1991, p. 110.

27. Salvador Dalí, « L'Âne pourri », *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n°1, juillet 1930, p. 12.

28. *Id.*, « De la beauté terrifiante et comestible, de l'architecture Modern'style », *Minotaure*, n° 3-4, p. 74-76.

murs comme des draps mouillés qui se déforment et épousent nos peurs psychologiques<sup>29</sup> ». Kiesler imagine des maisons aux courbes sensuelles rappelant aussi bien le corps féminin que l'ovaire primordial ; Duchamp, quant à lui, prévoit pour l'Exposition EROS de 1959 à la Galerie Cordier une salle en forme de vagin, au sol de sable, avec un plafond qui monte et s'abaisse au rythme d'une respiration<sup>30</sup>. Les artistes construisent des « loups-tables » (Brauner), des « ultra-meubles » (Seligmann), des « fauteuils-revolvers » (De Sanctis et Sterpini). Et Matta plaide pour un mobilier thérapeutique « qui déchargerait le corps de tout son passé à angle droit de fauteuil, qui, délaissant l'origine du style de ses prédécesseurs, s'ouvrirait au coude, à la nuque<sup>31</sup> ».

Il n'empêche pourtant que l'enthousiasme pour le modern style, l'engouement pour les biomorphismes, n'ont pas été à l'abri des variations de goût et d'humeur, parfois surdéterminées chez Breton par des questions idéologiques et des querelles personnelles. Dans quelle mesure la rupture avec un Dali pré-fascisant, coqueluche irritante de la mode, si avide de gloriole et de pécune, ne fut-elle pas une des causes du rejet de l'Art nouveau, « tout en légumes et en crustacés », comme le remarquait Breton<sup>32</sup>, qui, par ailleurs, ne parvint jamais complètement à oublier que la Sagrada Familia... était d'abord une église ? Plus grave, ou plus déterminant : les constructions du modern style restent « habitables » (Dali l'avait assez souligné !), coupables donc de rester, malgré les placages de décor, des complices objectifs des valeurs bourgeoises. La condamnation portée par José Pierre est sans appel : le modern style, s'inscrivant dans un décor « qui ne pouvait pas éviter d'être celui de la bourgeoisie dominante », trahit « la transe lyrique au profit d'une fin prosaïque de décoration<sup>33</sup> ». Le Palais Idéal du facteur Cheval, exemple parfait d'architecture née du rêve et de la transe médianimique, constitue le parangon de la demeure inspirée... inhabitable, inutile. Mais trop unique pour être exemplaire. Une fois encore, le surréalisme doit s'avouer l'avortement de ses fantasmes : la grande révolution architecturale n'a à son actif qu'une seule réalisation. Un document apparemment anodin et énigmatique de 1943 (« Tragics à la manière des comics ») prend ici tout son sens en tant qu'aveu d'un échec. Un montage photographique, comme un collage, représente un person-

---

29. Matta Echaurren, « Mathématique sensible... », *Minotaure*, n° 11, *op. cit.*, p. 43.

30. Voir les détails donnés par Gérard Durozoi, *Histoire du mouvement surréaliste*, Hazan, 1997, p. 590.

31. Matta Echaurren, « Mathématique sensible... », *op. cit.*, p. 43.

32. Cité par José Pierre, *André Breton et la peinture*, *op. cit.*, p. 16.

33. *Id.*, *ibid.*, p. 16.

nage caché au sommet d'une tour du Palais Idéal (identifiable sans erreur possible) qui s'adresse à un autre personnage en train de quitter les lieux. Un dialogue s'instaure : « Non, c'est vrai, tu t'en vas ? », dit le premier ; et le second de répondre : « La Terre fait eau de toutes parts. La mousse vit aux dépens des mots d'amour. Ce soir le vent porte mes couleurs. J'ai laissé la clé sur la cheminée<sup>34</sup> ». Est-ce trop interpréter que de lire ici l'adieu à une utopie ? Il faut laisser les clés, abandonner un réel décevant, suivre le vent de l'imaginaire. La maison surréaliste est un mirage : toujours à l'horizon de l'attente, mais jamais atteignable. Toujours vue en rêve, avec un grand luxe de détails, mais jamais satisfaisante dès lors qu'on essaie d'inscrire le rêve dans la matière. La vraie maison surréaliste est une chimère, et elle doit le rester.

\*

Il faut en prendre son parti : « Nous avons jeté la maison par la fenêtre », affirme Éluard dans un poème collectif de *Ralentir travaux*<sup>35</sup>, afin de laisser libre cours au désir de « plein air physique et mental », dit de son côté Breton<sup>36</sup>, qui célèbre par ailleurs la « supériorité des architectures de castors/République modèle où les édifices sont troués<sup>37</sup> ». Se débarrasser de l'image convenue de la maison, cela commence par un éloge de la transparence, la transparence qui paie « rubis sur l'ongle<sup>38</sup> », parce que, grâce à elle, on peut appréhender « l'amorce d'un contact [...] de l'homme avec le monde des choses<sup>39</sup> ». Le cristal, le sel gemme, le verre, l'agate même, feront donc partie de ces matériaux privilégiés avec lesquels construire un lieu où il n'y aura plus d'écran, plus d'obstacle à la saisie immédiate de l'être :

*Pour moi, je continuerai à habiter ma maison de verre, où l'on peut voir à toute heure qui vient me rendre visite, où tout ce qui est suspendu aux plafonds et aux murs tient comme par enchantement, où je repose la nuit sur un lit de verre aux draps de verre, où qui je suis m'apparaîtra tôt ou tard gravé au diamant<sup>40</sup>.*

Breton fait de nombreuses allusions à « sa fameuse maison inhabitable de sel gemme<sup>41</sup> » ; déjà le narrateur de *Poisson soluble* s'habillait de « scaphan-

---

34. Voir G. Durozoi, *op. cit.*, p. 340.

35. A. Breton, René Char, Paul Éluard, « Décors », *Ralentir travaux* (1930), OC I 771.

36. André Breton, *Le Surréalisme et la peinture, op. cit.*, p. 202.

37. *Id.*, « Supraterrestres », *Inédits*, « Le Pagure dit », OC I 489.

38. In *Ralentir travaux*, *op. cit.*, p. 772.

39. A. Breton, *L'Amour fou*, cité par J. P. Clébert, *Dictionnaire du Surréalisme, op. cit.*, p. 579.

40. *Id.*, *Nadja*, OC I 651.

41. *Id.* *L'Amour fou*, OC II 784.

dre de verre » pour rendre visite au fond de l'eau à des femmes « vêtues de verre » et participer à des fêtes fastueuses où l'on se baigne « dans le verre », dans un décor d'agates magnifiques au milieu d'un jardin où trône un « canon à quartz<sup>42</sup> ». Et comment oublier qu'une des sections des *Champs magnétiques* s'intitule « La glace sans tain » ?

La transparence laisse entrer la lumière : *Clair de terre* s'ouvre par un récit de rêve... transparent (trop pour être authentique ?), fable didactique – j'allais dire éclairante – que l'on peut prendre au premier degré<sup>43</sup>. Un personnage visite une maison ; la première salle est mal éclairée, y pénètre seulement « le jour d'un soupirail incompréhensible ». Elle est occupée par un mauvais poète qui noircit des manuscrits douteux. La deuxième salle, « un peu mieux éclairée » abrite Pierre Reverdy. La troisième pièce est plus accueillante : le narrateur s'y installe et se met à écrire, s'abandonnant « à la spontanéité la plus grande » : le seul mot qui vient alors sous sa plume est le mot « lumière », répété obstinément.

La maison-lumière est ouverte à tous les rayons, elle tourne sur elle-même « pour recevoir toujours de face le soleil<sup>44</sup> ». Pour cela, elle a besoin de toutes les « fenêtres mentales » que Breton savait gré à Dali d'avoir su pratiquer dans une peinture jusqu'alors aveugle : « C'est peut-être, avec Dali, la première fois que s'ouvrent toutes grandes les fenêtres mentales et qu'on va se sentir glisser vers la trappe du ciel fauve<sup>45</sup> ». D'autres artistes ont utilisé le motif de la fenêtre : Magritte, Masson... Mais ce thème est si fréquent chez Breton que lorsque deux épigones lui consacrent des poèmes, ils évoquent, pour l'un « deux immenses fenêtres/béantes d'avoir connu/La féroce haleine d'une colère d'hiver<sup>46</sup> », pour l'autre des « fenêtres [...] ouvertes », « Et leurs rideaux scrutent votre devenir/De sous la couverture de la pensée morte/Je vous vois brandir un rêve/Qui a la forme de vos mains<sup>47</sup> ». Marcel Duchamp, observateur parfois distant et narquois des tics de ses camarades, grand dynamiteur des habitudes mentales, n'a pas manqué d'ironiser sur cette obsession de la transparence, en pratiquant sans doute aussi l'autodérision. Lui qui avait peint (et qui y travaillait encore et toujours) son « Grand verre », exhibe en 1921 une fenêtre paradoxale, sa *Fresh widow*, remarquée par Breton : « Il s'agit

---

42. *Id.*, *Poisson soluble*, OC I 358-359.

43. *Id.*, « Cinq rêves, I », *Clair de terre*, OC I 149-150.

44. *Id.*, *Le Surréalisme et la peinture*, *op. cit.*, p. 221.

45. Cité dans le catalogue de l'exposition *André Breton la beauté convulsive*, *op. cit.*, p. 190.

46. Ted Joans, « I, black surrealist », « La maison d'André Breton », in *André Breton et le surréalisme international*, *Opus international*, n° 123-124, avril-mai 1991, p. 74.

47. A.K. El Janabi, « L'Égypte surréaliste », « André Breton », *ibid.*, p. 104.

d'une petite fenêtre exécutée sur l'ordre de Duchamp par un menuisier et dont les carreaux de verre sont recouverts de cuir, de sorte que ce sont des carreaux de cuir qu'il faut faire briller<sup>48</sup> ». Du même « mauvais vitrier » – vitrier impertinent, plutôt –, il y a cette *Bagarre d'Austerlitz*, aux carreaux de verre barbouillés de blanc... Duchamp a-t-il voulu suggérer qu'une fenêtre ne fait pas forcément entrer l'infini, qu'une *Fresh widow* renvoie au veuvage, figure de l'incomplétude et de l'échec ? En tout cas, dans les fantasmes architecturaux surréalistes, la fenêtre apparaît moins originale, moins inattendue, que le motif de la porte battante.

Le destin normal d'une porte, c'est d'être fermée ou ouverte ; sa fonction, c'est de délimiter l'espace, de tracer des frontières irréfragables entre le dedans et le dehors, l'ici et l'au-delà, l'intime et le public. C'est donc cette porte affreusement utilitaire et fonctionnaliste que le rêve architectural surréaliste va s'attacher à condamner en lui substituant des formes hérétiques, comme par exemple la « porte sans gonds » de l'*Introduction au discours sur le peu de réalité*<sup>49</sup>, ou des pratiques déviantes, tel le fait de laisser ouverte chaque nuit la porte de sa chambre d'hôtel pour laisser entrer le hasard<sup>50</sup>. La porte qui bat ne clôt rien, elle donne « sur les espaces sans mémoire d'une condition méta-humaine », déclarent des surréalistes dans un texte de 1955<sup>51</sup>. L'imaginaire surréaliste trouve à se nourrir de deux exemples de portes rebelles, parmi bien d'autres items<sup>52</sup>. Il y a d'abord la « très belle et très inutile Porte Saint-Denis<sup>53</sup> » à Paris, remarquée depuis longtemps par Breton, qui en faisait, pour une enquête de *Littérature*, un de ses lieux préférés. Remarquée aussi par Max Ernst, qui peint en 1927 un tableau intitulé « Vision provoquée par l'aspect nocturne de la Porte Saint-Denis ». Belle parce qu'elle ne sert à rien, béante au milieu des boulevards parisiens ; provocante parce que son vide sollicite le rêve ; exaltante parce qu'elle figure, avec le Boulevard Bonne-Nouvelle, « un des grands points stratégiques » « en matière de désordre » et de « révolution<sup>54</sup> ». Il y a encore, en ce qui regarde la volonté de perturber l'ordre des choses et du monde, la porte imaginée et construite par Marcel Duchamp

---

48. André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 91.

49. Id., « Introduction au discours sur le peu de réalité », *Point du jour*, OC II 267.

50. Id., « La Confession dédaigneuse », *Les Pas perdus*, OC I 196.

51. Simon Hantaï et Jean Schuster, « Une démolition au platane », in *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, réunis et commentés par José Pierre, Tome II, 1940-1969, Le Terrain vague, 1982, p. 137.

52. Voir d'autres références dans le *Dictionnaire du surréalisme* de J.-P. Clébert, op. cit., p. 484-485.

53. André Breton, *Nadja*, OC I 663.

54. Id., *ibid.*, p. 748.

en 1927, la porte *à la fois ouverte et fermée* installée *pour de vrai* dans son appartement pour narguer les « vérités irréductibles » qui veulent qu'« une porte soit ouverte ou fermée<sup>55</sup> ». Ainsi, dans la maison de Duchamp, il n'y a plus d'espace clos à jamais, il y a toujours une béance, une faille irrémédiable dans les frontières.

Une maison conforme aux conventions et à l'usage courant, ce sont aussi des murs et un toit. On peut donc s'attendre que l'entreprise de démolition, de « déconstruction » pourrait-on mieux dire, voulue par une rêverie architecturale à la poursuite de sa chimère, s'attaque aux parois, au plafond et au plancher. Les murs, Breton les avait imaginés de verre ; mais ce n'est pas suffisant. La matière, fût-elle transparente, est encore un obstacle. On peut donc tenter, comme le fait Giacometti en 1932-1933 dans sa sculpture « Le Palais à quatre heures du matin », d'échafauder une construction arachnéenne, un squelette de charpente<sup>56</sup>. Ce Palais idéal vu en rêve répond bien au souhait de l'auteur du *Discours sur le peu de réalité*, qui voulait que l'on fabriquat des objets qu'on n'approche qu'en rêve. Il comble aussi le sculpteur lui-même, satisfait de son invention : « Je reviens aux constructions qui m'amuse et qui vivent dans leur surréalité » ; son « beau palais » est un de ces « jolis mécanismes précis qui ne servent à rien<sup>57</sup> ». Et Giacometti souligne, comme un architecte fait visiter son travail et en commente fièrement les réussites et les beautés, que son palais est doté d'un « plafond en air qui rit ». Certains peintres illustrent ce thème de la maison sans toit. Malkine produit en 1928 un tableau (dés)intitulé « Sans titre » montrant une maison découverte, fenêtre béante, dans un paysage gris, désolé<sup>58</sup>. Toyen peint en 1945 « À la table verte », une demeure décapitée, porte et fenêtres ouvertes sur une noirceur tragique<sup>59</sup>. Mais pour Breton, comme pour Giacometti, la maison sans toit ni murs n'est pas une demeure tragique. Le thème est au contraire jubilatoire et s'exprime chez le poète avec une sorte de frénésie. Un texte automatique rêve de toits de briques enflammées, d'incendies ne laissant qu'un « échafaudage [...] auprès duquel les constructions les plus aérées faisaient figure de toiles d'araignée sur la rosée des lampes<sup>60</sup> ». Un poème

---

55. *Id.*, *Le Surréalisme et la peinture*, *op. cit.*, p. 92.

56. Voir une reproduction de l'œuvre dans le *Dictionnaire du Surréalisme et de ses environs*, *op. cit.*, p. 316.

57. A. Giacometti, « Chanson d'herbe », *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n° 5, 15-5-1933, p. 15.

58. Reproduit dans G. Durozoi, *Histoire du mouvement surréaliste*, *op. cit.*, p. 112.

59. Voir *Le Surréalisme et la peinture*, *op. cit.*, p. 212.

60. André Breton, « Les toits de briques... », *Inédits III*, OCI 1041.

exulte : « Je suis un couvreur devenu fou/Qui arrache par plaques et finira bien par jeter bas tout le toit de la maison<sup>61</sup> ». Le voyageur au pays des Indiens du Nouveau-Mexique ne peut s'empêcher de noter que « les maisons hopi sont construites de telle sorte qu'on doit y pénétrer par le plafond<sup>62</sup> ». La célébration du toit disparu s'enrichit de visions poétiques. Dans *Fata morgana*, c'est l'image de l'amour qui se substitue à celle du toit : « deux mains qui se cherchent, c'est assez pour le toit de demain/deux mains transparentes<sup>63</sup> » ; dans *Au Lavoir noir*, Breton imagine que les deux pentes d'un toit deviennent les ailes d'un papillon de nuit ; lorsque l'insecte s'envole, c'est tout le poids de la contrainte humaine qui est aboli, « c'est toute la vie d'hier qui se ramifie<sup>64</sup> ». La métaphore se prolonge : « La nuit, quand il n'y a plus de plafond, je sens s'ouvrir sur moi les ailes de la lichénée bleue<sup>65</sup> ». Le poète-chenille, qui rampait au ras de la réalité banale, prisonnier de demeures closes et limitées, devient à son tour papillon, dans une métamorphose-métaphore de l'envol.

Un texte de *Clair de terre* suggère l'ultime avatar de la maison surréaliste : la « maison intensément vitrée à ciel ouvert à sol ouvert », la maison abolie qui achève de se déréaliser devient une figure du livre : « Ma construction ma belle construction page à page<sup>66</sup> ». Du livre ouvert lui aussi, où passe librement le souffle poétique, du livre transparent : « Je persiste [...] à ne m'intéresser qu'aux livres qu'on laisse battants comme des portes, et desquels on n'a pas à chercher la clé<sup>67</sup> ».

\*

La poésie surréaliste, libérée des contraintes formelles (la rime, la métrique), de tout ce qui entrave son essor (tyrannie de la comparaison juste), ne peut que se mirer dans ce rêve d'*anarchitecture* (*anarchie-tecture*) d'une maison chimérique, sans toit ni loi. La demeure surréaliste ainsi allégée, volatile, évanescence, faite de la matière même du rêve, n'est pas sans évoquer les masques de l'art océanien, dont Breton célébrait l'exemplaire triomphe du « subtil » sur « l'épais »<sup>68</sup>. Elle a bien d'autres

---

61. *Id.*, « Le Puits enchanté », *Poèmes*, (*alentours II*), OC II 1242.

62. *Id.*, « Carnet de voyage chez les Indiens Hopi », OC III 191.

63. *Id.*, « Fata morgana », OC II 1187.

64. *Id.*, *Au lavoir noir*, OC II 669.

65. *Id.*, *ibid.*, p. 670.

66. *Id.*, « Mille et même fois », *Clair de terre*, OC I 183.

67. *Id.*, *Nadja*, OC I 651.

68. *Id.*, « Phénix du masque », *Perspective cavalière*, Gallimard, 1970, p. 183. Je note incidemment que l'Art Déco faisait abondant usage pour ses éléments décoratifs du « style » africain avec ses masques géométriques ou cubiques...

prestiges : « Maison à ciel ouvert, maison perdue, laboratoire de devin ou repaire de brigand – ô menaçante et menacée ! – la poésie<sup>69</sup> » : la demeure surréaliste doit nous débusquer de nos habitudes mentales, nous force à repenser notre univers cartésien : dangereuse et pour cela en danger elle-même, comme tous les hérétiques, les Grands Indésirables qui ont « défenestré l'univers<sup>70</sup> ».

La démarche de déconstruction progressive de la bâtisse n'est en somme qu'une vaste métaphore de la démarche philosophique et heuristique du surréalisme. L'édification *mentale* d'une demeure qui ne peut pas exister dans le monde réel est du même ordre que la découverte du « point sublime » évoqué dans le Second Manifeste, « celui où la construction et la destruction cessent de pouvoir être brandies l'une contre l'autre<sup>71</sup> ». Le Palais idéal est l'équivalent en pierres et ciment des tableaux les plus fous des « autodidactes dits naïfs », de tous ceux qui ont su se libérer des prétendues contraintes du réel pour habiter un espace inouï :

*Les « temples » de Joseph Crépin ont ceci de commun avec le « Palais idéal » du facteur Cheval qu'ils ne comportent pas, à proprement parler, d'intérieur et d'extérieur, ou que cet intérieur et cet extérieur sont imbriqués l'un dans l'autre. [...] Ils se dressent dans un espace où ce qui est présumé « derrière » communique au point de ne faire qu'un avec ce qui est présumé « devant »<sup>72</sup>.*

Architecture chimérique ? La maison surréaliste est une des figures de la poésie, un lieu mental, Breton l'a reconnu : « Je fais momentanément abstraction de tout autre point de vue que le point de vue poétique » ; mais il précise immédiatement : « Ce qui ne veut pas dire que j'accepte le moins du monde de passer pour me débattre dans l'utopie ». Le mythe architectural, comme les autres mythes mis en circulation par le surréalisme, a des vertus mobilisatrices : « Je me borne à indiquer une source de *mouvements* curieux [...] promesse d'un magnifique torrent » apte « à ébranler des monts et des monts d'ennui », à faire s'écrouler « ces aveugles architectures d'aujourd'hui, mille fois plus stupides et révoltantes que celles d'autrefois<sup>73</sup> ».

---

69. *Id.*, « La grande actualité poétique », *Alentours I*, OC II 542.

70. *Id.*, « Pleine marge », OC II 1181.

71. *Id.*, *Second manifeste du surréalisme*, OC I 781-782.

72. *Id.*, *Le Surréalisme et la peinture*, *op. cit.*, p. 307.

73. *Id.*, « Il y aura une fois », *Le Revolver à cheveux blancs*, OC II 53-54.



## BEAU COMME UN VASTE CHAMP DE RUINES

Jérôme DUWA

S'engager sur des chemins incertains menant aux pieds de quelques ruines pour soulever la question de l'architecture et du surréalisme revient à adopter un point de vue qui considère l'art de bâtir dans un processus beaucoup plus long et plus capricieux que celui qui conduit du projet de construction d'un édifice à son usage. Involontaire et impossible à anticiper, la ruine demeure en puissance dans chaque geste architectural, mais elle est en quelque sorte la part nocturne d'un art apollinien tout entier voué à l'arrogante résistance de la forme nettement découpée par la lumière du jour ; c'est dans le sommeil d'Apollon que s'engendrent les ruines. L'architecture sera envisagée alors qu'elle s'abolit, qu'elle touche à sa fin, qu'elle se résout en éboulements et décombres : notre parti pris sera exclusivement celui de l'anéantissement, mais sous diverses modalités allant de l'effondrement réel à la ruine de la valeur d'usage de l'architecture.

Le mouvement qu'on va suivre dans cette étude, qui tient de la promenade dans un paysage dévasté, a son origine dans le spectacle captivant de certaines œuvres de Monsù Desiderio. Le tableau intitulé *L'Attaque d'un palais imaginaire* (Musée du Louvre), qui se trouve reproduit dans *L'Art magique*<sup>1</sup>, représente en oblique un édifice somptueux sur une place comprenant un obélisque, ainsi qu'une tour qui barre littéralement le regard du spectateur privé d'horizon. L'architecture occupe tout l'espace, mais dans une telle lumière créée par un réseau de traits blancs en léger relief sur fond monochrome, que toute cette masse de pierres filigranées en devient fantomatique. Aux pieds du palais, une troupe minuscule d'hommes en armes s'élancent à l'assaut de l'architecture immense et menaçante, alignant une théorie de sculptures hiératiques placées comme en sentinelle sur sa façade. Cet affrontement paraît disproportionné et pourtant la conséquence fatale de cette attaque est facile à prévoir : le bâtiment magnifique est voué à l'écroulement. Le dialogue du roi et de la prophétesse, deux personnages que le peintre a placés au premier plan

---

1. A. Breton, Gérard Legrand, *L'Art magique*, Éditions Phébus-Adam Biro, 1991, p. 135.

dans une parfaite indifférence à ce qui arrive, ne porte sans doute pas sur autre chose. Ils parlent des ruines à venir, des ruines que les apparences laissent, pour l'heure, *voilées*. Ce tableau donne au plus haut point le sentiment que nous sommes précisément sur cette « route lumineuse<sup>2</sup> » qui mène tout droit à une architecture rêvée, dont la ruine paraît une composante indispensable.

Quant au spectacle fascinant de l'architecture qui s'effondre, le peintre lorrain du XVII<sup>e</sup> siècle actif à Naples<sup>3</sup>, l'a représenté à maintes reprises : il ne peint pas seulement la ruine, mais le passage de l'architecture à sa négation, la ruine en train de s'accomplir devant nos yeux. En somme, il peint l'invisible ou un « inconscient optique<sup>4</sup> », pour reprendre la formule que Walter Benjamin a forgée pour désigner l'opération cinématographique. C'est exactement sur ce territoire qu'on entend se placer en s'interrogeant sur le motif de la ruine dans la perspective surréaliste.

Dès 1924, André Breton s'est exprimé au sujet de la ruine dans un passage du *Manifeste du surréalisme* consacré au sens du merveilleux et à ses variations historiques :

*Le merveilleux n'est pas le même à toutes les époques ; il 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<sup>5</sup>.*

À lire ces lignes, la conviction semble s'imposer que le temps des ruines est révolu. Peu après ce passage, évoquant un château approprié à sa fantaisie comme à celle de ses amis, Breton prend soin d'ajouter, que la « moitié » de cette demeure imaginaire « n'est pas forcément en ruine ». La ruine recèlerait-elle un piège *littéraire* ? Reste-t-il dès lors une place pour les ruines dans le regard moderne que le surréalisme entend porter sur le merveilleux surgissant à fleur de réalité ? Cela impose, pour répondre affirmativement, de distraire la ruine surréaliste du climat proprement romantique où se mêlent de manière parfois un peu trouble mélancolie et mysticisme. Pour nous préserver de ce travers, Marcel Schwob a peut-être mis une parole définitive dans la bouche de Monelle : « Fuis les ruines et

---

2. André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Folio, 1988, p. 28.

3. Le nom de Monsù Desiderio recouvre vraisemblablement les œuvres de deux artistes : François de Nomé et Didier Barra. Voir *Enigma Monsù Desiderio. Un fantastique au XVII<sup>e</sup> siècle*, Éditions Serpenoise/Metz, Musées de la Cour d'Or, 2004.

4. Walter Benjamin, *Écrits français*, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1991, p. 163.

5. André Breton, *ibid.*, p. 27.

ne pleure pas parmi<sup>6</sup>. » Les « ruines surréalistes » ne seront donc pas le lieu électif d'une déploration suintante de religiosité morbide.

Il n'est évidemment pas question de défendre ici l'idée abusive d'un retour en gloire de la ruine comme si le surréalisme remettait simplement en circulation un motif qui a déjà fait amplement ses preuves et parfois de manière sublime comme chez Friedrich en peinture ou dans certains romans noirs en littérature. Il s'agit plutôt d'explorer quelques variations surréalistes sur le thème de la ruine en montrant comment elles déjouent l'esthétique romantique convenue.

### De la ruine comme critère architectural

Il est des situations où la ruine redevient brutalement d'actualité. Benjamin Péret publie dans le numéro 12-13 de *Minotaure*, daté de mai 1939, un article au titre presque incantatoire : « Ruines : ruine des ruines<sup>7</sup> ». Impliqué avec d'autres dans la Fédération internationale de l'art révolutionnaire indépendant (FIARI) et dans son organe éphémère, la revue *Clé*, Benjamin Péret fait partie de ceux qui ne se résignent pas « à subir *en aveugles* l'imminent déchaînement de toutes les barbaries<sup>8</sup>. »

Que la ruine soit l'architecture naturelle du poète, cela ne semble pas faire de doute pour qui ne cesse « d'ouvrir des chantiers de démolition au/milieu des forêts<sup>9</sup> ». La manière d'habiter en dit long sur l'homme lui-même :

*L'homme envie la félicité muette de l'huître et de l'escargot, aspire – s'il est un lamentable petit-bourgeois – à la hideuse villa de banlieue, à la paillotte s'il est nomade, s'il est artiste à quelque ruine veloutée qu'il devra disputer à la végétation et aux oiseaux rapaces, ruine qu'il transplantera dans ses terres s'il vient de s'enrichir dans le commerce des saucisses<sup>10</sup>.*

Pour résumer la réflexion de Péret sur les ruines, on peut dire qu'elles se réduisent essentiellement à deux genres. D'abord, celles qui n'offrent que des « ci-gît » et qui sont le support de « la méditation des nécrophili-

---

6. M. Schwob, *Le Livre de Monelle*, « Paroles de Monelle », Le Livre de poche, 1969, p. 21.

7. B. Péret, « Ruines : ruine des ruines », *Œuvres complètes*, Association des amis de Benjamin Péret, Librairie José Corti, 1985, t. VII (publié sous la responsabilité de Guy Prévan), p. 41-43.

8. Guy Prévan, *Péret Benjamin, révolutionnaire permanent*, Éditions Syllepse, « Les Archipels du surréalisme », 1999, p. 48.

9. B. Péret, « Nébuleuse », *Je Sublime*, OC I, 139.

10. B. Péret, « Ruines : ruine des ruines », *ibid.*, p. 42. Le poète commerçant de saucisses est peut-être une allusion à Paul Claudel...

les » : elles sont l'apanage de la littérature classique entichée d'une antiquité encombrée de « sarcophages » vides et de colonnes ébranlées dispersés sur de grandes étendues de marbre. L'antiquité désigne la plus vaste culture de poussière qui soit au monde et qui ne demanderait qu'un éternuement énergique pour disparaître, n'était le fait que la narine poétique y est, d'après Péret, totalement insensible.

Au second genre de ruines appartient de plein droit la vaste famille des châteaux forts : de leurs ruines irradie un « éclat sulfureux », parce qu'elles sont encore tout habitées d'une « vie réelle » qui continue d'imprégner la sensibilité moderne. Ces ruines du Moyen Âge ne sont pas mortes, en dépit de la tentative heureusement décapitée qu'incarne l'architecture emblématique de Versailles ; cette dernière a engendré le marivaudage, alors que de la ruine médiévale est née la longue descendance des amours sublimes de Tristan et Iseult. Et Péret de conclure sur ce point : « Le Versailles révoltant, incapable de produire une ruine parce que vide des fantômes qu'il ne saurait susciter, s'oppose à la ruine du Moyen Âge comme la cascade à la centrale électrique. »

Cette vivacité de la ruine médiévale a trouvé son dessinateur en la personne d'André Masson, illustrateur de *Glossaire j'y serre mes gloses* de Michel Leiris<sup>11</sup>. Une tour effondrée dévoile son vrai visage, celui d'une tête de mort ; mais la végétation grouillante qui commence à la recouvrir donne tout autant à penser à la décomposition qu'à un retour progressif de la vie. La dissection que Leiris opère sur le mot ruine confirme encore ce diagnostic sur la salubrité de certains vestiges arrachés aux temps moyen-âgeux : « Ruines – L'air y bruit, l'ennui s'y amenuise<sup>12</sup> ».

Mais alors que Péret rédige son article pour *Minotaure*, tout ce que le passé a produit de ruines encore bruissantes aux oreilles des poètes est menacé d'écrasement sous les bottes d'une guerre totale ; d'où le titre de « ruine des ruines ».

*Le Versailles de la décrépitude féodale s'aplatit et rentre dans la terre d'où il n'aurait jamais dû sortir, pour dégager l'horizon ponctué de donjons d'où l'amour s'évadait par tous les mâchicoulis. Le monde, qui allait alors naître et a jeté Versailles à la fosse commune, va bientôt disparaître à son tour.*

Il est probable que pour Péret le surréalisme constitue depuis son émergence une chance de requalification de la ruine *sulfureuse* que la menace de guerre imminente remet totalement en question. Que restera-t-il des rui-

---

11. La *Ruine* de Masson pour le *Glossaire* de Leiris (Éditions de la Galerie Simon, 1939) est reproduite dans Gaëtan Picon, *Le Surréalisme*, Genève, Éditions Skira, 1995, p. 83.

12. Initialement publié dans *La Révolution surréaliste*, n° 6, deuxième année, 1<sup>er</sup> mars 1926.

nes d'antan ? Le poète en a vitalement besoin, à condition que ces ruines soient de nature à favoriser la liberté de son imagination. Cela exclut d'emblée bon nombre d'édifices : on peut ainsi rayer de la carte des ruines les églises, les prisons, les banques, qui entretiennent d'ailleurs de souterraines relations. En revanche, « le gigantesque fossile d'un animal unique » comme la tour Eiffel, une grande gare ou l'opéra Garnier sont susceptibles d'aiguillonner l'imagination poétique. En somme, Péret dégage en passant un critère architectural déterminant du point de vue surréaliste : est surréaliste l'architecture qui promet des ruines exaltantes. Il est douteux qu'un tel programme, plus destructif que constructif, puisse être jamais celui d'un architecte soucieux de laisser sa signature dans le paysage urbain. Cette approche architecturale, ou plutôt anti-architecturale, de Péret explique au moins partiellement pourquoi le syntagme d'« architecture surréaliste » s'effondre immédiatement dans la bouche de celui qui le prononce...

En laissant Péret et son texte au seuil de la guerre, une question reste en suspens : les ruines sont vivantes, elles peuvent même être tout à fait modernes pour le poète qui sait les habiter, mais de quelles rêveries sont-elles porteuses et quels horizons ouvrent-elles ? Pour apporter une réponse à ces questions, il est nécessaire de retourner, à la manière d'un peintre, sur le motif, c'est-à-dire au beau milieu d'un paysage de ruines ; l'un est bien réel, on peut le parcourir aujourd'hui encore dans la région de Viterbe, à Bomarzo ; quant à l'autre, il est totalement imaginaire, puisqu'il n'existe que dans les tableaux d'Hubert Robert.

### **Éros parmi les ruines**

Lorsqu'André Pieyre de Mandiargues visite le bois sacré dans le vallon de Bomarzo en 1954, le site est dans un tel état d'abandon qu'on pouvait alors légitimement craindre sa pure et simple disparition, compte tenu des ravages de l'érosion, du « linceul végétal » qui recouvraient les monstres et des divers affronts du temps. Ce n'est donc pas sur un territoire déjà balisé que nous guide Mandiargues, mais sur une terre presque vierge, submergée par « une marée végétale qui monte du sol humide avec une violence à peine inférieure à ce qui est en Amérique ou en Asie tropicale<sup>13</sup>. » Au lieu d'endosser le rôle du simple touriste, Mandiargues joue volontiers celui de l'explorateur fasciné par le spectacle de ces monstres malmenés par le temps, mais libres, parce que méprisés par les « connaisseurs » de la Renaissance italienne.

---

13. Mandiargues, « Les Monstres de Bomarzo », *Le Belvédère*, Grasset, 1958, p. 193.

Il est assez difficile de donner une image précise de ce parc étrange et accidenté qui n'a absolument rien à voir avec tout ce que l'Italie compte de jardins aux délimitations calculées et aux raffinements géométriques. Il règne sur ces pentes un climat de sauvagerie et de brutalité accentuée, à l'époque où Mandiargues a parcouru ces ruines, par la végétation échevelée et les débris de monuments jonchant le sol. Le site sur lequel tous les monstres et édicules ont été sculptés ou contruits est constellé de rochers de pépérine, d'origine volcanique : « sa couleur, d'un gris fort terne, par endroits vire au rouge et au vieux rose » (p. 212). Les figures bizarres de Bomarzo, vraisemblablement nées à partir du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle de la fantaisie du duc Vicino Orsini et de l'architecte Pirro Ligorio, étaient en quelque sorte déjà là avant même que des sculpteurs ne les expriment du rocher qui en ébauchait déjà les linéaments. La ruine était première, fruit spontané d'une nature en furie<sup>14</sup>. Les sculpteurs ont créé directement sous sa férule : « les statues ayant été tirées de rochers qui se trouvaient sur place, les formes de ceux-ci (respectées, par exemple, en la queue du dragon) ont sans doute inspiré, sinon dicté de façon pleinement automatique, le sujet et les contours de ceux-là. » En retrouvant son allure de ruine, le bois sacré de Bomarzo ne faisait en somme que recouvrir sa forme originelle en convulsion. Ce qui stupéfie Mandiargues lorsqu'il pénètre dans ce bois, c'est précisément la violence érotique qui y règne. Il ne peut s'empêcher d'imaginer quelque secret cruellement transgressif dont les monstres de Bomarzo nous indiquent allusivement l'esprit. Un groupe monumental représentant le combat de deux géants arrête tout particulièrement le visiteur Mandiargues, tant il lui semble l'expression crue d'une « beauté folle ». Pour arriver devant ce spectacle horrible, il fallait en 1954 traverser des fourrés zébrant les chairs.

*Presque enseveli par les arbres, il y a là un géant de huit à neuf mètres de haut, et terrible, un Hercule probablement, lequel tient par les jambes, renversée devant lui, une jeune personne à sa taille, qu'il est en train de déchirer par écartement et dislocation des cuisses. Le sexe de la victime étant controversé, si le thorax et les bras suggèrent un gros garçon, je puis dire ascension faite, que c'est plutôt d'une fille qu'il s'agit. Peu importe d'ailleurs... Mais le visage de l'Hercule est à l'extrême de la beauté sombre. Le geste, par sa brutalité simplement impitoyable, commande aux yeux de se fermer. (p. 186)*

---

14. Les inspirations littéraires généralement invoquées par les spécialistes de Bomarzo sont plurielles et difficiles à décrypter : *Le Songe de Poliphile* de Francesco Colonna, *Roland furieux* de l'Arioste et *Floridant* de Bernardo Tasso.

On comprend mieux à lire ce passage que le nom de Sade<sup>15</sup> revienne à plusieurs reprises sous la plume de Mandiargues estimant que ce bois sacré conviendrait à merveille au délire massacreur de l'ogre Minski. Il faudrait encore évoquer d'autres éléments de Bomarzo comme, par exemple, cette maison volontairement penchée qui crée un effet physique de déstabilisation du corps et qui dit si bien le déséquilibre du monde dont la ruine est l'emblème chavirant, mais on se contentera d'insister sur un dernier point avant de laisser derrière soi le parc de Vicino Orsini. Mandiargues reconnaît dans ces ruines ce qu'il appelle, à la toute fin de son texte, une « allure hautement moderne », parce qu'elles relèvent de cette esthétique du choc que le surréalisme a repéré dans les arts de tout temps et sous tous les horizons.

Au tout début des *Monstres de Bomarzo*, Mandiargues commence par s'interroger sur ce qu'on doit entendre par le terme de « monument » ; faut-il retenir l'acception d'ornement, le monument servant alors à embellir un lieu ou plutôt ce que l'étymologie révèle, à savoir que le monument a vocation d'avertir, d'indiquer ? Mandiargues ne se dit satisfait par aucune de ces deux définitions ; il préfère saluer dans le monument ce qui *dérange*. L'architecture ne l'intéresse que si elle s'impose comme « corps étranger » dans l'espace urbain ou naturel. On peut certainement retenir ce critère pour poursuivre notre enquête : la ruine n'est surréaliste que dans la mesure où elle dérange. Dérangement de l'espace, dérangement des sens.

Pour donner un prolongement à ce qu'on pourrait appeler une érotique des ruines, la lecture que Claude Courtot propose de l'œuvre d'Hubert Robert (1733-1808) ouvre une nouvelle perspective. C'est dans un texte paru en 1984, *Robert des ruines*, que Claude Courtot entame sa rêverie à voix haute en compagnie du peintre de la grande galerie du Louvre<sup>16</sup>.

Après la dissolution du groupe surréaliste à Paris en 1969, Claude Courtot, qui a participé à toutes ses activités depuis 1964, a traversé une phase de presque dix années sans écriture, son Harrar. Cette période a aussi coïncidé avec un besoin de fuite vers un paysage préservé, comme si après l'exaltation majuscule de mai et juin 1968, il n'y avait que le retrait saisonnier dans la nature et les travaux de *la main à charrue* pour offrir une sorte de consolation aux espérances ruinées, mais inoubliables. De manière apparemment paradoxale, le désintérêt de Claude Courtot pour les

---

15. *Ibid.*, p. 207 et 217.

16. À divers points de vue, Hubert Robert mérite cette appellation : il a représenté la grande galerie en ruine, aménagée pour y accueillir des tableaux et il y logea.

« grands mutismes de la nature<sup>17</sup> » s'est accentué à mesure que son attention aux œuvres de Hubert Robert s'est faite plus pénétrante. Il en va en effet d'une juste appréciation de la peinture du paysagiste : les ruines ne sont pas pour lui des lieux déserts – comme d'ailleurs Diderot voudrait les voir – mais un décor où la vie quotidienne suit son cours. Robert peint en même temps les ruines et la *vie moderne*, précise Claude Courtot, qui ajoute encore : « Le préromantisme est dans Diderot parlant des ruines de Robert, nullement dans Robert lui-même<sup>18</sup> ». Ce romantisme, dont on soulignait en commençant cette étude tous les écueils, Robert paraît le plus à même de le déjouer pour cette simple raison qu'il lui est, par tempérament, totalement étranger. En quoi réside alors la modernité ruiniste de Robert ? Suivons Claude Courtot qui va porter nettement plus avant son exploration du peintre en s'identifiant à lui dans *Journal imaginaire de mes prisons en ruines* (1988). L'intuition fondamentale qu'il y développe et qui rend en outre justice à l'originalité du peintre parmi les autres ruinistes, consiste à souligner son indifférence radicale à l'égard des apparences. Voilà les mots que Claude Courtot met dans la bouche du peintre enfermé à Sainte-Pélagie en 1793 : « On ne le répétera jamais assez, mes ruines sont mes fantasmes. Je n'ai jamais été que l'archéologue de moi-même<sup>19</sup>. » Le modèle de Robert est donc essentiellement *intérieur* et son goût des ruines est aux yeux de son spectateur électif, son double en écriture, un goût géométrique pour les variations formelles que lui offrent les arcs, les colonnes, les vasques, les tombeaux et les pyramides. Robert des ruines, le pré-cézannien ; voilà une première raison de le dire moderne. Mais ce n'est pas la seule. Les ruines de Bomarzo vues et lues par André Pieyre de Mandiargues ne sont-elles pas aussi le support approprié d'une projection fantasmatique de l'auteur de *L'Anglais décrit dans le château fermé* (1953) ? Celles que Robert n'a de cesse de peindre se prêtent tout aussi complaisamment à la lecture de Claude Courtot. À l'exprimer brutalement, cela revient à cette proposition, dont l'aspect lapidaire rappellerait presque certains jeux surréalistes : qu'est-ce qu'une galerie en ruine ? Une femme déflorée. Laissons plutôt Claude Courtot s'expliquer :

*Je sais parfaitement à quel souvenir d'enfance tient ma lecture délirante des voûtes perforées de Robert. Vers ma douzième année, la curiosité sexuelle*

---

17. Claude Courtot, *Bonjour monsieur Courtot !*, Éllébore, 1984, p. 124.

18. *Ibid.*, p. 125.

19. Claude Courtot, *Journal imaginaire de mes prisons en ruines. Hubert Robert 1793-1794*, José Corti, 1988, p. 41. Voir aussi p. 149 : « je ne prétends pas représenter la réalité et les plates apparences des choses. Je peins l'intérieur des choses, le vide sur lequel le monde s'édifie. »

*m'avait amené à feuilleter un livre de médecine consacré à la femme, dérobé dans la bibliothèque paternelle. Il y avait plusieurs dessins représentant l'hymen vierge et l'hymen défloré. Je comprenais mal ces illustrations, mais elles me fascinaient par leur abstraction même. C'est à travers elles que je regarde l'univers de Robert. Je ne peux voir la végétation folle, à la fois rase et épaisse, qui pousse au-dessus des arches de Robert, sans penser à la toison pubienne. Les ruines sont les lambeaux de l'hymen déchiré ; tout ce qui subsiste de la virginité du monde. Elles témoignent du viol qui précéda notre naissance. Elles sont vraiment l'irréparable<sup>20</sup>.*

Dans les ruines imaginaires d'Hubert Robert est déposé un secret tout aussi lourd que celui que recèle le bois sacré de Bomarzo ou encore la tour en forme de colonne à dix facettes du Désert de Retz, apparemment construite « à seules fins de fêtes galantes<sup>21</sup>. » Les ruines offrent le théâtre idéal pour rejouer indéfiniment une scène d'origine du monde. À l'amazone déchirée par un Hercule répondent deux siècles plus tard les galeries effondrées rêvées par Robert. En somme, les ruines sont encore le meilleur moyen de poser la question égarante qui ouvre *Nadja* – « Qui suis-je ? » –, parce qu'on ne les visite pas ou si on les visite, on ne les voit pas : il ne reste donc qu'à les hanter. Cette question « qui suis-je ? », les surréalistes la portent d'ailleurs dans les ruines, plus exactement au milieu des « folies » du XVIII<sup>e</sup> siècle construites par Racine de Monville<sup>22</sup>, comme en témoignent les photographies du groupe avec et sans masques, réalisées par Denise Bellon en avril 1960 au Désert de Retz. Jean-Pierre Lassalle, qui fut de l'expédition, se rappelle que le jardin était interdit au public et que Breton avait donné pour consigne que chacun s'y rende muni d'un masque blanc. Lieu magique par excellence, cette propriété privée appartenait de plein droit aux surréalistes qui choisirent de l'habiter brièvement en donnant à leur visite une « atmosphère Louis Feuillade, dont l'éclairage serait ordonné par un Magritte<sup>23</sup>. »

---

20. Claude Courtot, « Robert des ruines », *op. cit.*, p. 127.

21. Nous reprenons cette formule de la note non signée accompagnant deux photographies de la « folie scabreuse » du désert de Retz qui figurent dans *Médium, communication surréaliste*, n° 3, mai 1954.

22. Bien qu'on ne puisse apporter de preuves attestant de rapports entre Racine de Monville et Hubert Robert, Jean de Cayeux mentionne la colonne ruinée de Retz dans son ouvrage de référence intitulé *Hubert Robert et les jardins* (Herscher, 1987, p. 114) en raison de sa grande proximité avec les autres réalisations de Robert en Ile-de-France.

23. Le scénario de R. Benayoun, *Le Surréalisme*, prévoyait de présenter les surréalistes au Désert de Retz ; l'étrange tour de ce parc secret s'affirmait comme la meilleure des entrées en matière. (R. Benayoun, *Petites pièces pouvant servir à approcher (même à comprendre) sinon à expliquer dans son ensemble le Surréalisme*, L'Écart absolu, 2001.)

C'est précisément sur ce genre de ruines à hanter que l'on voudrait finir ce parcours « architectural ». Loin d'être l'architecture annonciatrice de quelque cataclysme dans la civilisation, loin de prêcher la vanité des choses, la ruine non-romantique conduit plutôt à soi, mais à une reconnaissance troublée et précaire de soi qui n'exclut pas l'autre.

## Ruines/Demeures

Georges Malkine a peint sur la fin de sa vie, entre 1966 et 1970, une série de tableaux dont le nom lui a un jour été soufflé par Patrick Waldberg : *Demeures*. Aragon s'est sur le tard souvenu de son ancien ami et il lui a consacré notamment quelques vers repris dans les *Adieux et autres poèmes* où les demeures sont évoquées d'une manière qui surprend :

*[...] tu n'as jamais/Peint celle de Georges Malkine et peut-être/Y songeais-tu  
mais ces ruines par miracle debout/T'ont fait non pas le Palladio de ceux-là  
dont tu construisais la muette/Métaphore mais bien plutôt le peintre des pri-  
sons mentales/Un Piranèse qui ne voyait plus autrement que prisons les en-  
fers/Intérieurs de l'âme et toi de chacun tu voyais sa solitude/Un château dé-  
mantelé dans un lieu sauvage [...]*<sup>24</sup>

Il est d'abord étonnant qu'Aragon ait identifié les demeures de Malkine comme des ruines<sup>25</sup>. Lépreuses oui, de construction défiant souvent toutes les lois élémentaires des matériaux sans doute, mais ces édifices ne présentent aucun signe de fragilité. Ils ne sont pas en passe de s'effondrer ; il serait même plutôt dans leur nature de résister. Malkine les a apparemment pensées en leur prêtant une forme accordée à leur destinataire. Cette forme n'est pas mimétique, mais plutôt analogique. Châteaux abandonnés dans un lieu inhabité, en quelque sorte réservés à l'usage du peintre lui-même, ces demeures « empathiques<sup>26</sup> » sont curieusement assimilées à des « prisons mentales » par Aragon. Plutôt que de parler de prisons même mentales, métaphore née d'une imagination elle-même volontairement prisonnière pendant de longues années, il paraît plus adéquat de les considérer comme des refuges. Ces châteaux élèvent leurs hauts murs, aux percements rares et minuscules, pour protéger leurs oc-

---

24. Louis Aragon, *Les Adieux et autres poèmes*, « Demeure de Georges Malkine », Temps Actuels, 1982, p. 127.

25. En 1966, en préface à l'exposition *Hommage à Malkine*, Aragon écrivait aussi : « Maisons d'une même architecture alpestre, diversement ruinées » (Aragon, *Écrits sur l'art moderne*, Flammarion, 1981, p. 226).

26. Selon le terme de Vincent Gille dans son article « "Demeures", musique et solitude », in *Georges Malkine. Le Vagabond du surréalisme*, Pavillon des Arts, 1999, p. 101.

cupants imaginaires. La liste en est longue d'Apollinaire à Oscar Wilde en passant par Breton, Jarry ou Machiavel. Outre les écrivains, on relève de nombreuses demeures de musiciens, la musique étant un art que, contrairement à la majorité des surréalistes, Malkine appréciait tout particulièrement. Si Malkine a conféré, comme Hugo avait pu aussi le faire<sup>27</sup>, une dimension typographique à ses architectures, elles sont surtout des repaires où l'imagination peut se replier. Malkine, en ce sens, ne dit rien d'autre que ce qu'on a pu exprimer en suivant Péret : ni « machine à habiter » (Le Corbusier), ni symbole d'un quelconque pouvoir institué, la ruine est faite pour être investie par le poète.

On hésite cependant sur le caractère habitable de ces demeures, si bien qu'on peut croire que dans ce vocable Malkine pouvait surtout entendre la signification de ce qui dure. L'aspect monolithique de ces bâtisses, parfois très compliquées, renforce du reste l'idée qu'elles sont effectivement faites pour demeurer toujours. Autant les ruines de Hubert Robert gardent la trace d'une blessure, autant ces architectures désertées, ces vraies solitudes, paraissent inexpugnables, proprement inviolables. Lorsque Breton évoque au début de *Flagrant délit* les « ruines<sup>28</sup> » de Bonampak fraîchement découvertes par Healey, il précise que jamais l'Indien n'avait perdu la mémoire de leur emplacement, parce que ses pas savaient d'instinct retrouver le « chemin spirituel » qui y menait tout droit. Ce chemin des ruines est interdit à l'explorateur, au profane, qui reste toujours *debors*.

*Tu ne connaîtras jamais bien les Mayas*, dit la *Lettre-océan* d'Apollinaire. Pouvons-nous vraiment bien connaître les ruines ?

CHERCHEUR ASSOCIÉ À L'IMEC

---

27. Exposition « L'Esprit de la lettre », Maison Victor Hugo, 2008.

28. André Breton, « Flagrant délit », *La Clé des Champs*, OC III 791-792.

## POUR UN MONDE HABITABLE...

Guy DOUMAYROU

Une cloison de verre tend son voile de silence entre l'homme de lettres et l'homme de l'art. Le premier poursuit des envolées d'images mentales dans les halos de l'esprit, tandis que le second s'efforce d'en révéler l'efficace au niveau des choses. Les poètes et leurs traducteurs, les peintres, ont ainsi mené leurs combats d'avant-garde sans enrôler leurs cousins, les architectes suspectés d'être asservis à l'argument fonctionnel. L'architecture ne semble être pour eux qu'un aspect de la réalité, une de ces données externes dont le rêve trouve toujours le moyen d'exploiter les absurdités, ou le décor muet des révolutions du hasard. Le rêve, instrument premier de la connaissance intuitive, a été appelé en revanche à engendrer le repeuplement du monde glauque de la réalité par la vie intense d'objets à résonance poétique, et alors s'est développé ce goût paradoxal des surréalistes pour la possession d'*objets* inertes mais investis de pouvoirs d'évocation singuliers. D'une certaine manière, on recréait autour de soi une architecture sans architectes, assez nécessaire pour que l'on ait envisagé d'en étendre les réalisations à l'échelle urbaine : c'est ce que proposait l'enquête sur « certaines possibilités d'embellissement irrationnel d'une ville » (*Le Surréalisme ASDLR*, n° 6, 1933). S'il s'agissait alors plus d'un jeu que d'une revendication positive, comme, du reste, dans le cas du projet de Matta (« Mathématique sensible-Architecture du temps », *Minotaure*, n° 11, 1938) qui était bien plus l'ouvrage d'un peintre que celui d'un architecte, ce n'en était pas moins une manière de crier sa révolte contre le scandale d'un environnement désastreux : « Et nous commencerons à le gaspiller, ce temps sale et troué que nous offre le soleil. » (Matta)

Au demeurant, l'indignation volontiers affichée, au hasard des entretiens, à l'encontre de formules du style « la maison – machine à habiter » trahit à coup sûr la permanence d'un intérêt pour la chose construite. Or celui-ci peut être beaucoup plus profond et sensible que d'ordinaires préoccupations environnementales : on trouvera dans l'*Almanach surréaliste du Demi-siècle* (1950) une méditation d'André Breton sur le *Pont Neuf* où le poète s'étonne que nul jusqu'alors ne se soit avisé de reconnaître en l'île

de la Cité la figure d'une femme splendide et provocante : « Cette forme qui s'allonge en amande et en amante sur l'eau a pour premier, sinon pour seul souci, de plaire. » Ayant ardemment démontré que la place Dauphine, à la pointe de l'île, en triangle fendu par le milieu, était, dans « son impudeur souveraine », le sexe de Paris, il conclut que le tabou qui s'y attache, « pour tout ce qui concerne Paris, la désigne comme le lieu sacré. » Outre qu'elle affirme la connivence profonde qui associe le sacré au sexuel, cette révélation lance une lumière furtive sur ces espaces ténébreux qui, passant les horizons de l'architecture et du surréalisme historique, sont ceux de la géographie symbolique et, puisqu'elle concerne un site d'antique origine, confère enfin à la vision surréaliste une légitimité intemporelle.

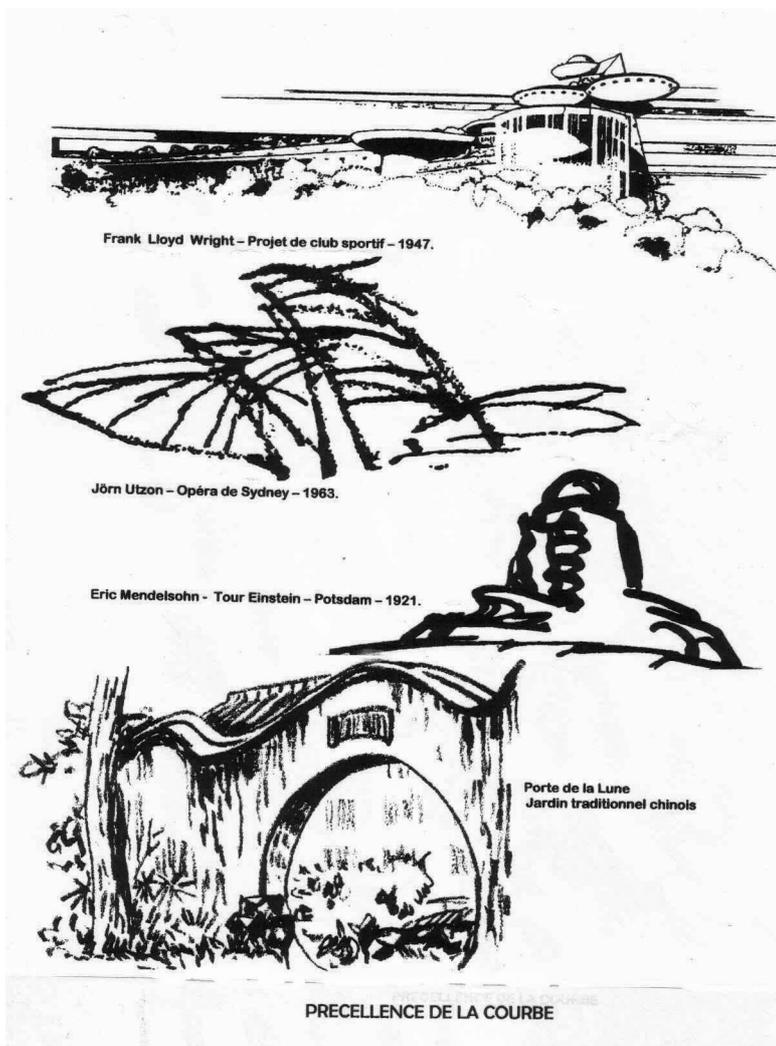
L'« automatisme psychique pur » qui fonde, selon le premier *Manifeste*, la démarche surréaliste, élargit son champ, si bien «...qu'en examinant de près le contenu de l'activité la plus irréfléchie de l'esprit, si l'on passe outre à l'extraordinaire et peu rassurant bouillonnement qui se produit à la surface, il est possible de mettre à jour un *tissu capillaire* dans l'ignorance duquel on s'ingénierait en vain à vouloir se figurer la circulation mentale. » (*Les Vases communicants*, p. 163). Rien n'oblige à confiner les trames de ce tissu capillaire dans les strates de l'expression verbale ou graphique, puisqu'aussi bien l'on était attentif à en suivre le fil dans l'activité quotidienne. Il est foncièrement le lieu privilégié d'épanouissement de la conscience libre et, précise René Alleau, « De ce "lieu" rayonnant et non pas de "l'inconscient collectif" émanent les symboles des Adeptes et les enseignements des Maîtres, tout autant que les lumières de l'Art et les flammes de la Nature. » (*Médium*, n° 3, p. 44). D'ailleurs, le très vif intérêt dont furent toujours l'objet les arts exotiques, océaniens, indo-américains, celtiques ou autres, est en effet la reconnaissance du caractère universel, dans le temps et dans l'espace, du dynamisme émancipateur de l'esprit qui animait le groupe, en dépit de ses manifestations coutumières singulièrement ciblées. L'architecture n'a pas toujours été étrangère à l'expression d'un tel esprit.

La confiance dans les capacités du hasard objectif a conduit parfois quelques amis à tenter des méthodes qui, pour éliminer résolument la censure de la conscience discursive, menaçaient d'invalider le désir même de l'expérimentateur. Tel, ayant, ainsi que Matta, une formation d'architecte puis s'étant voué à la peinture, Adrien Dax qui a, des années durant, pratiqué avec constance toutes les techniques de l'automatisme, de la décalcomanie aux frottages, allant jusqu'à chercher à retrouver, dans de quelconques pages imprimées, en reliant les espacements de mots qui

s'enchaînaient fortuitement de ligne en ligne, des figures inouïes. Sur une photographie publiée dans *L'Archibras* n° 7 (1969), il esquissait un « Essai de reconstitution d'un trajet visuel associatif au cours d'une observation distraite de la place avoisinant la vieille horloge de Prague » : c'était comme une tentative extrême de révéler le *tracé régulateur* de l'architecture fortuite d'un faisceau fugitif de tensions particulières, et l'on peut y lire le pressentiment de quelque pli insaisissable de ce tissu capillaire que l'on ambitionne de mettre à jour.

C'est, sans aucun doute, dans une telle perspective de convergence de rêveries collectives qu'il est possible de surprendre les grésillements de l'esprit du surréalisme au fil des conceptions de l'architecture de tous les temps. On leur connaît plusieurs tonalités de la plus légère à la plus grave. La première se trouve être le goût de l'insolite : l'effet de surprise est, certes, toujours recherché, mais il arrive qu'étant la raison d'être d'un ouvrage, il acquière une force neuve. Ainsi l'aristocratie française du XVIII<sup>e</sup> siècle, sentant souffler un certain vent de liberté, s'amusa-t-elle à ordonner des « parcs à fabriques » meublés de monuments curieux et inutiles, tels que pyramides, grottes artificielles, obélisques et temples ruinés qui suggéraient vaguement l'existence d'un autre monde et, plus spécialement, la séduction de l'antipode chinois. Ces curiosités suivirent dans l'oubli l'orgueil de leurs commanditaires. Mais on se surprend encore parfois à découvrir la pyramide de Maupertuis, près de Coulommiers, ornant un parc dédié à l'initiation maçonnique (1775-1780), ou les vestiges délabrés du Désert de Retz (Chambourcy, 1774-1789) accompagnant une « folie » en forme de colonne tronquée, évoquée dans *Médium* n° 3, ou la « pagode » de Chanteloup (1775), sur les hauteurs d'Amboise, tour pyramidale de sept niveaux, directement inspirée de celle du parc de Kew, en Grande Bretagne, construite en 1757 par William Chambers sur dix niveaux. Le prétexte ludique de ce qui paraissait n'être qu'une mode asservie aux événements offrait précisément un embryon de liberté à la rêverie, et le cas n'est pas exceptionnel. L'art topiaire, qui consistait à donner aux buissons d'un jardin une apparence de vie animale ou la silhouette d'une ville fantastique, avant de sombrer dans l'académisme, réalisait concrètement une sorte de fusion de la vérité onirique et de la réalité vivante. Une variante célèbre de cet art des jardins est fournie par les « monstres » de Bomarzo (Etrurie, 1561) que le prince Orsini fit sculpter dans les rochers affleurant au hasard des arbres de son parc, et qui devaient plonger le visiteur dans un monde à la fois réel et halluciné. Quant aux labyrinthes de buis taillé, dont le thème est bien plus vénérable que le mythe de Thésée et dont le goût n'est pas encore tout à fait mort, on

devine sans peine vers quelles profondeurs du désir ils poussent à plonger.



L'architecture des jardins a longtemps dressé le théâtre des épousailles de l'homme et de la nature, et c'est sous les merveilleuses charmilles iraniennes que les croisés ont actualisé le concept de *paradis*. Si, plus tard, l'Europe s'affirmait dominatrice, avec ses avenues, ses arbres taillés et ses jets d'eau paradoxaux, si le Japon puritain repoussait dans les marges la prodigalité végétale, la Chine des temps classiques a délibérément voulu concevoir le jardin privé comme le lieu privilégié d'une conjonction entre le rêve de l'homme et l'impulsivité naturelle. À l'abri, derrière ses hauts

murs, des dragons et des lions terrifiants, tout en cheminements sinueux et rappels bienveillants de la primitive harmonie du monde, il se consacrait à la flânerie, à l'amour et à la méditation, comme s'il eût quasiment touché à ce fameux point de résolution des contradictoires invoqué dans le *Second Manifeste* : c'était le côté taoïste de l'habitation. La maison, dont le toit descendait du ciel et y retournait par le redressement de ses bords, ne pouvait éviter la rectitude des lignes et des angles, aussi était-elle soumise aux codes familiaux et sociaux du confucianisme et à un ordre convenu. Dans le jardin, en revanche, la légèreté des pavillons, le rejet de toute démesure, l'équilibre toujours exact entre la montagne fixe et l'eau courante, conduisaient l'imagination à travers des murs ondulants comme le vent, par des ouvertures aux formes exaltantes – celle du cercle, image de la perfection selon le vieux dicton « sois rond par dehors mais carré par dedans », celle d'un vase, parce que son nom, en chinois, est homophone du mot paix, celle de la pêche de longévité ou de toute autre silhouette emblématique – le plus souvent vers la révélation de la « beauté convulsive » de quelque rocher transfiguré par l'érosion, arraché au désert et appelé dès lors à entraîner la pensée dans la quête du mystère des causes. « Les pierres – par excellence les pierres dures – a dit Breton à propos de celles du Lot, continuent à parler à ceux qui veulent bien les entendre. À chacun d'eux, elles tiennent un langage à sa mesure : à travers ce qu'il sait elles l'instruisent de ce qu'il aspire à savoir. » (*Le Surréalisme Même*, n° 3).

La pierre brute, le mégalithe, est la forme embryonnaire de toute architecture, mais son apparente grossièreté n'est que le signe d'une active puissance tellurique, ainsi que l'avoue, par exemple, Jean Schuster dans *l'Almanach surréaliste du demi-siècle*, au souvenir de son premier face-à-face avec un menhir : «... j'ai ressenti pour la première fois la pure brutalité de l'Art, son mystère et son incorruptibilité. Je ne pourrais affirmer que je n'ai pas vu le granit brûler, comme si les elfes l'avaient recouvert de chaume, mais brûler sans dommage, en gardant toujours sa forme de lien entre le ciel et la terre. » Ces derniers mots, si l'on consent à ne point les alourdir de sous-entendus partisans, désignent le pôle magnétique de toute esquisse d'architecture fondée sur l'accord de l'humain et du naturel. La terre, au demeurant, sous la forme de pisé, traitée par des mains sensibles, a produit et produit encore, singulièrement en Afrique, des formes à la souplesse sensuelle qui donnent aux édifices l'air d'être nés de la spontanéité végétative et d'être caressés par la lumière du ciel comme avec volupté. Or « Au nombre de ces contradictions qui nous sont fatales, la plus ambitieuse à résoudre – rappelle André Breton dans *Situation du surréalisme entre les deux guerres* (1942) – est celle qui met aux prises la nature

et l'homme dans l'idée que l'homme peut se faire de la nécessité de la nature et de la sienne propre, ces deux nécessités se présentant comme gravement discordantes. » Dès que l'on s'avisa de *tailler* la pierre, cette contradiction essentielle devint un problème d'architecture, mais prenons garde, noterai-je en passant, à ne pas prendre pour données concrètes les effusions lyriques : la *pierre philosopale* ne peut servir de matériau de construction et c'est le *château étoilé* qui, au contraire, en fournit humblement la substance (*L'Amour fou*, p. 142).

L'architecture de pierre, ainsi donc, s'est, pendant de longs siècles, efforcée de sublimer le sentiment de culpabilité engendré par l'acte agressif qu'était la taille, en la mettant en œuvre dans des réalisations symboliques. Il faut en effet bien se persuader que, sous quelque voile mythologique que ce soit, l'ouvrage *symbolique* rendait sensibles des rapports d'analogie fondamentaux entre la condition humaine et l'ordre cosmique, ce qu'a clairement noté Pierre Mabillet dans le *Miroir du Merveilleux* (1940, p. 29) : « Paraphrasant l'affirmation d'Hermès qui dit que "tout est en bas comme ce qui est en haut pour faire le miracle d'une seule chose", il est permis d'affirmer que tout est en nous comme ce qui est hors de nous pour constituer une seule réalité. » C'est ce qui explique l'intérêt avoué des surréalistes pour les créations antérieures ou étrangères à ce « miracle grec » qui prépara le divorce de la raison et de l'imagination. De la hutte néolithique, moins rustique qu'on le voudrait, à la forêt de temples d'Angkor, une ligne continue de confiance dans le merveilleux peut être devinée et, comme le proclame le *Premier Manifeste* : « le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau. » Certains de ces monuments, pourtant, peuvent être estimés plus naïvement proches de l'esprit surréaliste.

De ces ouvrages singuliers il est toute une classe, un peu marginale et souvent méconnue quoique fort prodigue, qui est celle des hypogées. Elle court des grottes ornées préhistoriques aux cyclotrons de la recherche scientifique, avec constamment le propos d'affronter quelque mystère, et pas toujours celui de la mort que voudraient conjurer d'innombrables nécropoles. Bien plus sûrement, c'est le secret des origines de la vie que l'on aurait cherché à surprendre dans les ombres chtoniennes, selon une démarche tout à fait *analogue* au dessein de déchiffrer le « fonctionnement réel de la pensée » dans les dédales de l'automatisme. Dédales, certes, car le labyrinthe est l'hiéroglyphe commun aux deux voies. Elles conduisent à ces régions inférieures, les « enfers », où l'on doit braver son inavouable vérité profonde et dont on ne ressortira pas sans le fil d'Ariane de quelque gnose. L'archéologie connaît plusieurs de ces monuments rupestres

ornés de bas reliefs malhabiles qui pourraient avoir inspiré des rites « lucifériens », mais il en est de très élaborés, comme la basilique pythagoricienne de la Porte Majeure, à Rome, ou les très étranges églises-rocs des plateaux hérétiques d’Ethiopie. Universelle en effet est l’interrogation tricuspidale qu’illustra Gauguin par ce large tableau composé alors qu’il se croyait près de mourir. C’est encore elle qui fit ériger ces pyramides indestructibles, portant au cœur un sarcophage vide, et dont le miroir géométrique renvoyait aux habitants de Guizèh, chaque matin, l’image progressive de la lumière du soleil renaissant, prometteur d’une nouvelle vie.

Toutes les montagnes sacrées, artificielles, des Andes à la Mésopotamie, ou naturelles, du Popocatépetl au Fuji Yama, sont censées retenir le secret des origines de l’homme dans une caverne inviolable, mais elles l’invitent paradoxalement à briser ce secret, au prix d’une agonie subversive, afin de gagner l’émancipation spirituelle que le surréalisme avait espéré approcher, quant à lui, dans la *petite mort* du sommeil, par l’élucidation des rêves. C’est un faisceau intégral des espérances de libération de l’homme qui se trouve emblématisé au bord des Pyrénées, sur le pioch pyramidal de Montségur, par ce château en forme de sarcophage où l’Histoire, obsédée de plaies et de bosses, voudrait ne voir qu’un bastion gardien de vallées sans issue. « Vouloir déduire quoi que ce soit d’une telle Histoire est à peu près aussi vain que de prétendre interpréter le rêve en ne tenant compte que de son contenu manifeste. » (André Breton, *Entretiens*, 1952, p. 271). Seule une imagination complètement figée peut ne pas reconnaître dans la silhouette de cette *arche* celle d’un navire voguant à la rencontre du soleil levant et, malgré les tentatives de récupération de toutes sortes, l’esprit d’indépendance en rayonne encore ardemment au souvenir de ceux qui furent brûlés ici par attachement à leur liberté de penser. « J’estime que cette manière sociologique d’envisager la question n’a rien d’incompatible avec le matérialisme *véritable*. » (A. Breton, *ibid.*, p. 236). La pyramide est une surrection du feu mental couvé dans sa crypte.

\*\*\*

C’est un constat d’évidence que toute architecture qui entend célébrer un accord *amical* avec le monde vivant se doit de privilégier les formes souples, jusqu’à s’envelopper de courbes et contre-courbes. L’angle droit n’est que le tribut accordé à la nécessité, et les longues perspectives affectionnées des aéroports, des objectifs royaux et des logiques cartésiennes, signent la désastreuse suffisance de l’homme qui se croit appelé à dominer la nature, ce qui revient à museler ses propres aspirations. Il n’est que de comparer l’abondance des tours rondes dans les châteaux féodaux,

porteurs encore de bien des rêveries, aux provocantes aiguilles des forteresses de Vauban, dont les étoiles géométriques n'animent qu'un ciel de guerre totale, ou à l'austérité glaçante des palais classiques : « L'amour-passion qui, ennemi de toutes les contraintes suscitées par la famille et les religions, bouleverse le mariage, naquit dans les châteaux forts, tandis que Versailles n'a produit que le marivaudage de vieillards sans passion, corruption de tout amour. » (Benjamin Péret, *Minotaure*, n° 12-13, 1939).

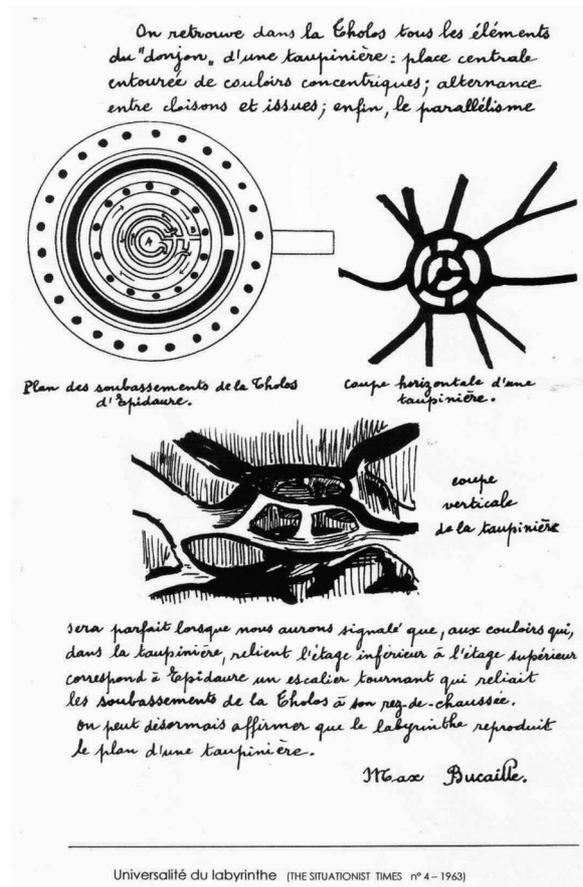
Dès qu'il eut assimilé ses Barbares, le Moyen Âge, réinventant l'architecture de pierre mais oublieux des linteaux et plates bandes antiques, adopta la construction par arches et voûtes qu'il porta jusqu'à l'extrême de ses possibilités dans l'exaltation du gothique flamboyant. S'attachant, sans jamais perdre pied, à paraître ignorer les contraintes de la pesanteur, son art n'a cessé de manifester la force effervescente de l'esprit et demeure, de nos jours, le modèle des constructions de rêve. Antonio Gaudí, dans la Barcelone de la « Belle Époque », en a distillé une forme sublimée avec ses structures aux colonnes penchées et ses façades ondulées qui, malgré les éléments ultra-réalistes de la décoration, concrétisent « en dur » des ambiances sereinement oniriques. Son destin précédait et prolongeait celui de l'éphémère aventure de l'« Art Nouveau » réagissant contre l'académisme et les pastiches en honneur au XIX<sup>e</sup> siècle, et qui eut le temps de codifier un vocabulaire de formes d'inspiration résolument *sensitive* et sensuelle. Il s'inscrit dans la lignée de l'architecture *baroque*, fatiguée des conventions classiques courtisanes, revitalisée par les héroïques rébellions modernes opposant aux fonctionnalismes leurs maisons « vivantes », leur architecture « organique » ou encore leur « anarchitecture ».

Ce courant inextinguible ne parvient à s'exprimer que par des œuvres mineures ou ponctuelles, comme des actes manqués dans le concert des productions de la société industrielle. Encouragé par le critique et théoricien libertaire Michel Ragon et le mouvement « architecture-sculpture », malgré la diversité de ses expériences, il paraît s'affranchir difficilement d'un attachement servile aux formes de la nature, plus spécialement végétales, et d'une persistante nostalgie des tiédeurs intra-utérines, ce qui est, certes, une saine réaction au réalisme utilitaire, mais est, d'une certaine manière, réductionniste. L'ensemble de villas troglodytes réalisé par Jacques Couëlle, à Castellaras (Alpes Maritimes), vers 1960-1970, où pas une ligne droite, pas un angle orthogonal ne peuvent être décelés, est, me semble-t-il, la seule concrétisation un peu importante de cette tendance.

\*\*\*

On doit bien admettre que le plus correct exemple d'architecture véritablement surréaliste soit l'inhabitable *Palais Idéal* de Ferdinand Cheval,

aujourd'hui universellement admiré, car il est intégralement la forme pétrifiée des rêveries d'un homme. Encore y reconnaît-on d'incontestables réminiscences, et puis il conviendrait plus justement de le qualifier de sculpture. Ainsi en est-il d'ailleurs de sa postérité, de la *Closerie Falbala* de Dubuffet, des *Sculptures habitables* de l'architecte André Bloc, du *Cyclop* de Tinguely et Niki de Saint Phalle, et de toutes autres « installations » dont la qualité poétique n'est pas toujours évidente. Au demeurant leurs auteurs se réclament plus volontiers de l'art abstrait, et ces œuvres ne sont ni des sculptures, ni de l'architecture, mais les jeux amers des enfants gâtés d'un monde perdu, vérifiant le constat douloureux d'André Breton dans *La Lampe dans l'horloge* (1948, p. 15) : « Il n'est pas douteux que la conscience soit touchée, menacée dans son substrat propre. »

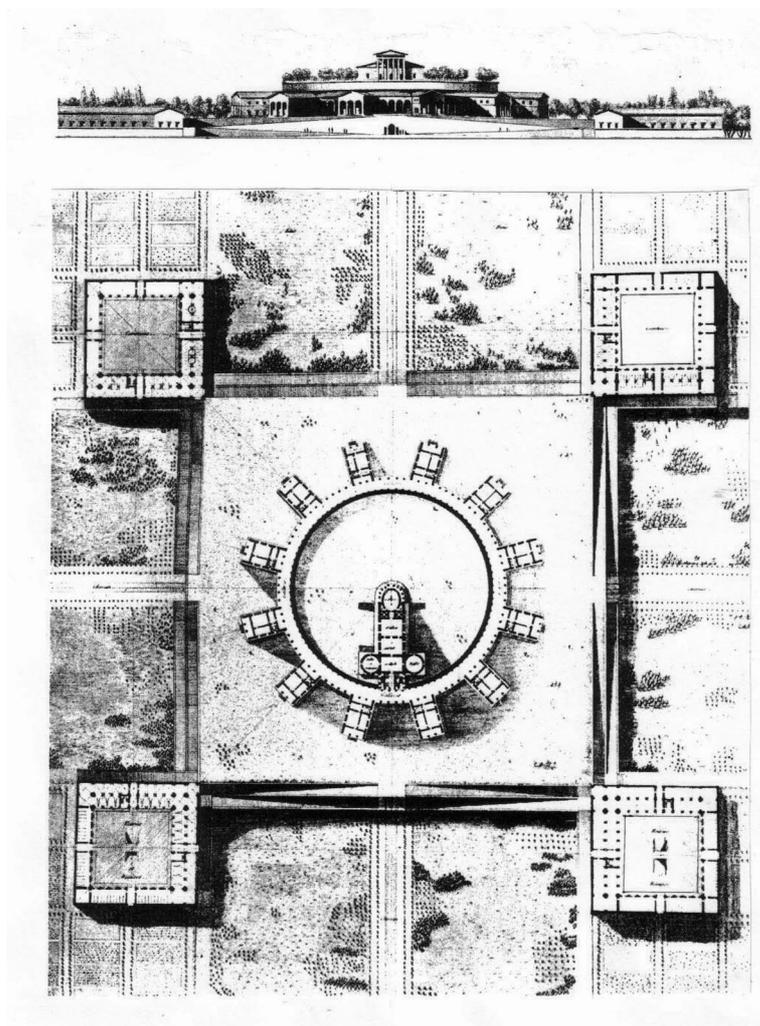


Un autre palais inhabitable, quoiqu'incomparablement plus vaste, se trouve être le château de Chambord, humide et drainé de courants d'air aspirés par son fameux escalier à double révolution. On le doit à un caprice de François 1<sup>er</sup>, mais on ignore qui a rêvé l'étrange foisonnement de clochetons et de pinacles dont il est couronné. Ce fantastique paysage de pierre, sous ses décors Renaissance, est un sursaut de l'élan bâtisseur médiéval que l'on entendait dompter et, peut-être du fait de cette ambiguïté même, il est un des plus vifs stimulateurs de l'imagination de l'architecture occidentale. Mais le climat était désormais aux manoirs infatués et aux parcs orgueilleux, désavoués par les *utopies* : l'abbaye de Thélème, l'Hypnérotomachie, les Cités Solaires, servaient le Désir en opposition au Réalisme avide d'une société frivole, malheureusement sans espoir de concrétisation.

Étrangement, en bout d'évolution de cette dialectique, c'est, au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'architecte du roi, bénéficiaire d'importantes commandes, Claude-Nicolas Ledoux, qui rêva les plus audacieuses utopies et, même, eut la chance de pouvoir entreprendre un commencement d'exécution. Ses succès mondains ne contrariaient point un sens particulièrement lucide de sa mission : « L'Architecte, dit-il, marchera d'un pas égal à côté du poète. » Et il avait toute conscience de la véritable source de son inspiration : « Puissances nocturnes, qui nouez chaque jour le fil de la vie pour nous donner un nouvel être, faites que je me réveille avec la mesure de bonheur que l'étude des arts assure à ceux qui méprisent les fausses vanités. » (*L'Architecture considérée sous le rapport de l'Art, des Mœurs et de la Législation*, 1804.)

Sans bannir le vocabulaire classique des « ordres » de Vignole, ni les ordonnances rigoureusement symétriques, il proposa des solutions magnifiquement incongrues, comme cette maison des Gardes Agricoles, à Maupertuis, en forme de sphère étayée par quatre arcs boutants servant d'escaliers. Comme bien d'autres, ce projet n'eut pas la chance d'être retenu. L'*utopie* de Ledoux est parfaitement localisée, puisqu'elle se prévalait d'un programme concret, sur la commune d'Arc et Senans, au pied des Vosges. Il s'agissait d'établir une cité industrielle pour l'exploitation de saumures phréatiques, la Saline de Chaux. D'emblée, Ledoux imagina d'en faire le noyau d'une *Ville Idéale*, se préoccupant autant du bien être des ouvriers que de l'efficacité technique. Ce devait être un vaste cercle de pavillons d'habitation, dont chacun constituait une ébauche prémonitoire de phalanstère, entourant une esplanade au centre de laquelle trônait la maison du directeur, les ateliers matérialisant le diamètre de part et d'autre de celle-ci. Entre les habitations et l'enceinte rayonnaient les jardins ou-

vriers. Seule une moitié du cercle fut achevée, en 1779 : elle fonctionna jusqu'en 1895. Après une période d'abandon, elle fut acquise par la commune et revitalisa sa vocation d'utopie, puisque, en 1970, elle devint le siège d'un *Centre International de Réflexion sur le Futur*. Quant à la Ville Idéale, Ledoux l'imaginait proliférant généreusement tout à l'entour, et c'est pour elle qu'il projeta un programme complet de monuments publics beaucoup trop inventifs pour espérer la promesse d'un contrat.



Claude-Nicolas Ledoux, « La Maison de plaisir ».

On connaît sa Maison du Directeur de la Loue, énorme cylindre habitable formant un tunnel où se seraient engouffrés les flots d'un torrent canalisé, ainsi que l'Atelier des Cercles, percé pareillement d'un tunnel par où s'aperçoit un pan de forêt, ou son cimetière de Chaux, columbarium enveloppant une grandiose sphère vide, « image du néant », mais, indépendamment des trouvailles esthétiques, ce catalogue est la description claire d'une vision cohérente d'organisation sociale harmonieuse. Outre les maisons de commerce, d'artisans, d'artistes, le marché, les bains publics, l'hospice, la bourse et une église, Ledoux jugeait indispensables : un temple de *Mémoire* à la gloire des femmes, une maison d'*Union* consacrée au culte des valeurs morales, une maison d'*Education* et une autre de *Récréations*, un *Pacifère* ou temple de la Conciliation, une *Cénobie* ou Asile de la Félicité, un *Panaréteon* ou École de Morale, et quant à celle-ci, il la concevait sans égard à l'hypocrisie des puritains, puisqu'il présentait conjointement une *Oikéma* ou temple consacré à l'Amour, dont le plan dessine une forme délibérément phallique, s'ajoutant à une grandiose maison de *Plaisir*. En fait de « maison », nous admirons une façon de Thélème comportant un large cloître circulaire d'où rayonnent douze pavillons indépendants formant chacun une petite habitation, et meublé dans son centre d'un château phallique abritant une suite de salons. L'immense terrasse carrée sur laquelle se serait élevé cet ensemble est cantonnée de quatre autres cloîtres, également carrés, réservés aux divers services. Ce plan singulier a quelque chose de canonique et fait obscurément penser à un Mandala.

Tout autant que les romantiques pasticheurs de la souplesse végétale, Ledoux vénérât la nature, mais c'était pour s'inscrire vitalemment en elle et, consentant à s'inspirer de certaines de ses formes, il s'attachait aux plus archaïques d'entre elles, les admirables géométries des cristallisations minérales. Communiant par elles à la source même de toute harmonie, il pensait, par la rectitude des axes de symétrie, inscrire ses compositions dans les coordonnées de l'espace cosmique, de sorte que, pour lui, les rigueurs de l'angle droit n'étaient pas un hommage rendu à la froide raison, mais la réconciliation *symbolique* bienfaisante du désir humain et de l'harmonie secrète du monde. Les fidèles de l'ordre académique lui ont d'ailleurs cruellement fait connaître leur désapprobation, et la postérité servile elle-même s'est employée à détruire la plus grande partie de ses ouvrages. La Ville Idéale est restée le rêve d'un homme seul.

Ce fut ensuite faire preuve d'indépendance que de pasticher le style médiéval, et bientôt l'industrie suscitait l'éruption chaotique de gratte-ciel en troupes, pareille à une exaltation virile orgiaque, au cœur d'incoercibles

épanchements de banlieues et de favelas. Ainsi se générait, par réaction, l'avidité croissante pour les formes primitives de la « nature ». Mais les symboles se perdaient sous la poussée des emblèmes. La *liberté* statufiée éclairait un tohu-bohu d'engrenages, d'enclumes et de marteaux, de blés fauchés et de femelles fécondes, de drapeaux et de hauts fourneaux, jusqu'à se prendre les pieds dans le ballet de nains de jardin des particularismes. Les maisons et les palais affichaient, au mieux, la beauté languide des enfants privés de soleil ou, sinon, celle des grands yeux de la famine au ventre enflé, pareille à l'ancien Trocadéro à Paris.

Le joyeux retour de conscience déclenché par le surréalisme a, plus ou moins directement, inspiré les velléités de révélation d'une nouvelle manière de concevoir l'acte de bâtir, mais sans proprement leur infuser ses plus profondes aspirations poétiques. Le bilan n'en est toutefois pas nul. C'est avec la collaboration de Hans Arp et Juan Miró que l'architecte Paul Nelson a pu mettre au point, en 1938, un projet de « Maison suspendue » d'esprit totalement différent de tout ce qui se pensait à la même époque. « D'une manière générale, a-t-il écrit, on peut dire que de ce travail de recherche a résulté une solution architecturale entièrement nouvelle, d'où se dégage une impression profonde de liberté, d'espace – l'espace est traversé en trois dimensions, il n'est plus coupé et limité par des étages séparés, mais animé par des niveaux différents et des volumes qui jouent par leurs contrastes. Puisse cette recherche donner aussi avec ce sentiment de liberté une sensation de poésie qui, délivrée de toute théorie dogmatique, soit favorable à l'évolution spirituelle de l'homme dont elle s'est avant tout préoccupée. » (*La Maison suspendue*, éd. Albert Morancé, 1939). Conçue pour que ses éléments puissent être fabriqués en grande série, cette maison faillit intéresser quelques industriels américains, mais déjà l'histoire se préparait à d'autres bouleversements.

À peu près dans le même temps, Frédérick Kiesler concevait la « Maison-espace » faite d'une coque monolithique équipée intérieurement de cloisons escamotables, mais son activité était surtout polémique : « C'est durant les années 1924-1925, dans la Vienne des valse de Strauss et dans le Paris des Beaux-Arts, que je supprimai le séparatisme dans la construction de la maison, c'est-à-dire la distinction entre le plancher, les murs et le plafond, et créai avec le plancher, les murs et le plafond un continuum unique. » En fait, il réalisa son chef-d'œuvre en 1947 dans la *Salle des superstitions*, conçue par Breton et Duchamp au sein de l'Exposition Internationale du Surréalisme, en incluant dans ce « continuum » les tableaux et objets exposés.

Au sein même du groupe, cependant, Marcel Jean, qui avait une activité de peintre et de théoricien, s'attaquait au problème de l'habitat à une autre échelle que celle de la cellule individuelle et se plaisait à imaginer des métropoles aptes à « dépayser » le citoyen : « On jugera alors que nous avons été amenés à créer un décor de jardin zoologique ou de Luna-Park. De tels lieux sont, en effet, des endroits de plaisir, d'amusement, et le constructeur moderne ne s'intéresse pas à ces aspects de la vie : il construit des machines, des "machines à habiter", qu'il suppose, sans doute, habitées par des "machines à vivre". » (*L'Architecture allégorique*).

Dans l'esprit du surréalisme, la ville idéale n'est pas une simple robe à paillettes moulée sur un corps social éternellement crapuleux, mais la réalisation concrète, permanente, des rêves des citoyens. « Je veux, proteste Yves Bonnefoy, qu'un jour l'exercice de notre imagination soit celui même de notre vie, je veux que nous nous aidions à vivre. Modifiant de fond en comble la réalité quotidienne, notre création sera le fondement de la nouvelle liberté. Que nos images fassent le saut du réel ! J'attends le jour où la réalité se confondra avec l'imagination collective. » (*Le Surréalisme en 1947*, p. 67). Dans un tel dessein, l'architecture doit tenir le premier rôle.

Comme un exemple paradigme, Bernard Roger, architecte, proposait dans le numéro de *L'Age du cinéma* consacré au surréalisme (1951), une « Esquisse pour une salle de cinéma au fond d'un lac », rêve actualisé d'une maison de rêves. Au milieu d'un profond lac de cratère, « dans lequel, pour le moment, l'eau tient la place du feu », un îlot, accessible en barque, couronne la tour immergée qui conduit à la salle de projection : « En bas, les murs sont à large courbure, sans angle, le plafond est une longue voûte de verre (double vitrage en verre trempé) au travers de laquelle on voit le lac par-dessous. Dans la journée, la salle est éclairée par la lumière du lac. Les sièges sont escamotables dans le plancher, ce qui permet de multiples utilisations. Le matin, elle sert à l'initiation poétique et sexuelle des enfants à partir de sept ans. Les projections ont lieu la nuit. L'arrière de la salle est un panneau de verre. Aux entr'actes l'écran disparaît, et on assiste à la vie nocturne du lac. »

Vers les années cinquante, nous étions trois étudiants architectes, Bernard Roger, Claude Rochin et moi, intégrés à la nouvelle génération des amis d'André Breton, un peu comme des paysans du Danube dans le salon de Mme Necker, aussi bien, ne nous étions-nous pas présentés au titre de notre métier. Décidés à exercer *dans la rue* une activité poétique-subversive, nous transformions les grands panneaux publicitaires par collage d'affichettes préparées tout exprès : ainsi a-t-il pu arriver à quel-

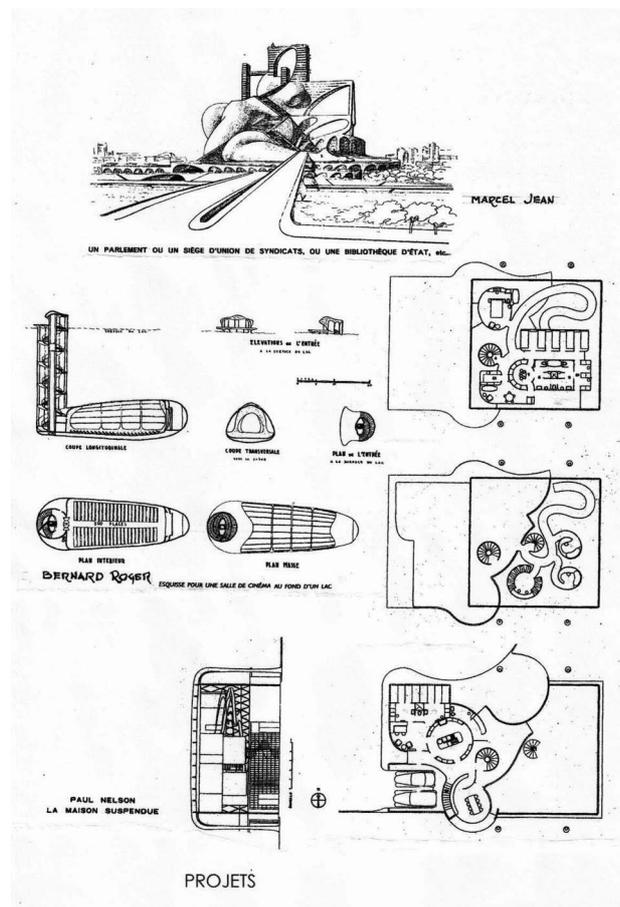
ques travailleurs transis d'apercevoir, sur le trajet morne de leur destin, l'image inouïe d'un enfant léchant une lame de rasoir au lieu d'une barre de chocolat, ou d'une fillette souriante pointant un pistolet pour la fête des mères, ou quelque autre incongruité stimulante du même goût. On conçoit qu'une telle entreprise, exigeant une organisation sévère, n'a pas pu être conduite bien longtemps. Il ne restait que l'utopie.

Extrapolant sans restriction l'idée de Paul Nelson, la représentation de *Villages suspendus* s'est alors clairement imposée. « Nous demandons à la ville de se développer librement dans les trois dimensions, non par accumulation de volumes qui immobilisent les premiers posés (où est alors la liberté ?), mais par la création de treillis arachnéens continus où chaque habitant pourrait, au gré de ses goûts et de ses sympathies, accrocher quand bon lui semblerait, ou décrocher, sa coquille. Sur le sol, ou aux nœuds des grandes ossatures, se posent les foyers, noyaux chacun d'une grappe modeste de cellules individuelles, lieux des rites familiaux, étoiles de première grandeur des constellations de l'amitié vivante, d'où rayonnent toutes les aventures. Au pied des étoiles, les établissements qu'il faut à la pratique quotidienne, les boutiques de distribution et les promenades, les salles de jeux et des petits congrès, les bains, les bibliothèques et les paradis pour les enfants, les arbres pour les chats abandonnés et les herbes folles. » (*Autour d'André Breton : l'Art Magique*, Saint Cirq, 1991).

Dans de telles villes transparentes, les fabriques automatisées ronronneraient en sous-sol, sans réveiller les columbariums voisins, et les engins de transport individuel seraient inutiles. Les paysages s'exalteraient dans les perspectives des édifices publics. Parmi ceux-ci, il m'a paru singulièrement important d'imaginer, et pour marquer un progrès par rapport à Claude-Nicolas Ledoux, un *Jardin des émerveillements* où il serait offert à chacun, pour sa gouverne personnelle, l'opportunité de *Réinventer l'amour* dans un climat poétiquement exultant. Le formalisme anatomique de ce monument, reproduisant la figure des organes sexuels, serait adopté en toute simplicité par des hommes débarrassés des tabous moraux actuels et sagement conscients du fondement élémentaire de leurs impulsions.

« L'entrée se trouve à l'ouest, entre les deux *Coupoles d'Immortalité*. La coupole septentrionale, dont la structure est hexagonale, est consacrée aux images, tandis que la coupole méridionale, bâtie sur un tracé octogonal, est réservée à la musique ; musée et conservatoire, ces coupoles offriront surtout leurs galeries et studios aux clubs d'essais. Elles s'ouvrent ensuite sur la vaste *Nef des énigmes* où quatre galeries séparées supportent les douze *Lampes des sagesse fugitives*, où s'allument et s'éteignent par intermittences les flammes de la connaissance passionnelle et de l'expéri-

ence sensuelle : ce sont douze pavillons suspendus correspondant aux douze familles astrologiques, consacrés à la poésie, et aménagés pour que puissent s'y ordonner les petits récitals et s'y tenir les disputes des philosophes ou les jeux restreints, dans les meilleures conditions d'agrément : chacun d'eux comporte un distributeur de parfums et de rafraîchissements et des appareils à musique et à images. Sur le sol de la nef sont réparties des cabines individuelles où l'on peut aller se mettre en costume de jeu.



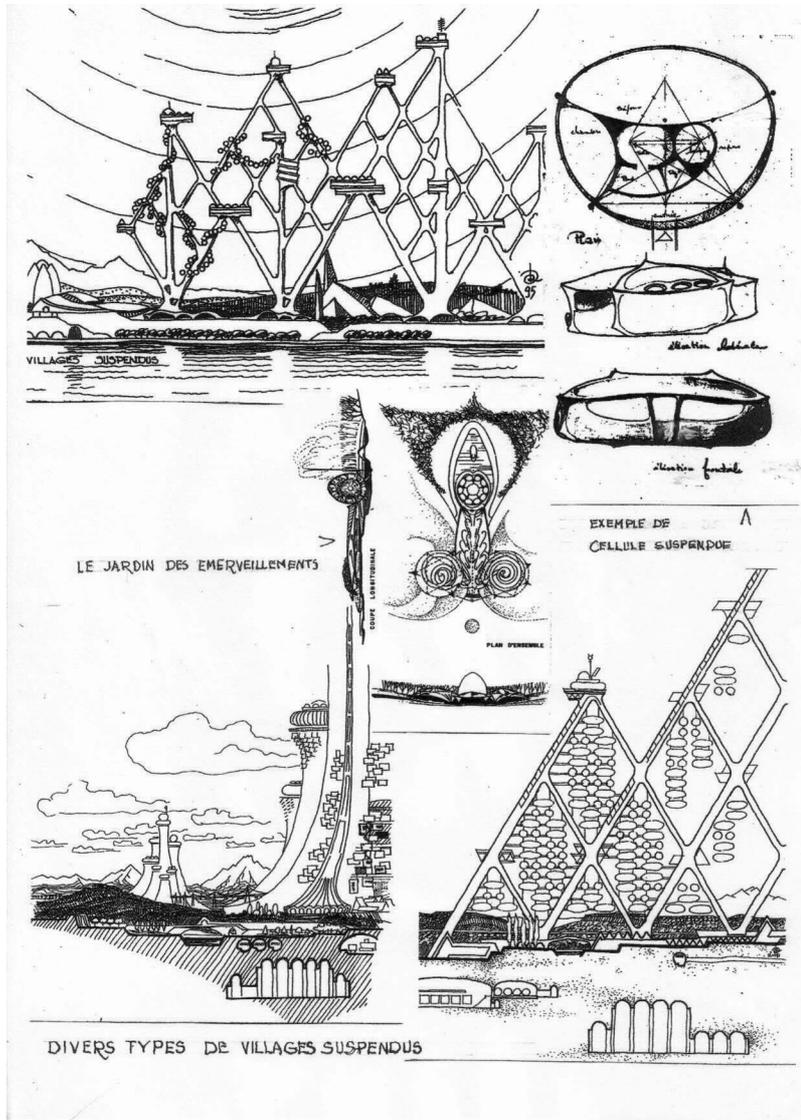
« Ces quatre galeries se rejoignent vers l'Orient pour former une passerelle circulaire, *l'Anneau des vertiges*, sur lequel on ne peut guère s'aventurer sans risquer d'être pris dans les embruns du grand jet d'eau, image du grand jeu des circulations. Si l'on ne plonge (ou ne tombe) pas

d'emblée dans *l'Abîme des Temps*, on pénètre par l'antipode dans *l'Œuf révélateur*, lieu éminemment électif, conçu pour que les rencontres n'y soient soumises à d'autre hasard que celui du déterminisme sensuel, et aménagé en labyrinthe-laboratoire des inventions insensées, un vide central pouvant éventuellement servir à donner des représentations rituelles ou improvisées. Toutes les ressources techniques de l'art du spectacle y sont mises à la disposition des joueurs pour l'exaltation simultanée des cinq sens.

« Un plongeon dans l'abîme ramène à l'air libre les émerveillés, sauf parfois un couple que l'égarément conduit sous la voûte translucide et tiède de *la Chambre des Délices* de l'îlot de Clitor où nous le laisserons à lui-même. » (*Catalogue de l'Exposition internationale du Surréalisme, 1959-1960*).

Les architectes titrés n'ont pas manqué, depuis, stimulés par l'infini des possibilités que leur offrent les techniques nouvelles, de faire preuve d'inventivité, mais toujours muselés par les conseils d'administration, dans ce monde où, comme de vilains petits garçons, les sociétés s'amuse à qui saura ériger le plus indécent bâton à phynance. Un monde qui finira bien par disparaître, comme le prophétise Benjamin Péret dans « Ruines : Ruine des Ruines » (*Minotaure*, n° 12-13, 1939) :

« Quelles ruines laissera-t-il à l'exaltation des poètes d'une autre ère ? Ni les églises qui n'ont survécu au passé que comme complément des prisons, ni les banques sans lesquelles les deux premières n'auraient pas subsisté ; mais peut-être retrouvera-t-on un jour, alors que son souvenir sera effacé dans la mémoire des hommes, le gigantesque fossile d'un animal unique, la tour Eiffel. Peut-être quelque grande gare depuis longtemps désertée verra-t-elle ses rails recouverts de boutons d'or et les lièvres, négligeant les terriers, y chercher un refuge dans un guichet abandonné, peut-être aussi la Grange Batelière reprenant ses droits traversera-t-elle l'Opéra des coulisses à l'entrée, bordée de cresson et d'iris et hachurée de martins-pêcheurs. Et le passant qui la longera à la recherche d'un gué, apercevant cette ruine hérissée de ronces et pépiante d'oiseaux, se souviendra qu'autrefois on y jouait des sottises pour des morts luxueusement vêtus et dira : – Quel beau printemps, l'Opéra est fleuri comme il ne l'a jamais été ! »





## UN BEAU JEU DE CONSTRUCTIONS

Georges SEBBAG

Avant de déambuler dans Paris, les surréalistes ont gambergé dans « Chirico city ». Avant de déclarer que l'architecture modern style était terrifiante et comestible, Dalí a hésité entre l'architecture de Gaudí et celle de Le Corbusier. De même que les photogrammes de *Nadja* trahissent la cinématographie du récit de Breton, un lieu, comme la place de l'Étoile à Paris, et des édifices, comme la Mole Antonelliana de Turin ou la Sagrada Familia de Barcelone, trahissent le génie constructif ou destructif des surréalistes.

### De Chirico peintre de la Mole

En 1888, lors de son séjour à Turin, Nietzsche s'identifie au vieil architecte Antonelli et à la Mole Antonelliana, le plus haut édifice en maçonnerie du monde<sup>1</sup>. Touché par l'accueil des Turinois, le philosophe admire aussi la souveraineté de la ville, son unité, sa forme, ses hauts portiques, ses larges avenues, ses profondes arcades, ses places solennelles et désertes, bref le calme aristocratique de Turin. En fait, Nietzsche campe, avant Giorgio De Chirico, le décor urbain hallucinatoire et immémorial du peintre métaphysicien. Dans un article de novembre 1918, au ton et au titre nietzschéens, « Nous les métaphysiciens », De Chirico se situe dans la lignée de Nietzsche : « L'abolition du sens en art, ce n'est pas nous les peintres qui l'avons inventée. Soyons justes, cette découverte revient à Nietzsche. Si Rimbaud fut le premier à l'appliquer en poésie, c'est votre serviteur qui l'appliqua pour la première fois dans la peinture. »

Né en 1888, De Chirico découvre Nietzsche très tôt. Dès 1910, il écrit à son ami Fritz Gartz : « Le poète le plus profond s'appelle Friedrich Nietzsche. [...] Maintenant je voudrais vous souffler quelque chose à l'oreille : je suis le seul homme à avoir compris Nietzsche. Toutes mes œuvres le prouvent. » À cette époque, avec son frère Alberto, il compose des morceaux de musique sous le titre *Révélation sur l'énigme de l'éternel re-*

---

1. Voir mon ouvrage *Le Point Sublime, Breton Rimbaud Kaplan*, Jean-Michel Place, 1997, et mon article « La mole Antonelliana ou comment l'on devient ce que l'on est », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 330, sept.-oct. 2000.

*tour*. L'année suivante, il persiste : « L'après-midi d'automne est là, les ombres allongées, l'air clair, le ciel serein. En un mot, Zarathoustra est arrivé, m'avez-vous compris ? »

En juillet 1911, De Chirico quitte Florence pour rejoindre son frère à Paris. Passant par Turin, il s'imprégnera, deux jours durant, de la cité du Risorgimento et des illuminations de Nietzsche : « la ville carrée des vainqueurs, des grandes tours et des grandes places ensoleillées ». Dès son arrivée à Paris, il détient la clé de sa peinture métaphysique, à savoir l'espace urbain turinois hanté par Nietzsche : « Une révélation peut naître tout à coup, quand nous l'attendons le moins, et peut être aussi provoquée par la vue de quelque chose comme un édifice, une rue, un jardin, une place publique, etc. » En février 1912, comme le consulat italien l'avise d'une plainte pour désertion, De Chirico décide d'obtempérer, sachant qu'il sera justement enrôlé à Turin. Mais après un bref séjour de dix jours il préférera désertir. Il retournera à Paris et ne sera pas inquiété. Un texte de 1935 dit la dette envers le Turin de Nietzsche :

*C'est Turin qui m'a inspiré toute la série de tableaux que j'ai peints de 1912 à 1915. À la vérité j'avouerai qu'ils doivent beaucoup également à Frédéric Nietzsche dont j'étais alors un lecteur passionné. Son Ecce Homo [...] m'a beaucoup aidé à comprendre la beauté particulière de cette ville. [...] L'après-midi, les ombres sont longues, partout règne une douce immobilité. [...] Le charme automnal de Turin est rendu plus pénétrant encore par la construction rectiligne et géométrique des rues et des places et par les portiques [...] À Turin tout est apparition. On débouche sur une place et on se trouve en face d'un homme de pierre qui nous regarde comme seules savent regarder les statues. [...] toute la nostalgie de l'infini se révèle à nous derrière la précision géométrique de la place.*

Le tableau métaphysique qui dépeint sans conteste la Mole Antonelliana se nomme *La Nostalgie de l'infini*. Ce tableau réalisé à l'automne de 1912, Chirico prend soin de le dater de 1911, année de son premier séjour à Turin. Comme s'il retrouvait l'image nietzschéenne d'une Mole à l'air libre, souveraine et isolée, le peintre métaphysique campe sur un monticule, pour qu'elle se détache dans le ciel, la silhouette massive d'une tour agrémentée de trois péristyles. Par son indétermination même (est-ce un donjon, un fort, un phare, une stèle, un mausolée ?), ce monument provoque un sentiment mêlé de jamais vu et de déjà vu. Le but n'est pas de reconnaître la Mole Antonelliana mais de recréer les conditions d'une apparition. Il y a une vie impérissable des espaces métaphysiques. On pourrait se moquer et parler de maquette posée sur un tapis. En fait,

De Chirico qui, comme Nietzsche, veut fixer le calme alcyonien d'un instant fatal, use d'étonnants artifices : le monochrome assure la sérénité, la longueur des ombres équivaut à un cadran solaire, le plein n'est que l'envers du vide, les oriflammes signalent un frisson sur les hauteurs.

La Mole Antonelliana resurgit dans *La Grande Tour*, du printemps 1913, toile offerte à Apollinaire, et dans sa variante *La Tour*, où se tient en contrechamp et dans l'ombre une sorte de Mole en creux, puis dans le dessin *Le Rêve mystérieux*, et enfin en 1915 dans *La Pureté d'un rêve*, où une Mole d'empilements et d'ouvertures fait face à une Mole aussi extravagante.

Le 15 octobre 1888, Nietzsche « enterre sa quarante-quatrième année » en écrivant *Ecce Homo*. Le 18 octobre, le vieil Antonelli meurt, ayant juste achevé ce qui devient enfin la Mole Antonelliana. Le philosophe assiste aux funérailles de l'architecte et termine *Ecce Homo*. Son devenir coïncide avec celui du génial édifice « jailli d'un désir absolu de hauteur ». Nietzsche peut baptiser la Mole *Ecce Homo*. La lecture d'*Ecce Homo* bouleversera De Chirico, qui inventera la peinture métaphysique pour relater le séjour de Nietzsche à Turin et l'identification à la Mole Antonelliana. Mais l'histoire n'est pas finie, la peinture métaphysique de De Chirico ayant foudroyé les surréalistes, ce sera au tour d'André Breton de s'identifier en 1940 à Nietzsche dans son poème de fatalité *Fata Morgana* : « Je suis Nietzsche commençant à comprendre qu'il est à la fois Victor-Emmanuel et deux assassins des journaux *Astu* momie d'ibis ».

Synagogue de l'émancipation des juifs turinois, Panthéon du Risorgimento, symbole de la ville de Turin, Musée National du Cinéma aujourd'hui, le devenir de la Mole Antonelliana n'est-il pas proprement nietzschéen et surréaliste ? Sur le plan architectural, la Mole, produit composite de stratifications ou d'empilements, n'est-elle pas le résumé succinct et dynamique de la monumentalité grecque, romaine, française ou italienne ? N'est-elle pas, ce que dit exactement Nietzsche de lui-même, un objet *décadent* et un *commencement*, un fruit mûr et une promesse ? À l'instar de Nietzsche, n'est-elle pas « née posthume », sujette à des révélations et à des interprétations à venir ?

## **Paris, terrain de jeu des surréalistes**

Association collagiste de poètes et d'artistes, le groupe surréaliste peut se transformer à l'occasion en collège ou en institut de recherche. En 1922, dans une enquête menée au sein du groupe, il est demandé à chacun de décliner ses préférences relativement à trente-sept objets ou items allant du « Jardin de Paris » jusqu'à la « Manière de faire l'amour » en pas-

sant par un « Quartier de Paris ». L'évocation de Paris n'est pas fortuite, la ville étant le véritable terrain de jeux des surréalistes. Voyons les quartiers retenus par les membres du groupe : Carrefour Belleville-Oberkampf (Louis Aragon), Porte Maillot (Jacques Baron), Porte Saint-Denis (André Breton), Opéra (Paul Éluard), Place d'Italie (Théodore Fraenkel), Bercy (Max Morise), Boulevard Sébastopol (Benjamin Péret), Passy (Georges Ribemont-Dessaignes), Canal Saint-Martin (Jacques Rigaut), Chaussée d'Antin (Philippe Soupault), Les Halles (Roger Vitrac). Il est aisé de remarquer qu'à l'exception de la place d'Italie tous les quartiers de Paris élus par les surréalistes sont situés sur la rive droite. Ce choix de la rive droite au détriment de la rive gauche ou, si l'on préfère, de Montmartre au détriment de Montparnasse, sachant d'ailleurs qu'à partir de 1922 André Breton habite au pied de Montmartre, au 42, rue Fontaine, ce choix donc sera une constante dans l'histoire du mouvement puisque le café surréaliste, lieu de ralliement par excellence des surréalistes, sera le plus souvent situé sur la rive droite.

En 1933, le collègue surréaliste s'adonne à diverses recherches expérimentales portant notamment sur « certaines possibilités d'embellissement irrationnel » de Paris, les participants ayant à se prononcer dans ce cas sur la conservation, le déplacement, la modification, la transformation ou la suppression de trente et un monuments de la capitale. Voici quelques initiatives urbaines ou architecturales préconisées alors par les surréalistes : – *l'Arc de Triomphe*, le coucher et en faire la plus belle pissotière de France (Paul Éluard) ; – *l'Obélisque*, à transporter à l'entrée des Abattoirs où une immense main gantée de femme le tiendra (André Breton) ; – *la Tour Eiffel*, à conserver telle quelle, changer son nom en *le Verre de lait* (Tristan Tzara) ; – *la Tour Saint-Jacques*, à conserver telle quelle, mais démolir le quartier environnant et interdire pendant cent ans l'accès des environs à un kilomètre sous peine de mort (André Breton) ; – *la République* (place de la République), à supprimer, à remplacer par une statue du marquis de Sade, défense de pénétrer sur la place (Maurice Henry) ; – *la colonne Vendôme*, à remplacer par une colonne de matière molle qui s'inclinerait sous le vent (Arthur Harfaux) ; – *le Sacré-Cœur*, en faire un dépôt de tramways après l'avoir peint en noir et transporté dans la Beauce (André Breton) ; – *la Sainte-Chapelle*, l'emplir de sciure de bois (Tristan Tzara) ; – *le Panthéon*, le trancher verticalement et éloigner les deux moitiés de 50 centimètres (Tristan Tzara) ; – *la statue de Camille Desmoulins*, à installer dans une station de métro, un mécanisme lui ferait poinçonner les billets et fermer le portillon (Paul Éluard).

Transfigurer des artères de la capitale, transmuier certains édifices, comme déambuler dans Paris, cela fait partie de la respiration même des surréalistes. Dès 1921, dans son roman *Anicet ou le Panorama*, Louis Aragon imagine une rencontre au cours de laquelle Arthur Rimbaud confie à son jeune héros Anicet une méthode hallucinatoire propre à réédifier et à enchanter la ville : « Paris devint pour moi un beau jeu de constructions. J'inventai une sorte d'agence Cook bouffonne [...]. L'Obélisque fit pousser le Sahara place de la Concorde, tandis que des galères voguaient sur les toits du Ministère de la Marine [...]. On habita sans inquiétude dans des immeubles en flammes, dans des aquariums gigantesques. Une forêt surgit soudain près de l'Opéra, sous les arbres de fer de laquelle on vendait des étoffes bayadère. » C'est ainsi que le jeune poète Anicet, suivant la leçon de son aîné, entreprit d'explorer le passage Jouffroy, cette trouée dans la minéralité urbaine, ce seuil emprunté tous les jours par des milliers de badauds ou des gens du quartier, cet entre-deux menant « des plaisirs aux affaires, des boulevards aux quartiers commerciaux. » Dans ce passage à l'abri des intempéries, aux antipodes de nos actuelles galeries marchandes fades et fonctionnelles, Anicet allait se lancer dans une rêverie éveillée : « Décor où se complait ma sensibilité, je te baptise Passage des Cosmoramas. » Car ce haut lieu, à l'image d'une boîte de prestidigitation, possédait assurément « tout l'attirail d'un transfigurateur des mondes. »

En 1924, Aragon prolonge ses voyages, ses expéditions dans les galeries couvertes (cela donnera la première des deux parties du *Paysan de Paris*) en se consacrant entièrement au passage de l'Opéra, dont les galeries du Thermomètre et du Baromètre sont d'ailleurs vouées à une prochaine démolition. Ces « aquariums vivants », ces « sanctuaires d'un culte de l'éphémère » méritent d'être regardés, selon notre reporter surréaliste, « comme les receleurs de plusieurs mythes modernes ». La métaphysique ne trotte plus dans les têtes mais circule dans les voies urbaines : le sacré déserte les temples pour se répandre dans les villes. Au diapason de Lautréamont, Rimbaud et De Chirico, les surréalistes sont en mesure de détecter au hasard des rues ou des bâtiments les signes de la modernité ou de l'extériorité et de les insérer dans la trame de leurs désirs. C'est pourquoi, André Breton, depuis sa rencontre avec Nadja le 4 octobre 1926, non loin des grands boulevards, se met à cartographier Paris, en s'aidant en particulier des photographies de Jacques-André Boiffard, pour mieux fixer sa dérive mentale et ses allées et venues. Ainsi surgissent, comme autant de repères ou de points d'appui : 1. l'hôtel des Grands Hommes, place du Panthéon ; 2. la statue d'Étienne Dolet, place Maubert ; 3. la

boutique Bois Charbons, rue Mouffetard ; 4. la Porte Saint-Denis ; 5. la librairie de *L'Humanité*, rue Lafayette ; 6. le café *À la Nouvelle France*, à l'angle de la rue Lafayette et de la rue du Faubourg-Poissonnière ; 7. le marchand de vins de la place Dauphine ; 8. le jet d'eau des Tuileries ; 9. le magasin « Camées durs », situé dans une galerie du Palais-Royal ; 10. le Sphinx-Hôtel, boulevard de Magenta ; 11. le buste d'Henry Becque, place Villiers.

### **Man Ray, place de l'Étoile**

Pour tout surréaliste, la ville, à l'instar de la vie, « demande à être déchiffrée comme un cryptogramme », selon les propres termes de Breton dans *Nadja*. En 1923, Man Ray, le peintre et photographe new-yorkais né à Philadelphie, vit depuis deux ans à Paris. Justement la ville de Paris, pour reprendre la formule d'Aragon, « devint un beau jeu de constructions » pour Man Ray, ce bricoleur de génie qui avait troqué des études d'architecture contre un approfondissement de la peinture. Cela est manifeste dans son tableau *Place d'Italie*. En effet, cette toile propose une vue plongeante et épurée d'une place circulaire et verdoyante bordée de quatre rangées d'immeubles et d'autant de voies de pénétration. Le point de vue du peintre s'éloigne tout autant de la déconstruction cubiste que d'une restitution axonométrique des trois dimensions. À cause de ce regard plongeant, le contraste paraît saisissant entre le premier plan et le second plan, entre le vide central et la barrière périphérique, entre l'aplatissement des véhicules et des gens gravitant autour de la place et la forte inclinaison des bâtiments bouchant presque, avec leurs façades et leurs pignons, l'horizon. D'ailleurs, dès 1915, comme il le suggérait dans son poème *Three Dimensions*, Man Ray s'était juré de traiter les trois dimensions avec les ressources des deux dimensions : « Plusieurs petites maisons/[...]/Sans faire masse elles se dressent/Telles des remparts/Enveloppantes et isolantes/Telles des foulards<sup>2</sup>. » La place d'Italie apparaît dès lors comme la piste circulaire d'un cirque enveloppée ou enfermée sous le plus vaste chapiteau du monde.

En fait, Man Ray avait déjà éprouvé ce dépaysement de la vue plongeante en photographiant le Grand Verre de Duchamp posé à plat et recouvert de poussière. Le résultat de cette expérience fut un cliché énig-

---

2. Le poème *Three Dimensions* de Man Ray paraît en décembre 1915 à New York dans la revue *Others* n° 6 : « Several small houses / [...] / Not as masses they stand / But as walls / Enclosing and excluding / Like shawls ». Nous citons la traduction française d'après Neil Baldwin, *Man Ray*, trad. Edith Ochs, Plon, 1990, p. 56.

matique, connu sous le nom d'*Élevage de poussière*, révélant une sorte de champ de fouilles archéologiques. Il convient de préciser à ce propos que, lorsque cette photo mystérieuse est reproduite dans *Littérature* d'octobre 1922, elle est légendée comme étant le domaine « aride » et « fertile », « joyeux » et « triste » de Rose Sélavy, autrement dit de Marcel Duchamp, mais aussi comme étant une « vue prise en aéroplane par Man Ray ». En tout cas, en 1923-1924, Man Ray fait un sort aux places et aux monuments de Paris. Comme pour la place d'Italie, il adopte résolument un regard de surplomb sur la place de la Concorde et la place de l'Étoile. L'Obélisque ne dresse plus son dard mais semble étaler un énorme fût de cheminée au cœur de la place. Quant à l'Arc de Triomphe, qui est à la fois survolé et cadré de fort près, s'il impose naturellement sa présence pachydermique et massive, c'est qu'il est sans conteste la seule curiosité de ce coin de savane ou, pour le dire autrement, le clou de cette piste aux étoiles.

En 1929, les surréalistes porteront sur deux quartiers de Paris un regard ironique et critique. Le lecteur du numéro spécial surréaliste de la revue *Variétés* est invité alors à comparer les vues aériennes de deux quartiers de Paris fort peu prisés par les surréalistes. D'une part, un périmètre centré sur la place de l'Étoile, d'autre part, une section du cimetière Montparnasse. D'un côté, la densité minérale d'un urbanisme étoilé, d'un autre côté l'alignement monotone des pierres tombales et des caveaux. L'étonnant est que, sur la photographie du quartier de l'Étoile, l'Arc de Triomphe, qu'on a gommé ou dégommé, ne trône plus au centre de la place. Cette élimination en 1929 d'un monument à forte connotation symbolique est à rapprocher des mauvais traitements que les surréalistes lui feront subir par la suite. En 1933, comme nous l'avons déjà vu, Paul Éluard transforme l'Arc de Triomphe en « plus belle pissotière de France », alors qu'André Breton, plus radicalement, le fait sauter « après l'avoir enfoui dans une montagne de fumier ». Quant à Benjamin Péret et Tristan Tzara, ils préfèrent en détourner la symbolique, soit en le remplaçant « par un volubilis grimpant à une hallebarde », soit en l'arrondissant et en le surmontant d'une plume en acier à sa mesure. En 1965, l'Arc de Triomphe de l'Étoile resurgit à la galerie de l'Œil à Paris, lors de l'exposition internationale du surréalisme « L'Écart absolu », en hommage à Charles Fourier. Mais cet Arc de Triomphe reconstitué sous forme de décor exhibe une béquille en lieu et place de l'un de deux piliers. Un Arc de Triomphe qui a bel et bien l'allure d'un Arc de Déroute !

## Breton et la Sagrada Familia

En novembre 1922, les deux principaux animateurs de *Littérature*, Breton et Picabia, séjournent à Barcelone. Breton préface l'exposition Picabia chez Dalmau et prononce une conférence à l'Ateneo, « Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe ». Mais son séjour à Barcelone est gâché car sa femme Simone qui l'accompagne, tombe malade. Toutefois, il peut admirer pour la première fois des toiles de Miró ainsi que la Sagrada Familia de Gaudí, comme en témoigne la carte postale adressée à Picasso : « Connaissez-vous cette merveille ? [...] Ici, je vous cherche un peu sans vous trouver. »

Dans les années vingt, ce qui fera événement à Barcelone ce n'est pas la brève équipée de Picabia-Breton de 1922, c'est la venue de Le Corbusier en mai 1928. Si au sortir de la guerre Albert-Birot est un bon modèle pour les Catalans modernistes et les ultraïstes, un autre modèle plus puriste s'imposera vite à Barcelone et à Madrid, sur un mode majeur, celui des artistes et architectes de *L'Esprit nouveau*, et sur un mode mineur, celui du médecin lyonnais Malespine dont la revue *Manomètre*, « indique la pression sur tous les méridiens ». Le Corbusier, accueilli avec ferveur en 1928 par les étudiants en architecture de Barcelone, le leur rendra bien, puisqu'il marquera de son empreinte le centre historique de la ville avec son plan Macià de 1932-1934.

Fin août 1932, Breton, à l'invitation de Dalí, se rend à Cadaquès. Mais son séjour sera abrégé par « les mouches, moustiques et cafards de toute espèce », comme il s'en plaint dans des lettres à Thirion et Tzara. Sachant que Breton n'aura franchi les Pyrénées que deux fois dans sa vie, que faut-il penser de ses incursions en Catalogne ?

Breton, lors de sa conférence du 17 novembre 1922, donne, comme en passant, son sentiment sur Barcelone, un sentiment où se mêlent l'embaras et la retenue. Le retient de se prononcer, son « ignorance parfaite de la culture espagnole, du désir espagnol ». L'attirent et le déconcertent, la Sagrada Familia, le climat et les Barcelonaises. L'évocation de la Sagrada Familia exprime assez bien l'ambivalence de Breton : « [...] une église en construction qui ne me déplait pas si j'oublie que c'est une église ». Cette note antireligieuse, il la partage avec l'auteur de *Jésus-Christ rastaquouère*. Justement, Breton en profite pour révéler le sentiment de son « grand ami Francis Picabia [pour] l'Irlande du Nord de l'Espagne », Picabia présenté par Dalmau comme « le plus sceptique des peintres » : « [...] Picabia qui se voudrait insensible et dont le cœur est un peu pris par ce pays ». Dernière touche au tableau : Breton « aime à croire aussi »

que Pablo Picasso « se souvient » de la Catalogne. Au fond, ni Breton, ni Picabia, ni Picasso ne sont indifférents à la métropole catalane.

Aux antipodes d'une manifestation dada, la conférence de Barcelone analyse de façon étincelante la sensibilité dada-surréaliste. Breton n'entend pas convaincre l'auditoire mais toucher de rares individus : « il y a peut-être parmi vous un grand artiste ou, qui sait, un homme comme je les aime qui, à travers le bruit de mes paroles, distinguera un courant d'idées et de sensations pas très différent du sien. » Au bout du compte, il ne sera entendu que par Cassanyes qui publiera, dans *La Publicitat*, un article favorable à Breton et Picabia, un article repris dans *Littérature*. L'expédition Picabia-Breton aura donc tourné court. De plus, le projet de publier à Paris la conférence, augmentée de reproductions et de poèmes, et le projet d'éditer chez Dalmau, « Le Volubilis et je sais l'hypoténuse », poème écrit par Breton à Barcelone, ces deux projets tomberont à l'eau.

À ce propos, relisons la fin de ce long poème :

*C'est la Nouvelle Quelque Chose travaillée au socle et à l'archet de l'arche  
L'air est taillé comme un diamant  
Pour les peignes de l'immense Vierge en proie à des vertiges d'essence alcoolique  
ou florale  
La douce cataracte gronde de parfums sur les travaux*

La Sagrada Familia de Gaudí ne transparaît-elle pas dans ces vers ? N'est-elle pas « l'immense Vierge en proie à des vertiges d'essence alcoolique ou florale » ? N'est-ce pas « la Nouvelle Quelque Chose » de Barcelone « travaillée au socle et à l'archet de l'arche » ? Une douce cataracte de parfums ne gronde-t-elle pas sur les travaux de Gaudí ? Quoi qu'il en soit, en 1950, Breton n'hésitera pas à déclarer à José Valverde : « Goya était déjà surréaliste, au même titre que Dante, ou qu'Uccello, ou que Gaudí. » Gaudí surréaliste ? Breton l'avait-il décrété dès 1922 ou en a-t-il pris conscience au contact de Dalí ? En tout cas, le 5 septembre 1952, Péret reconnaîtra à son tour le génie de Gaudí dans l'hebdomadaire *Arts* : « Avec Gaudí, pour la première fois, la poésie fait irruption dans l'architecture, l'envahit et la transforme de fond en comble. [...] Au parc Güell, [...] l'architecture de statique devient dynamique, la pierre s'anime et, prise de frénésie, saute, rampe et s'envole. [...] la Sagrada Familia montre le christianisme exalté d'un poète s'exprimant dans la pierre [...] débordant de la passion qui emporte ses édifices comme dans une tempête. »

## **Dalí et Le Corbusier**

En 1927, la revue de Dermée et Seuphor, *Documents internationaux de*

*l'Esprit nouveau*, réclame une fédération des avant-gardes, une internationale de l'Esprit nouveau foncièrement décentralisatrice. Tous les ismes sont convoqués et réconciliés : futurisme, expressionnisme, cubisme, dadaïsme, purisme, constructivisme, néoplasticisme, surréalisme, abstractivisme, babilisme, soporifisme, mécanisme, simultanéisme, suprématisme, ultraïsme, pan lyrisme, primitivisme, et tous les ismes à venir. Telle phrase de Dalí de *L'Amic de les Arts* de novembre 1927 a une tonalité dada-surréaliste : « Un matin j'ai peint avec du *ripolin* un nouveau-né que j'ai ensuite laissé sécher sur le court de tennis. » Mais Dalí est aussi un lecteur et admirateur de Le Corbusier, au point qu'il publie, en mai 1928, toujours dans la revue de Sitges, un article expressément dédié à Le Corbusier, « un des plus purs défenseurs du lyrisme de notre temps, un des esprits les plus hygiéniques de notre époque. » En fait, le *Manifeste anti-artistique catalan*, où le trio moderniste Dalí-Gash-Montanyà veut réconcilier les courants les plus divers et composer des couples aussi improbables que Picasso et Maritain, Aragon et Cocteau, Desnos et Stravinsky, De Chirico et Miró, Le Corbusier et Breton, ce fameux *Manifeste Groc* de mars 1928, n'est pas si éloigné de la plate-forme de Dermée et Seuphor. En ce qui concerne le couple Le Corbusier-Breton, gageons que c'est une obsession de Dalí. D'ailleurs la synthèse de Breton et Le Corbusier serait tout un programme pour comprendre l'entre-deux-guerres, comme l'a écrit le pénétrant Walter Benjamin dans son livre sur les passages parisiens : « Comprendre ensemble Breton et Le Corbusier, cela voudrait dire tendre l'esprit de la France d'aujourd'hui comme un arc qui permet à la connaissance de frapper l'instant en plein cœur ».

On perçoit dans *L'Amic de les arts* de mars 1929 un bouillonnement collectif dada-surréaliste. Gash accepte Miró, Picasso, Dalí quand ils assassinent la peinture et il accepte Le Corbusier à titre d'ingénieur. Il est contre les Ballets russes et pour les revues de girls, rejoignant en fait Soupault dans son essai *Terpsichore*. Le trio Dalí-Gash-Montanyà salue la figure scandaleuse de Péret et publie en français la fin, un peu désespérée, de *Dormir dormir dans les pierres*. Le plus étonnant est que l'hommage au documentaire et l'insertion de photos de doigts, de jambes de girls et d'un œil d'éléphant donnent l'impression qu'à Sitges on est en avance sur *Documents*, dont la première livraison n'a encore rien de troublant. Mais le numéro dada-surréaliste de Sitges n'aura pas de suite, Dalí s'agrègera au groupe surréaliste de Paris. Et son appétence pour l'architecture de Gaudí, en particulier pour la Pedrera, se manifestera de manière éclatante et provocante en décembre 1933 dans *Minotaure* :

*Il s'est donc agi de construire un bâtiment habitable (et de plus, selon moi, co-*

*mestible) avec les reflets crépusculaires sur les eaux d'un lac, l'œuvre devant en outre comporter le maximum de rigueur naturaliste et de trompe-l'œil. Je crie que c'est là un progrès gigantesque sur la simple submersion rimbaldienne du salon au fond du lac<sup>3</sup>.*

Quand, en 1925, Louis Aragon se moquait de l'Exposition des arts décoratifs et industriels modernes de Paris, il mettait dans le même sac le « désert de murs » de l'architecture fonctionnelle et l'art utilitaire décoratif empêtré dans des prétentions artistiques et des considérations sociales ou commerciales. Ainsi, pour l'art décoratif, « tour à tour une table n'est plus une table mais un dieu, puis une table tout de même fière de ses pieds et de ses rallonges<sup>4</sup>. » Au contraire, quand Dalí exalte les réalisations de Gaudí, il se réjouit de la jonction de l'architecture et de la décoration. Et il tombe en extase devant la vitalité végétale et la puissance ondulante d'une architecture ornementale.

### **L'architecture dynamique de Matta**

Au printemps de 1938, sous le nom de Matta Echaurren, paraît dans *Minotaure* un article original intitulé « Mathématique sensible – Architecture du temps », venant illustrer un projet d'architecture intérieure dessiné par le jeune chilien. L'audacieux projet de Matta est remarquable à trois titres. D'abord, dans cette maquette d'appartement s'étageant sur trois niveaux, il n'y a ni barre d'appui autour du grand puits de lumière donnant sur le plan inférieur, ni rampe dans l'escalier perçant les différents plans, et cela dans l'intention évidente d'affronter le vide et de surmonter le vertige. Ensuite, une « colonne ionique psychologique », tel un totem s'élevant dans l'habitation, aiderait à prendre conscience de la dimension verticale. Enfin, le seul mobilier apparent est constitué de lits ou de fauteuils pneumatiques épousant la forme du corps humain. À quoi vient s'ajouter dans le texte, outre des références implicites à la mie de pain de Dalí, à la fumée de Paalen, aux miroirs de Mabille ou au silo de Le Corbusier, un rejet systématique de l'angle droit et une affirmation tenace d'une expérience émotionnelle de l'espace et du mouvement, de la matière et du temps. Par exemple : « Et restons immobiles parmi des murs qui circulent [...] Il nous faut des murs comme des draps mouillés qui se déforment et épousent nos peurs psychologiques ».

---

3. Salvador Dalí, « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture Modern style », *Minotaure*, n° 3-4, décembre 1933.

4. Aragon, « Au bout des quais, les Arts Décoratifs ! », *La Révolution surréaliste*, n° 5, 15 octobre 1925.

L'architecture dynamique et psychologique de Matta a des antécédents parmi les surréalistes. En décembre 1920, Louis Aragon publiait dans *Littérature* un « Projet de réforme des habitations », où il envisageait, pour la disposition des pièces, un « plan continuellement mobile ». Tout dans l'habitation nouvelle a une portée sensible ou psychomotrice : « Portes en lames de rasoir », « Portes intérieures ne laissant passer que les cœurs purs », « Chaises vivantes », « Fauteuils boxeurs », « Tables-cinéma avec vues suggestives », « Lits en oiseaux captifs », « Tentures de caresses », « Radiateurs répondant quand on les appelle », etc. Cet animisme des objets se poursuit jusque dans le jardin avec des « Buis en fils de fer », des « Kiosques de cheveux » ou des « Arbres humains touchant les promeneurs ».

L'architecture dynamique de Matta se retrouve pour l'essentiel dans sa peinture et dans celle de ses amis Gordon Onslow-Ford et Esteban Francés. En effet, le Chilien, l'Anglais et le Catalan jouent avec les échelles de grandeur et multiplient les points de fuite ou les lignes d'horizon. D'ailleurs, quand Onslow-Ford décrit, dans l'ultime livraison de *London Bulletin* de juin 1940, *Psychological Morphology n° 104* de Matta et *Psychological Landscape* de Francés, il note l'existence d'espaces cloisonnés à la tonalité psychique différente, sans compter les constructions proprement architecturales ou les objets métaphysiques à la De Chirico. Ce principe de division et d'organisation de l'espace, Onslow-Ford le met en pratique en 1940 et 1941 dans *Cycloptomania*, *Propaganda for Love*, *The Transparent Woman*, *The First Five Horizons* et *The Voyage of the Painter*. Ainsi, sur le plan constructif, si dans *Propaganda for love* il se sert de quatorze « lignes de forces-horizons », d'une grille de damier et de plans architecturaux flottants, dans *The Voyage of the Painter*, il utilise quatre couleurs d'atmosphère, deux axes, cinq vues concentriques, deux grilles de damier et des plans architecturaux jaunes.

Quant aux murs mobiles et changeants de Matta, ils cohabiteront bientôt avec de Grands Transparents, des giclées spermatiques ou des animaux totémiques. Matta élaborera une peinture architectonique et colorée, pulsionnelle et cosmique. Chacun de ses tableaux étant une opération chirurgicale destinée à nous ôter la taie des yeux pour nous faire découvrir, entre les murs et hors les murs, le jamais vu de créatures mi-organiques mi-artificielles. Une architecture à découvert qui soulève les murs, les plafonds ou les parois pour mieux laisser filtrer les phénomènes intérieurs et pour cantonner autant que faire se peut dans leurs boîtes les créatures bioniques récalcitrantes. Dans cet univers décloisonné où règne le vertige, qui est aussi celui de la physique quantique ou de l'imagination

créatrice, les particules comme les images les plus excentrées sont, un jour ou l'autre, mais aussi à tout moment, susceptibles de se rencontrer.

Lors des expositions internationales du surréalisme, qu'elles se tiennent à Paris ou à New York, un concepteur comme Marcel Duchamp ou un architecte comme Frederick Kiesler savent créer une ambiance et dérouter le visiteur. Mais avec ces installations s'arrêtent la réalisation ou l'objectivation d'une architecture proprement surréaliste. C'est dire que les surréalistes ne sont ni des utopistes voulant refonder la ville, ni des bâtisseurs désirant élever pour leur propre compte un Palais idéal, comme le facteur Cheval. Ils enchantent la ville en rebattant les cartes des rues et des monuments. Ils ne voient pas plus d'issue dans l'aménagement du territoire que dans l'entassement de cagibis hygiéniques. Leur seul guide est la rencontre ou la rêverie. Nietzsche a rapporté *Ecce Homo* et *Zarathoustra* à la Mole Antonelliana. De Chirico a rapporté sa peinture métaphysique à la vision nietzschéenne de Turin. Breton a tourné le film *Nadja* dans le décor de ses photogrammes. Aragon lui-même, pour *Anicet ou le Panorama*, a emprunté aux *Vampires* de Louis Feuillade, non seulement les prises de vue des rues, des façades et des toits de Paris, mais aussi Musidora, ou la vamp Irma Vep, à laquelle il a donné le nom de Mire. Le génie du lieu n'est rien sans l'imagination amoureuse ou douloureuse du peintre ou du poète.



## DE L'ART NOUVEAU AU PALAIS IDÉAL : DES ARCHITECTURES *EN MARGE DE* *L'ARCHITECTURE*

Robert PONGE  
Nara H. N. MACHADO

Comment situer les rapports de l'architecture et du surréalisme ?

Rappelons brièvement que, né en 1919 avec la découverte de l'automatisme, le surréalisme n'en reste pas là, devenant un *état d'esprit* et un *mode de vie*. Fondé sur les *valeurs cardinales* de la révolte, la poésie, la liberté, l'amour (sans oublier le merveilleux, l'humour, etc.), c'est une attitude poétique, sociale, philosophique, morale visant à susciter une révolution culturelle et à contribuer à une révolution sociale.

Il en découle que c'est l'architecture (la peinture, la photo, etc.) « qui est contenue dans le surréalisme et non l'inverse<sup>1</sup> ». André Breton le suggérait déjà en choisissant comme titre *Le Surréalisme et la peinture*, et non *La Peinture surréaliste*.

Ceci posé, nous étudions ici deux types de production architecturale : l'art nouveau et le Palais idéal du facteur Cheval. Ils ne sont pas dus à des surréalistes, mais séduisent ceux-ci, qui y découvrent des affinités avec le projet surréaliste.

### **Les architectures *délirantes* de l'Art Nouveau**

Jusqu'à plus ample informé, c'est en 1922 que l'on trouve la première mention de l'architecture chez Breton : la basilique de la *Sagrada Família*, que construit Antoni Gaudí à Barcelone, « ne [lui] déplaît pas s'[il] oublie que c'est une église<sup>2</sup> ». Bref mais significatif, le commentaire exprime une agréable surprise : découvrir qu'une église peut ne pas lui déplaire.

Plus de trente ans après, Breton reviendra sur l'œuvre de l'architecte catalan, suggérant même qu'il peut être tenu pour l'un des *précurseurs* du

---

1. Jean Schuster, « Introduction », in José Pierre, *Le Surréalisme*, Lausanne, Rencontre, 1967, p. 7.

2. André Breton, « Caractéristiques de l'évolution moderne et ce qui en participe », *Les Pas perdus* (1924), Gallimard, « L'Imaginaire », 1990, p. 142.

surréalisme<sup>3</sup>. Mais, c'est Salvador Dalí qui, dès 1929-1930, inaugure dans le surréalisme une réflexion théorique sur ce que l'on appelait alors, en France, le *Modern' style* ou l'*art 1900* (aujourd'hui l'*Art Nouveau*) : son « irruption violente » se présente « comme un bond », témoigne « d'une révolution sans précédent du 'sentiment d'originalité'<sup>4</sup> ».



A. Gaudí, casa Batlló, détail de la façade. © João Gallo

### **Une architecture tout idéale**

Aux yeux de Dalí, pourquoi cette architecture représente-t-elle « le phénomène le plus original et le plus extraordinaire de l'histoire de l'art » ? Parce qu'elle révèle « le besoin de refuge dans un monde idéal », qu'elle exprime le « désir des choses idéales<sup>5</sup> ».

C'est pourquoi Breton n'a pas hésité à insérer les « architectures délirantes de Gaudí » dans une liste d'œuvres produites par les autodidactes de génie qui vinrent « témoigner contre l'art officiel » : non qu'il tînt celui-ci pour un autodidacte, mais parce qu'il savait que son éloge de l'un de ces *amateurs* – le douanier Rousseau, « celui chez qui le rêve règne avec

---

3. A. Breton, G. Legrand, *L'Art magique* (1957), Adam Biro-Phébus, 1991, p. 243.

4. S. Dalí, « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture Modern style », *Minotaure*, n° 3-4, déc. 1933, p. 70-71 (réimpression en fac-similé, Skira, 1980). Nous signalons entre parenthèses, directement dans le texte, toutes les références à cet essai.

5. Dalí, « L'Âne pourri », *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n° 1, juillet 1930, p. 12 (réimpression J.-M. Place, 1976).

[...] le plus de splendeur<sup>6</sup> » – s’appliquait parfaitement au maître catalan : c’est par analogie, non techniquement ou analytiquement, que Gaudí s’inscrit dans la liste.

### **Mécanismes inconscients**

Mais comment l’architecte art nouveau peut-il parvenir à travailler en toute liberté et à exprimer ses désirs architecturalement ?

Par le recours, répond Dalí, au « plus violent et cruel automatisme<sup>7</sup> ». Ce qui soulève une question : les architectes 1900 pratiquaient-ils le *long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens* préconisé par Arthur Rimbaud, s’adonnaient-ils à l’automatisme des surréalistes ? De la même manière qu’eux, certes non, mais la conviction de Dalí (et de Breton) est que – comme tous ceux qui ont laissé parler les dieux (ou la *bouche d’ombre*), qui s’abandonnent totalement au rêve dans l’état de veille, qui pratiquent la transe (médiunnique ou non), qui franchissent la ligne de la raison, qui s’inventent un prétexte insensé ou qui découvrent un tunnel secret (ou une passerelle) dont ils se réservent l’usage –, comme tous ceux-là, ils faisaient appel à certains mécanismes propres, plus ou moins inconscients, plus ou moins camouflés, qui les libéraient des censures, des préjugés de leur (dé)formation, des contraintes de la tradition et leur permettaient de recourir à l’automatisme psychique (dont les chemins et les techniques sont nombreux et divers).

Mais quelle opération a lieu dans l’automatisme (qu’il soit pur ou non) qui permet à l’architecte 1900 – Gaudí et Guimard étant presque les seuls cités par les surréalistes – de *projeter* ses désirs et le monde de ses rêves sur le plan architectural de telle sorte que les bâtiments constituent « de vraies réalisations de désirs solidifiés<sup>8</sup> » ?

### **Trituration et métamorphose des éléments architecturaux**

Dans le modern style, explique Dalí, les éléments architecturaux du passé sont soumis à une « totale trituration convulsive-formelle » :

*le gothique se métamorphose en hellénique, en extrême-oriental, et, pour peu que cela passe par la tête [...] en Renaissance qui peut à son tour devenir Modern’ style pur, dynamique-asymétrique (!), tout cela dans le temps et dans l’espace « débile » d’une seule fenêtre [...]. (p. 71, il souligne)*

---

6. Breton, Legrand, *op. cit.*

7. Dalí, « L’Âne... », *op. cit.*

8. *Ibidem.*



A. Gaudi, casa Batlló, détail de la façade. © João Gallo

Une lecture rapide risque de faire croire que ce sont seulement les éléments décoratifs, stylistiques, qui sont ici en cause. Mais la mention de l'*espace débile* de la *fenêtre* doit attirer l'attention. Parce que celui-ci ouvre sur le temps et l'espace du rêve, mais encore parce que la référence à la *fenêtre* indique que tous les composants de la construction architectonique (y compris les plus utilitaires et fonctionnalistes) sont également soumis à ce processus de trituration/métamorphose et ne servent « subitement plus à rien du tout ». À *rien*, si ce n'est au « fonctionnement des désirs » (p. 72), désirs dont le *cou*, la *libellule*, l'*eau sculptée*, la *chair fiévreuse* (en lesquels ont été transmuées les colonnes de pierre, de métal ou de ciment armé) sont le témoignage et l'expression. Pour accompagner Dalí, commençons par un bref détour.

### **Le caractère extra-plastique de l'Art Nouveau**

De l'aveu de Dalí même, la critique condamne l'art 1900 pour son caractère *littéraire*. On peut traduire le mot par figuratif, représentatif, signifiant (suggestif de sens) ou, si l'on préfère, symboliste (un des blâmes de la critique moderne contre l'art symboliste est justement d'être littéraire). Or Dalí accepte avec enthousiasme le chef d'accusation pour en faire gloire au modern style, mouvement dont les « aspirations » sont « essentiellement 'littéraires' », c'est-à-dire « extra-plastique[s] » (p. 70).

La critique regarde en général l'art nouveau comme un style (une forme, une formule), caractérisé par la ligne courbe, dont la finalité est décorative, ornementale. Dalí, au contraire, tient que le remplacement des styles antérieurs par un autre (même le 1900, la flexuosité, la « formule convulsive-ondulante ») ne peut à la longue que « donner naissance à un esthétisme aussi triste que le précédent ». C'est pourquoi il insiste sur le caractère « essentiellement extra-plastique » du modern style :

*toute utilisation de celui-ci à des fins proprement « plastiques » ou picturales ne manquerait pas d'impliquer [...] la trahison la plus flagrante des aspirations irrationalistes et « littéraires » de ce mouvement. (p. 70)*

Si l'on suit la ligne de Dalí (lire l'art nouveau comme un symbolisme qui exprime le monde des désirs, du rêve), on peut étudier son caractère extra-plastique (soit les rapports du *littéraire* et de *l'irrationalisme*) en trois points.

Quant au symbolisme thématique, nous nous limitons à renvoyer à la synthèse de José Pierre qui rappelle que le thème de saint Georges terrassant le dragon est constant dans l'œuvre de Gaudí, du toit de la *Casa Battló* (poignée de glaive du saint en forme de croix) au Parc Güell (la queue du dragon s'enroulant autour de la colline)<sup>9</sup>. Passons au second point.

### **Une architecture comestible**

Il est courant, pour la ridiculiser, d'assimiler une maison modern style à une tarte de confiseur. Or, selon Dalí, cette comparaison, pour malintentionnée qu'elle soit, met paradoxalement en évidence le :

*caractère nutritif, comestible de cette espèce de maisons, lesquelles ne sont autre chose que [...] les premiers et seuls bâtiments érotisables, dont l'existence vérifie cette « fonction » urgente et si nécessaire pour l'imagination amoureuse : pouvoir le plus réellement manger l'objet du désir. (p. 72, nous soulignons)*

Qu'en penser ? Il est évident qu'ici Dalí s'amuse à métaphoriser sur le plan alimentaire le premier et le plus spontané des plaisirs esthétiques sensibles (et sensuels), celui de frôler, toucher, caresser, enlacer, embrasser... Voilà pour la dimension *comestible* des bâtiments.

Quant à leur dimension *érotisable*, ceci nous semble découler de cela ; il n'est pas besoin d'être psychanalyste pour le deviner, ni d'être linguiste pour savoir que, dans maintes langues (dans toutes ?), le verbe *manger* ou d'autres expressions de la sphère sémantique de l'alimentation sont synonymes des rapports sexuels.

Toutefois, si l'essai de Dalí doit une partie de sa renommée au petit côté provocant de son titre (voir la note 4) ou de sa sentence finale (« La beauté sera comestible ou ne sera pas<sup>10</sup> »), on ne peut le réduire à cela : un sérieux effort de réflexion le parcourt. De plus, la revendication du ca-

---

9. Voir José Pierre, *L'Univers symboliste*, Somogy, 1991, p. 314.

10. Maxime qui joue avec le mot d'ordre final de *Nadja*.

ractère comestible de l'art nouveau n'est, à ses yeux, qu'un côté de la dimension extra-plastique.

### **Le symbolisme mimétique**

L'*eau sculptée* et la *chair fiévreuse* signalées plus haut invitent à explorer le troisième pan, celui de l'art nouveau comme « sculpture de tout l'extra-sculptural : l'eau, la fumée, les irisations de la pré-tuberculose et de la pollution nocturne, la femme-fleur-peau-peyotl-bijoux-nuage-flamme-papillon-miroir » (p. 73). Nous voilà dans le symbolisme mimétique. Il ne s'oppose aucunement au symbolisme thématique (qui possède une dimension mimétique, et vice-versa : les différences entre les deux ne sont que de degrés), et encore moins à l'art nouveau comestible, lequel est lui aussi mimétique.

Le comestible et le mimétique apparaissent d'ailleurs ensemble (avec bien sûr un grain de sel) dans la synthèse offerte par Dalí dans sa conclusion :

*Il s'est donc agi de construire un bâtiment habitable (et de plus [...] comestible) avec les reflets des nuages crépusculaires sur les eaux d'un lac, l'œuvre devant en outre comporter le maximum de rigueur naturaliste et de trompe-l'œil. (p. 74, 76)*

D'autres exemples pourraient être cités, mais il vaut mieux revenir au passage sur les colonnes : ces colonnes, qui « émergent pour la première fois dans le monde des ondulations dures de l'*eau sculptée* », sont aussi des « colonnes de *chair fiévreuse* » qui, en outre :

*montent par vagues des reliefs polychromes, dont l'ornementation immatérielle fige les transitions convulsives des faibles matérialisations des métamorphoses les plus fugitives de la fumée, ainsi que les végétaux aquatiques et la chevelure de ces femmes nouvelles plus « appétissantes » encore que la petite soif causée par la température de la vie des extases florales où elles s'anéantissent. (p. 72, nous soulignons)*

Plus haut, nous avons utilisé le verbe *transmuer* ; nous sommes en effet devant la folle, l'impossible tentative alchimique – et couronnée de succès ! – de transmutation de la pierre, du métal, du solide en mouvement, en dynamisme, en fluide, en évanescence, tout en lui conservant magiquement les qualités constructives du solide.

### **Le poème en pierres du facteur Cheval**

Ferdinand Cheval naît en 1836 dans un hameau de la Drôme, au sein

d'une famille assez pauvre. Son enfance est typiquement rurale, imprégnée de rites anciens, de pratiques religieuses, et son instruction scolaire, rudimentaire. Après son second mariage, il arrive à Hauterives (toujours dans la Drôme). À l'âge de 31 ans, il obtient son premier emploi stable : facteur rural. Et le voilà, chaque jour ouvrable, parcourant, selon ses propres calculs, près de 32 kilomètres pendant lesquels, pour tuer le temps, il ne peut que rêver à un utopique château. Il se limite à l'imaginer, à le désirer, jusqu'au jour où, en 1879, alors âgé de 43 ans, il en entame l'édification. En mai 1895, il prend sa retraite de la Poste et peut consacrer chaque instant à son *Palais de rêve*. Il l'achève en 1912 après 33 ans de travail et se voue à sa sépulture, le *Tombeau du silence et du repos sans fin*, dont la construction absorbe encore huit ans de sa vie. Il meurt en 1924<sup>11</sup>.

Un ouvrage rapporte qu'après avoir visité le grand œuvre de Cheval, un touriste étranger s'écria : « Maintenant, oui ! nous pouvons aller voir Versailles<sup>12</sup> ». Si l'anecdote est vraie, les surréalistes y sont pour quelque chose, ils se trouvent parmi les premiers à avoir pris conscience de la singularité du *Palais idéal* et travaillé à le tirer de l'anonymat. Breton le tenait pour « une merveilleuse construction<sup>13</sup> ». Pourquoi cette fascination ?

### **Un gigantesque collage**

Le pouvoir de séduction du Palais d'Hauterives s'exerce d'abord par son aspect. À distance, les irrégularités des parois, les proéminences, les saillies, les creux et les recoins de l'édifice donnent une impression de relief extrêmement divers, hétérogène, souvent léger, suggérant ici des pics, là une végétation broussailleuse, un épiderme frissonnant, une surface moutonneuse, etc.

Le rapprochement permet d'apprécier l'extérieur, formé d'une accumulation de grottes, de colonnes entrelacées, de renforcements et de niches, de cascades, d'arbres, de lianes et de plantes, de tourelles, d'architectures miniatures, d'abondantes représentations géantes sculptées. Selon Cheval, ce sont « mille petits palais variés<sup>14</sup> », mille mondes où

---

11. Plusieurs passages de cette partie sur le facteur Cheval sont traduits du portugais par Vincent Leclercq.

12. Cité par Jean-Pierre Jouve, Claude Prévost, Clovis Prévost, *Le Palais idéal du facteur Cheval*, Le Moniteur, 1981, p. 11 : l'ouvrage le plus complet sur le sujet.

13. Breton, « Situation surréaliste de l'objet », (1935), *Position politique du surréalisme*, Denoël-Gonthier, coll. « Médiations », 1972, p. 133.

14. Entre les diverses versions des écrits autobiographiques du facteur, nous utilisons celle de 1911, transcrite par Jouve *et al.*, *op. cit.*, p. 285-289. Toutes nos citations de Cheval en sont extraites.

se fondent des sculptures de monuments, d'objets, de plantes et d'êtres vivants.



Facteur Cheval, Le Palais idéal, façade est, vue partielle, © N. Machado.

Ainsi, sur la façade ouest se trouvent, entre autres, le Temple hindou, le Chalet suisse, la Maison blanche, la Maison carrée d'Alger, un château du Moyen Âge. À l'Est, la façade opposée montre trois géants épaulant la Tour de Barbarie, les tombeaux égyptien et druidique, les sources de la sagesse et de la vie, une série de grottes comportant des représentations sculptées d'animaux et d'arbres. La face sud, encadrée par des colonnes (certaines en forme d'arbres d'où sortent des oiseaux, des serpents et des écureuils), abrite le Musée antédiluvien. Sur la façade nord – exubérante – se détachent également des colonnes, des grottes et des niches avec une abondance de représentations, essentiellement des animaux.

Des galeries internes, dont les accès se situent aux extrémités latérales, renferment un nombre considérable de sculptures (arbres, végétaux divers, cascades, ours, éléphants, chameaux, autruches et autres animaux), d'inscriptions de phrases et d'aphorismes, plusieurs exaltant Cheval lui-même : « En créant ce rocher j'ai voulu prouver ce que peut la volonté » ou « À la source de la vie j'ai puisé mon génie ».

L'édifice est traversé sur toute sa longueur par la grande galerie appelée « Où le songe devient la réalité » (vingt mètres de long sur deux de large). La décoration du plafond et des parois consiste en de multiples

inscriptions, lianes, serpents, plantes, arbres, oiseaux et autres animaux. On voit notamment sur la voûte une espèce de lustre à couronnes en ciment recouvert de coquillages, encerclé d'une inscription : « La vie sans but est une chimère », et plus bas : « Panthéon d'un héros obscur ».

On a accès à la toiture en terrasse par quatre escaliers semi-circulaires, situés aux extrémités de l'édifice. De celle-ci, un escalier mène à la Tour de Barbarie, et un autre à un coin baptisé « Petit génie qui éclaire le monde » ; il offre une profusion de renforcements, certains comportant des architectures miniatures ou de petites tourelles.

La présence presque étourdissante d'une agglutination d'éléments divers qui semblent, à première vue, rivaliser pour finir par s'entrelacer, se pénétrer mutuellement, révèle l'intense baroquisme qui se dégage de l'ensemble. Qu'est-ce que le Palais idéal, sinon un gigantesque collage incorporant une quantité incalculable d'éléments de provenances les plus diverses ?

### **Un petit d'une fidélité à toute épreuve à sa voie de création**

En 1935, dans le cadre d'une réflexion de fond sur la poésie et l'art, Breton se réfère à Cheval dans les quelques pages consacrées à l'architecture. Il commence par faire remarquer qu'il s'agit d'un homme « parfaitement inculte » dont la « fonction sociale » était modeste, qui travailla à son œuvre « sans aide aucune<sup>15</sup> ». À ses yeux, le cas du bâtisseur d'Hauterives vient donc témoigner en faveur de la conviction surréaliste que la beauté n'est pas le privilège des seuls créateurs professionnels et de l'art érudit, mais que la poésie trouve un terrain d'élection chez certains *primitifs* (ou *sauvages*) qui surgissent aussi bien dans les cultures premières et précolombiennes que dans les sociétés modernes (dans les cultures populaires ou chez des individus dénués de toute formation artistique qui reçoivent les étiquettes les plus diverses : fous, médiums, naïfs, etc.).

Un autre aspect est fondamental pour le surréalisme : le mode de création qui est « l'apanage » de ces « isolés » se caractérise par « une fidélité à toute épreuve à ce qui les a mis, une fois pour toutes, sur leur voie de création exceptionnelle [...] »<sup>16</sup>. Quelle fut la *voie* du facteur ?

Au cours de ses longues marches journalières, pendant la traversée de contrées désertes entre les hameaux, la tête *dans les nuages*, il rêvassait, comme il le conte lui-même : « Que faire ? en marchant perpétuellement dans le même décor, à moins que l'on ne songe ? ». Pas à des rêveries banales, mais à des rêves qu'il jugeait irréalisables : « un palais féerique

---

15. Breton, « Situation... », *op. cit.*

16. Breton, « Belvédère », *Perspective cavalière*, Gallimard, 1970, p. 216, 218.

[...] avec grottes, tours, jardins, châteaux, musées et sculptures [...]. Quand il avait 43 ans, « âge [qui] n'est plus celui des folles entreprises et des châteaux en Espagne », alors qu'il perdait l'espoir de réaliser son projet, un incident le relança : un jour, son pied heurta une pierre qui manqua de le faire tomber. Séduit par sa « pierre d'achoppement », il revint sur le lieu où il avait trébuché afin d'en trouver de semblables, convaincu que, « puisque la nature fournit les sculptures, je me ferai architecte et maçon [...]. Le mot impossible n'existe plus [...]. »

Pendant le reste de sa carrière, le facteur fit le même chemin, ramassant les pierres qui le fascinaient. Son étrange activité finit par attirer l'attention de ses voisins et de toute la région : « [...] l'opinion fut vite faite : 'C'est un pauvre fou qui remplit son jardin de pierres' ».

Breton, qui aimait « être *en proie* à la recherche » des pierres, observe :

*C'est [...] sans les arrêter le moins du monde que les pierres laissent passer l'immense majorité des êtres humains parvenus à l'âge adulte, mais ceux que par extraordinaire elles retiennent, il est de règle qu'elles ne les lâchent plus*<sup>17</sup>.

C'est ce que fait la *pierre d'achoppement* de Cheval : elle le *retient* littéralement et *ne le lâche plus*. Il la perçoit comme un signe, elle lui révèle la *voie* à prendre : poursuivre le rêve qu'il caresse et pratiquer la *langue des pierres*<sup>18</sup>. Avec une *fidélité*, « une foi », commente Breton, « qui ne se démen[t] pas pendant quarante ans<sup>19</sup> », il dresse son édifice. Avec d'autres pierres choisies avec encore plus de soin, il y grave, y moule d'innombrables sculptures, il « contraint la matière dure à prendre des formes molles ou fluides, telles celles de ce jet d'eau pétrifié qui surmonte une vasque<sup>20</sup> » et métamorphose la bâtisse en Palais.

Qu'est-ce qui alimenta son information et son imagination ? La nature des campagnes de la Drôme (visible dans le caractère organique de la forme et dans les motifs décoratifs qui semblent pousser des parois du Palais), les mythes et légendes de la région où il grandit, des bribes d'instruction scolaire, les maximes du *sens commun*, les histoires contées par d'éventuels voyageurs, par des soldats, des fonctionnaires ou par ceux qui reviennent au pays, auxquels il faut ajouter l'accès aux journaux, revues, livres, catalogues reçus par les habitants aisés de la région (que sa fonction de facteur lui permettait de consulter), etc. Le Palais est un ca-

---

17. Breton, « Langue des pierres », *Perspective...*, *op. cit.*, p. 150, 148, il souligne.

18. C'est le titre de l'article de Breton cité à la note 17.

19. Breton, « Situation... », *op. cit.*

20. Jean Brun, « Cheval », in Adam Biro, René Passeron (Dir.), *Dictionnaire du surréalisme et de ses environs*, PUF, 1982, p. 90.

talogue hétéroclite de fragments divers, un échantillon de l'encyclopédie personnelle de Cheval et, en ce sens, un monument – un temple – dressé en hommage à la connaissance et... aux pouvoirs de l'imagination qui sait occuper tous les espaces qui s'offrent à elle.

### **Un temple voué au *fonctionnement des désirs***

Le facteur destinait-il le bâtiment à une utilisation ? Le Palais fut réalisé sans aucun objectif d'investissement, sans aucune visée d'en faire une valeur d'échange. Possédait-il une valeur d'usage ? Cheval et sa femme pensèrent-ils l'habiter ? Dans le développement de l'ensemble est inscrite la volonté de n'obéir à aucun critère de fonctionnalité, la forme édifice y est débarrassée de toute fonction utilitaire. Le Palais ne sert donc à rien, sauf à susciter au facteur divers sentiments de contentement : la joie et l'orgueil du bâtisseur devant l'achèvement de son travail ; la satisfaction intellectuelle devant ce temple dressé en hommage à la connaissance ; la jouissance esthétique de contempler cette architecture qui est une immense sculpture et une ode à la pierre ; le plaisir sensible et sensuel de pouvoir la toucher, la caresser ; l'euphorie ludique de parcourir ses espaces, de s'asseoir dans les « deux fauteuils grossièrement façonnés en bois d'érable où on peut se reposer après les longues fatigues des journées d'été » ; et – puisqu'il était fier de son œuvre – la joie d'offrir au promeneur la vue d'une construction hors du commun. Mais surtout le sens de plénitude découlant de l'accomplissement de son rêve personnel. Le Palais idéal ne sert donc, selon l'expression de Breton, qu'à satisfaire le « besoin irrépressible de donner forme à telle organisation de fantasmes » qui habitait Cheval<sup>21</sup>. C'est une preuve tangible de l'irruption du rêve dans la vie. Pour reprendre la formule de Dalí, c'est un temple voué au *fonctionnement des désirs*.

### **Parvenir là où le rêve devient réalité**

Le projet surréaliste possède deux faces nécessairement complémentaires et inséparables : la dénonciation du monde comme il va, de la logique qui le mène et des idéologies ayant pour fonction de le justifier ; d'autre part, la défense et illustration de tout ce qui contribue à *changer la vie* et à *transformer le monde*.

L'optique surréaliste sur l'architecture n'est pas autre. L'art nouveau préfigure l'architecture que Dalí et ses camarades appellent de leurs vœux

---

21. Breton, « Belvédère », *op. cit.*, p. 216.

parce qu'il manifeste « la haine de la réalité<sup>22</sup> » (c'est-à-dire de la *vie réelle*, du *monde réel* au procès duquel le premier *Manifeste* convoque le surréalisme à comparaître comme témoin à charge). Complémentairement et en creux, implicitement, il exprime donc l'aspiration à *la vraie vie*. Cela vaut aussi pour le Palais idéal.

Pourquoi les deux œuvres possèdent-elles cette double qualité insigne ? Elles sont le fruit du libre désir : « l'irrationalité concrète » y « romp[t] tous les cadres » et les règles en vigueur (Breton<sup>23</sup>) ; constructions faites poésie, elles naissent « en marge de l'architecture » pour « créer un monde de rêve [extrêmement] pur et [...] troublant » (Dalí<sup>24</sup>), permettant ainsi de parvenir « là où le rêve devient réalité » (Cheval), sans passer de l'autre côté du miroir !

UFRGS – UNIVERSITÉ FÉDÉRALE  
DU RIO GRANDE DO SUL  
PUCRS – UNIVERSITÉ CATHOLIQUE  
DU RIO GRANDE DO SUL



A. Gaudí, casa Milà, détail des cheminées. © João Gallo

---

22. Dalí, « L'Âne... », *op. cit.*

23. « Situation... », *op. cit.*

24. « L'Âne... », *op. cit.*

## LES MYSTÈRES DU CHÂTEAU ÉTOILÉ

Henri BÉHAR

Dans la revue *Minotaure*, n° 8, en juin 1936, André Breton publie un texte intitulé « Le Château étoilé », illustré par huit dessins et frottages de Max Ernst<sup>1</sup>. Il s'achève sur cette phrase, nettement détachée du paragraphe précédent : « À flanc d'abîme, construit en pierre philosophale, s'ouvre le château étoilé. » Cette même phrase vient en légende du dessin de Max Ernst représentant en effet un château à quatre pans se dressant sur l'abîme et dominé par un pic rayonnant. Rien n'indique en quel point géographique se situent ces deux masses.

Ce même texte a été repris dans *L'Amour fou*, dont il constitue le chapitre V, sans titre. Il devait servir de conclusion avant que l'auteur ne le prolonge par le thème de la discorde dans l'amour, avec pour cadre les environs de Fort-Bloqué, près de Lorient, et la célèbre lettre à Écusette de Noireuil.

C'est dire combien le lecteur peut-être égaré par un titre que le récit, consacré au séjour de Breton aux Canaries et principalement à l'ascension du pic du Teide, point culminant de l'île de Tenerife, et même de l'Espagne, n'éclaire en aucune manière. La carte postale du même « château étoilé » insérée dans le livre, sans autre précision, n'est pas moins égarante, puisque, par son aspect dénotatif, elle invite à rechercher une construction qui ne se trouve pas à Tenerife mais à 3 600 km à vol d'oiseau de l'île, à Prague !

Cartes en mains, le même lecteur s'interroge : quel lien faut-il établir entre l'élévation naturelle, d'une part, et cette construction architecturale, d'autre part ? Faudrait-il faire un détour par Sade et sa *Nouvelle Justine* qui sert de palimpseste retourné à l'ascension pour en comprendre la signification ? Vérification faite, c'est peu probable. Il scrute alors la carte postale, énigmatique à souhait, avec cette forêt d'épineux occupant plus de la moitié de l'espace plan et cette bâtisse avançant vers le spectateur, avec ses pans taillés en diamant, ses fenêtres semblables à des meurtrières, ses

---

1. En réalité, la première publication de ce texte se fit par les soins de Victoria Ocampo sous le titre « El castillo estrellado », dans *Sur*, Buenos Aires, n° 19, avril 1936, p. 71-99, en espagnol.

volets clos au deuxième étage, comme pour cacher on ne sait quel mystère indicible. Et que dire alors de la pierre philosophale, cette substance recherchée par les alchimistes, susceptible de transformer le plomb en or ?

De fait, l'esprit ne peut jeter aucun pont au-dessus de cet abîme que l'auteur seul a pu franchir. Nous sommes en présence d'une image surréaliste, dans sa définition la plus absolue, « celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé, [...] celle qu'on met le plus longtemps à traduire en langage pratique » (*Manifeste du surréalisme*), accrue par l'anomalie sémantique qui déplace le substantif dans la catégorie des adjectifs<sup>2</sup>.

Devant cette dernière phrase du chapitre, le lecteur peut considérer qu'elle annonce un développement futur, au chapitre suivant par exemple, ou bien qu'elle résume le texte précédent, d'une manière abstraite. Tout se passe comme si l'auteur voulait à toute force mettre sa visite naturaliste de l'île sous l'empreinte d'une construction savante, énigmatique. En somme, tel Merlin engeigné par la fée Viviane, son esprit serait resté enserré dans le château en forme d'étoile !

Il faut, en effet, se reporter aux voyages d'André Breton, lors de la phase d'internationalisation du surréalisme, pour comprendre les données de ce rapprochement arbitraire. Avant de séjourner à Tenerife en compagnie de sa femme Jacqueline et de Benjamin Péret (du 4 au 27 mai 1935) il s'est rendu à Prague du 27 mars au 12 avril de la même année, avec Jacqueline et Paul Éluard. Séjour au cours duquel il a pu se rendre au « Sternschloss bei Prag » comme indiqué en allemand au dos de la carte postale, ou en tchèque : « LETO HRADEK "HVEZDA" U PRAHY<sup>3</sup> », ce qui signifie la même chose, « Château de l'étoile près de Prague » ou « Pavillon d'été de l'étoile » selon la traduction officielle actuelle. Curieusement, l'album de photos qu'il a conservé n'en porte pas trace, non plus que sa correspondance connue avec ses amis tchèques<sup>4</sup>. Mais il n'a pas eu un grand chemin à parcourir pour s'y rendre, en compagnie de Vitezlav Nezval ou de tel autre de ses compagnons férus d'hermétisme.

Au cœur d'un vaste parc à l'ouest de la ville, ce château est d'abord un lieu de mémoire pour les Tchèques : c'est là qu'eut lieu le 8 novembre 1620 la bataille de la Montagne Blanche, qui vit les troupes des États

---

2. Ma lecture de cette clause diffère sensiblement de celle proposée par Georges Sebbag dans « Le chapiteau étoilé », *Mélusine XVIII*, 1998, p. 264.

3. Voir atelierandrebretton.com. et les notes des OC II, p. 1730.

4. De même, l'ouvrage extrêmement documenté sur la littérature tchèque, d'Angelo Ripellino, *Praga magica*, Plon, 1993, étayé par une bonne connaissance du surréalisme ne porte aucune mention de ce château hermétique.

protestants de Bohême écrasées par l'armée impériale catholique. D'où découlerent trois siècles de domination habsbourgeoise.

Le château fut construit en 1555 par l'archiduc Ferdinand du Tyrol pour sa maîtresse, une roturière, Filipina Welsch, qu'il aurait, dit-on, épousée en secret. Est-il nécessaire d'ajouter que ce dernier trait fait partie de la légende romantique ?

Élevée en trois ans (les plans primitifs ont été retrouvés dans les archives de Vienne en 1950), c'est une construction étrange, conçue sur un plan assez rare d'étoile à six branches, en forme donc de sceau-de-Salomon ou d'hexagramme inscrit dans un cercle, de telle sorte que l'architecte n'a eu besoin que d'un compas pour en tracer le plan et l'élévation : le diamètre de 40 mètres est égal à la hauteur !

De là à y voir une volonté philosophique, d'ordre pythagoricienne, il n'y a qu'un pas, d'autant plus aisé à franchir que la décoration intérieure du château, les plafonds et les niches du rez-de-chaussée, en stuc, œuvre de Giovanni d'Udine, entre 1556 et 1560, représente les planètes du zodiaque : Jupiter, Mercure, Saturne, Mars et Vénus (mais Diane et le Centaure n'entrent pas dans la série). Six cartouches, en ronde-bosse, représentent des scènes de l'histoire romaine, fort appréciées à la Renaissance : Mucius Scaevola, Horatius Coclès, Pera allaitant son vieux père Simon, Atilius Regulus, Marcus Curtius, Antiochus et Stratonice. Le visiteur peut les tenir pour autant de tableaux enseignant la vertu. Au sommet, au centre du plafond, Énée emporte le vieillard Anchise sur son dos.

Éclairé par la très belle formule bretonnienne faisant de Prague la capitale magique de la vieille Europe, Martin Stejskal, membre de l'actuel groupe surréaliste tchèque, a rassemblé tous ces indices qui le mettaient sur la double voie de l'hermétisme et de l'alchimie<sup>5</sup>. D'abord, il considère que les quatre niveaux du bâtiment, de couleur variée, pourraient bien symboliser les quatre étapes de la transmutation alchimique, du blanc (des murs extérieurs) au rouge (du toit) en passant par la *nigrido*... Ensuite, il interprète chacun des tableaux comme autant de leçons de Haute Science, servant à l'enseignement des adeptes. Ainsi le sacrifice de Mucius Scaevola symbolise l'obligation de silence frappant tout initié ; l'exploit héroïque d'Horatius Coclès vaut aussi pour la nécessité de défendre ses compagnons, etc. Pera allaitant son père serait l'illustration de la formule alchimique « Nourrissez le vieil homme du lait d'une vierge » [*siz*]. Enfin, il trouve une explication hautement symbolique à la présence de Vénus

---

5. Martin Stejskal, *Praga Hermetica, an esoteric guide to the Royal Route*, Prague, Eminent, 2003, 152 p. dans sa version anglaise.

(la déesse, mais aussi l'étoile) éclairant Anchise comme le pèlerinage du vieux mage. En outre, la position de cette scène indique une composition en serpent qui se mord la queue, renvoyant par conséquent à l'ouroboros, ce sceau alchimique symbolisant l'unité de toute chose et incarnant le cycle de la vie dans la mort sûre. Ajoutons que l'étoile est elle-même doublement inscrite au sol, dans le dallage de la salle.

En visitant le château étoilé, lors d'une exposition temporaire, André Breton a-t-il eu connaissance de l'hypothèse ésotérique, qui lui aurait été communiquée par l'un de ses guides ? Cela me semble peu probable, car il s'en serait ouvert dans sa correspondance ou dans d'autres écrits. Mais la forme du bâtiment aurait suffi pour lui en donner l'intuition !

À l'exception d'André Pieyre de Mandiargues, les surréalistes ne me semblent pas avoir été sensibles de la même façon à des constructions humaines dictées par un projet hermétique, voire pythagoricien. Un chapitre du *Cadran lunaire*, intitulé « L'Espion des Pouilles » (ne cherchez pas de contrepèterie, il n'y en a point) décrit minutieusement ce château italien, autrement nommé Castel del Monte, que l'auteur tient pour un lieu idéal, le point de rencontre des civilisations orientale et occidentale, des cultures italienne, germanique, normande et arabe, construit en forme de couronne impériale, élévation lyrique du nombre à l'état pur :

*Voilà : Castel del Monte est un octogone régulier, dont chaque sommet est grossi d'une tour, octogonale aussi et de même hauteur que le château. Le périmètre extérieur présente ainsi huit tours séparant huit faces, toutes égales ; le périmètre intérieur, rigoureusement parallèle à celui-là, présente huit faces semblables, et une vasque octogonale, dont maint débris subsiste, se trouvait au milieu, où le ciel à huit pans se mirait quand le vélum était retiré qui abritait probablement la cour pendant les heures chaudes.*

Rêve de pierre, construit au début du XIII<sup>e</sup> siècle par Frédéric II de Hohenstaufen pour le plaisir, le loisir et le développement de la connaissance, ce palais idéal, anticipation architecturale, semble avoir eu le même avenir que le château pragois, en ne détournant pas le destin de ses promoteurs<sup>7</sup>. Ce qui ne laisse pas de poser la question essentielle : le rêve hermétique souffre-t-il une construction matérielle ?

---

6. André Pieyre de Mandiargues, *Le Cadran lunaire*, Gallimard, « le chemin », 1972, p. 184. [1<sup>re</sup> éd. Laffont, 1958].

7. Pour une étude plus générale de la question numérique chez Mandiargues, voir l'article de Lise Chapuis ci-après.

## DE LA RIGUEUR GÉOMÉTRIQUE AUX CONSTRUCTIONS DU RÊVE, LES ARCHITECTURES D'ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES

Lise CHAPUIS

La présence de l'architecture est massive dans l'œuvre d'André Pieyre de Mandiargues, consubstantielle à la réflexion esthétique, à la création poétique aussi bien qu'à l'élaboration des espaces diégétiques. Reprenant quelques grandes références surréalistes, les intégrant aux paysages urbains et monuments rencontrés lors de voyages, les éléments architecturaux apportent des motifs récurrents, une sensibilité à la géométrie renforcés par la fréquentation d'œuvres picturales, et concourent à l'élaboration de lieux où se condense visuellement une esthétique spatiale, décor indispensable de l'écriture mandiarguienne.

### Des architectures urbaines

Dans l'œuvre d'André Pieyre de Mandiargues, épigone auto-déclaré et marginal du surréalisme, les architectures urbaines offrent un matériau inépuisable au regard attentif au détail et prêt à surprendre la merveille, elles constituent des décors pesant de tout leur poids sur la perception et le destin des personnages qui les traversent, s'y perdent ou s'y exaltent jusqu'au fantastique.

En France, la ville de Nantes (liée aux noms de Jacques Vaché, André Breton ou Julien Gracq) fournit avec « Le passage Pommeraye<sup>1</sup> » un décor où Mandiargues transforme un calque visible du passage de l'Opéra du *Paysan de Paris* d'Aragon en récit fantastique. Mais c'est surtout Paris qu'il ne cesse d'arpenter et de scruter, parfois à travers les yeux de ces « points de vue » que sont ses personnages, parfois avec des amis comme Cartier-Bresson, compagnon dans les jeunes années d'une « chasse aux images » qui, dit-il, « s'inscrivent souvent dans la catégorie du merveilleux

---

1. André Pieyre de Mandiargues (dorénavant indiqué APM), « Le Passage Pommeraye », *Le Musée noir*, Gallimard, 1990, « L'Imaginaire » (1<sup>re</sup> éd. Robert Laffont, 1946).

fantastique urbain dont nous eûmes la révélation aux pages de *Nadja* et plus tard de *l'Amour fou*. »

Mandiargues a, de même que ses personnages, « un goût presque maniaque [...] du relevé des itinéraires<sup>3</sup> », comme le note son ami Julien Gracq, et le plaisir de les commenter et de les faire signifier. Les itinéraires parisiens des promeneurs émerveillés traversent des lieux dont la bizarrerie architecturale captive dès l'enfance, comme le Parc Monceau proche du domicile parental, avec la rotonde de Leroux et les curieuses « fabriques » où s'engloutira justement « L'homme du Parc Monceau<sup>4</sup> » ; ils passent par des monuments où se manifestent avec une intensité mystérieuse l'histoire des hommes et de l'art, mais aussi une permanence magique sous-jacente à la ville moderne, comme le souvenir d'un temple d'Isis<sup>5</sup> sous l'église Saint Germain. Les architectures privées ou publiques sont alors autant de jalons à valeur symbolique sur le parcours d'un héros qui en perçoit la forte présence : ainsi dans la rue Visconti la maison de Bernard Palissy, « alchimiste sans doute autant qu'émailleur<sup>6</sup> », celles où sont morts Adrienne Lecouvreur et Racine, constituent comme les pièces signifiantes d'un mystérieux puzzle qui se met en place dans *Tout disparaîtra*. Et le parcours commencé dans la rue Chabanais et sous les colonnades du Palais Royal a déjà annoncé le jeu érotique avec la « passante » du métro. Car sous la ville s'étendent aussi les architectures souterraines du « Styx électrique<sup>7</sup> », merveilleux labyrinthe peuplé d'êtres à regarder, à suivre, à séduire, ou à qui succomber – au sens figuré, comme dans « Adiva<sup>8</sup> », ou au sens propre, comme dans « Le songe et le métro<sup>9</sup> ».

André Pieyre de Mandiargues a été aussi, dès sa jeunesse, un grand voyageur<sup>10</sup>, mais peu de traces finalement subsistent dans les œuvres des nombreux pays visités, hormis quelques décors urbains de l'Europe centrale ou du nord, tandis qu'il se montre fasciné par les architectures des

---

2. APM, « Notre Paris », *Quatrième Belvédère*, Gallimard, 1995, p. 226.

3. Julien Gracq, *Carnets du grand chemin*, Librairie José Corti, 1992, p. 243.

4. « L'Homme du Parc Monceau », *Le Musée noir*, *op. cit.*, p. 119-142.

5. APM, *Mascarets*, Gallimard, 1971, p. 114.

6. APM, *Tout disparaîtra*, Gallimard (1987), « Folio », 1989, p. 107.

7. *Ibid.*, p. 56.

8. « Adiva », *Mascarets*, *op. cit.*, p. 109-149.

9. APM, « Le songe et le métro », *Sous la lame*, Gallimard, 1976, p. 139-157.

10. APM, *Le Désordre de la mémoire* (Entretiens avec Francine Mallet), Gallimard, 1975, p. 70 : « A partir de 1931, j'ai fait de nombreux voyages en voiture en Allemagne, en Pologne, en Autriche, en Hongrie, en Roumanie et dans d'autres pays balkaniques, sans parler de l'Italie qui ne cessa jamais de m'attirer et que je crois connaître mieux que mon propre pays ».

villes de la Méditerranée, souvent englobées dans une même vision. C'est ainsi que Barcelone est le décor agissant du roman *La Marge*<sup>11</sup> qui s'y déroule dans une unité de lieu véritablement théâtrale. Mais bien que Mandiargues se fasse le défenseur d'un Gaudi<sup>12</sup> maître de l'Art Nouveau, le grand architecte catalan est totalement absent du roman qui ne cesse au contraire de faire apparaître Rome dans un effet de trompe l'œil saisissant, Rome rarement décrite mais souvent diffractée en reflets au sein du corpus mandiarguien.

Car les évocations des architectures de l'Italie occupent une place privilégiée dans les essais comme dans les fictions, et constituent sans nul doute un élément original dans la constitution de l'esthétique et de l'imaginaire mandiarguiens. À Florence, appréciée par l'ami Cartier-Bresson pour ses aspects cubistes, Mandiargues préfère Venise que, dit-il, « je trouvai merveilleusement liée au surréalisme<sup>13</sup> ». Celle qu'il appelle « la cité lagunaire » est « l'espace labyrinthique par excellence, sur le plan horizontal, comme sur le plan vertical (façades)<sup>14</sup> ». Cet espace architectural vénitien est vu et reconnu dans le reflet des représentations ou transfigurations artistiques qui en sont données, comme ces « peintures vénitiennes de Bernard Dufour » où transparaissent « la matière des pavements et des revêtements architecturaux, l'ombre et la lumière un peu théâtrale, la caresse du reflet sous la dure assise<sup>15</sup> ». À travers ces images biaisées qu'il retrouve jusque dans les tableaux du Gréco<sup>16</sup>, Mandiargues se souvient que « la ruine et l'engloutissement sont partout présents à Venise dans les assemblages du marbre, de la pierre et du verre<sup>17</sup> », et les architectures lui parlent aussi indirectement de « la mort à Venise », si présente dans des récits tels que « La Révélation » ou le magnifique « Miroir morne<sup>18</sup> », avec leur atmosphère nocturne, leurs gondoles noires comme des catafalques flottants et les architectures funèbres et proches

---

11. APM, *La Marge*, Gallimard, 1967.

12. APM, « Joyusement Gaudi », *Troisième Belvédère*, Gallimard, 1971, p. 49-50.

13. *Le Désordre de la mémoire*, *op. cit.*, p. 71.

14. APM, « Bernard Dufour », *Deuxième Belvédère*, Grasset, 1990, « Les cahiers rouges », p. 192 [1<sup>re</sup> édition : 1962].

15. *Ibid.*, p. 193.

16. « Derrière les figures du Gréco », *Troisième Belvédère*, *op. cit.*, p. 52 : « Quant aux marchands du temple de la National Gallery, ils ont derrière eux des palais vénitiens, visibles sous la voûte, et le manteau bleu du Christ vient à point pour mettre au pied des portiques le plan d'eau sur lequel dans la réalité ils s'élèvent ».

17. *Deuxième Belvédère*, *op. cit.*, p. 193.

18. APM, « Miroir morne », *Feu de braise*, Grasset (1959), « Les cahiers rouges », 1984, p. 69-89.

du cimetière San Michele qui transfigurent la ville en « Île des morts » böcklinienne. Mais quand il choisit de voir « D'un point de vue vénitien<sup>19</sup> », c'est pour privilégier le baroque, celui de l'église des Scalzi par exemple, avec « des statues de nudités tellement voluptueuses » évocatrices « plutôt d'un temple de Vénus que d'un sanctuaire de moines va-nu-pieds<sup>20</sup> ».

Il y a là une volonté programmatique de défense et illustration du baroque comme courant esthétique conçu de manière transhistorique, et dont le surréalisme serait une résurgence contemporaine. Cette lecture des formes architecturales a un caractère opératoire et vise à réintroduire l'Italie, trop souvent perçue comme terre classique, dans la géographie surréaliste. Ainsi le baroque, dans les Pouilles, par son exubérance et parfois ses ornements funèbres, semble-t-il en certains lieux « mexicain<sup>21</sup> », permettant le lien avec un pays éminemment cher aux surréalistes, que Mandiargues va visiter en 1958<sup>22</sup> ; ailleurs, des « cariatides étrangement barbues [qui] s'achèvent en volutes de feuillage<sup>23</sup> » montrent la métamorphose à l'œuvre dans la pierre comme dans certains tableaux de Max Ernst ; enfin, à Lecce, on a « l'impression (plaisante) que l'on marche sur la scène ou dans les coulisses d'un grand théâtre de plein air<sup>24</sup> ».

C'est en effet un leitmotiv mandiarguien que la théâtralité des villes italiennes, aussi bien celles du sud qui « ressemblent à d'immenses décors d'opéra par la façon dont les architectures sont plantées dans l'espace<sup>25</sup> » que Ferrare, où « les vieux édifices ou leurs restes » entourent le vagabondage du héros du récit « Mil neuf cent trente-trois », « d'une architecture théâtrale où ne manquaient qu'un drame et des acteurs<sup>26</sup> ». Par ses « perspectives architecturales presque à perte de vue<sup>27</sup> », Ferrare justement est un des hauts lieux mandiarguiens, la « cité métaphysique » par excellence. Et lorsqu'il décrit l'atmosphère de la ville,

*sous un ciel généralement privé de nuages, les ombres des portiques, des colon-*

---

19. « D'un point de vue vénitien », *Deuxième Belvédère*, *op. cit.*, p. 115-120.

20. *Ibid.*, p. 116-117.

21. APM, « Petit Cicéron des Pouilles », *Le Belvédère* (1958), Grasset, « Les Cahiers rouges », p. 120 et p. 132.

22. « La Nuit – Le Mexique », *Deuxième Belvédère*, *op. cit.*, p. 7-64.

23. *Le Belvédère*, *op. cit.*, p. 133.

24. *Ibid.*, p. 129.

25. *Ibid.*, p. 126.

26. « Mil neuf cent trente trois », *Sous la lame*, *op. cit.*, p. 51.

27. APM, « La Cité métaphysique », *Le Cadran lunaire* (1958), Gallimard, 1972, p. 106.

*nes, des passants peu nombreux [qui] se détachent ainsi que de noirs témoins de l'heure, avec une précision qui vaguement inquiète...<sup>28</sup>*

c'est plutôt à une ekphrasis d'un tableau de De Chirico que Mandiargues semble se livrer, un de ces tableaux qui peut-être furent peints dans la ville même<sup>29</sup>. Il se fera traducteur aussi pour donner quelques extraits de « la ville aux cent merveilles<sup>30</sup> » de Filippo De Pisis, ce Ferrarais devenu son oncle par alliance qui lui transmet les éléments d'une lecture surréalisante de la ville : ésotérisme fantastique, penchant pour l'érotisme, tendance à la bizarrerie. Et lorsqu'Abel Foligno déambule avec une « passivité de "témoin hagard"<sup>31</sup> » dans ce décor palimpseste qui doit beaucoup à l'*Hermaphrodito*<sup>32</sup> d'Alberto Savinio, l'espace urbain rouge et érotisé semble « devenir lui-même protagoniste, agent de la fiction<sup>33</sup> ».

### **Des motifs architecturaux**

Plus généralement, l'architecture propose des motifs récurrents, en accord à la fois avec des motivations d'ordre inconscient et des tropismes esthétiques profonds, et en parenté étroite avec les *topoi* surréalistes. L'anthropomorphisation de ces éléments est souvent manifeste car, selon le narrateur de *Tout disparaîtra*, « que le corps humain soit architecture, voilà qui a été justement depuis des siècles dit et redit<sup>34</sup>. » Ainsi Mandiargues affirme-t-il que le pont est un « archétype de [s] on érotisme et de [s] a poésie » lié à l'enfance normande et au souvenir précis des piles d'un pont évoquant « les jambes arquées et nues d'une géante qui aurait pissé debout<sup>35</sup> ». Vu ou re-créé dans les rêves, caractéristique de Venise « où l'on n'entra jamais dans une chambre que l'on n'eût passé des ponts, comme les chevaliers dans le donjon des châteaux d'aventure<sup>36</sup> », le pont est le point de départ avoué d'un conte<sup>37</sup> où il voisine justement avec un château presque en ruines.

---

28. *Ibid.*

29. Giorgio De Chirico et son frère Alberto Savinio sont mobilisés à Ferrare et y séjournent de 1915 à 1919.

30. Filippo De Pisis, *La Petite Bassaride* et autres textes tirés de « La ville aux cent merveilles », traduit de l'italien par André Pieyre de Mandiargues, L'Herne (L'Envers), 1972.

31. Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, Gallimard, 1994, « Tel », p. 30.

32. Alberto Savinio, *Hermaphrodito*, Firenze, La Voce, 1918.

33. *Le Récit poétique*, *op. cit.*, p. 76-78.

34. *Tout disparaîtra*, *op. cit.*, p. 71-72.

35. *Le Désordre de la mémoire*, *op. cit.*, p. 93-94.

36. *Feu de braise*, *op. cit.*, p. 74.

37. « Le Pont », *Le Musée noir*, *op. cit.*, p. 247-283.

En contrepoint, la tour occupe une place privilégiée, repérable à tous les moments de l'écriture. Symbole phallique désigné comme tel, elle est la pièce maîtresse de l'espace narratif de *La Marge* dans une partie d'échecs fatale jouée par le héros. Marquant « l'emplacement de Sainte-Lucie par son érection grandiose et rouge sous le bel éclairage lunaire<sup>38</sup> », une tour sarrasine devient embrayeur de fiction en motivant des rêveries érotiques chez la jeune héroïne du roman *Le Lis de mer*. Et, bien entendu, la tour est l'un des motifs majeurs des tableaux de Giorgio De Chirico chez qui André Breton voit dans la première période, celle qu'il appelle justement « des arcades et des tours », « la fixation de lieux éternels où l'objet n'est plus retenu qu'en fonction de sa vie symbolique et énigmatique<sup>39</sup> ». La tour fait naturellement partie des représentations italiennes privilégiées par Mandiargues qui retrouve dès les faubourgs de Milan « de grands murs de briques, des usines vieilles, de longs portiques, de hautes cheminées bandées raides<sup>40</sup> », tous présents dans les premiers tableaux du peintre métaphysique, lesquels sont « inséparables de tout ce que je préférerais en Italie<sup>41</sup> », dit l'écrivain. Et c'est en hommage à De Chirico qu'une tour devient le point de départ d'une variation nietzschéenne intitulée « La rébellion de l'ombre<sup>42</sup> ». Le donjon, « le *burg*, le *maschio* (comme disent les Italiens)<sup>43</sup> », peut se rencontrer aussi bien en Allemagne, lors du trajet mortel de l'héroïne de *La Motocyclette*<sup>44</sup> vers son amant, qu'en terre italienne où son nom ne laisse pas de doute quant à la sexualisation<sup>45</sup>, toujours associé au lamento lyrique et « à la musique du *Trouvère*, et plus précisément la longue plainte érotique qui monte d'une femme blessée vers son amant prisonnier dans le rempart<sup>46</sup> ».

Indissociable de la tour, le château est un autre motif architectural récurrent dans l'œuvre de l'écrivain, et qu'il partage avec l'imaginaire et l'imagerie surréalistes. C'est sur un « ancien château, sur un tertre mort, au pied de tours crénelées » que s'ouvre *Les Répétitions*<sup>47</sup>, beau récit onirique

---

38. APM, *Le Lis de mer*, Gallimard, 1991, « Folio », p. 123 [1<sup>re</sup> édition : Robert Laffont, 1956].

39. André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, 1965, p. 63.

40. *Le Cadran lunaire*, *op. cit.*, p. 85.

41. *Troisième Belvédère*, *op. cit.*, p. 66.

42. APM, « La Rébellion de l'ombre », *Le Deuil des roses*, Gallimard, 1983.

43. *Troisième belvédère*, *op. cit.*, p. 40.

44. APM, *La Motocyclette*, Gallimard, 1963, p. 68.

45. « Maschio » signifie « mâle » en italien. Le terme est effectivement employé pour certains donjons (par exemple le « Maschio angioino » à Naples).

46. *Le Cadran lunaire*, *op. cit.*, p. 86.

47. APM, « Les Répétitions », *L'Age de craie*, suivi de *Dans les années sordides* et de *Hedera*

du tout premier recueil ; c'est, à Lueg, « la merveille » de découvrir que « le château est bâti dans une caverne<sup>48</sup> » ; c'est « l'écho du fameux roman noir » de la mythologie surréaliste, saisi dans les Pouilles au château d'Otrante<sup>49</sup>. C'est aussi le château bien réel de Castel del Monte dans les Pouilles qui se dresse « comme tombé de la rêverie<sup>50</sup> » : par sa géométrie symbolique, ses suggestions ésotériques, « ce prisme étoilé, ce parfait polyèdre, ce diamant philosophal jeté en terre aride entre l'Orient et l'Occident<sup>51</sup> » au Moyen Âge semble être la matérialisation visible du « château étoilé » bretonnien de *L'Amour fou* « dont, selon Mandiargues, certaines pages [...] crèvent le ciel des mots<sup>52</sup> ».

### **Des ruines aux *Incongruités monumentales***

Mais la plupart de ces architectures ont aussi en commun d'être soumises à la dégradation, et si Mandiargues s'intéresse aux matériaux des murs, et notamment en Italie<sup>53</sup>, il s'intéresse à leurs transformations comme à des œuvres d'art, qu'elles soient le produit de la nature ou du travail des artistes : par ses taches dont Leonard conseille de s'inspirer, par les métamorphoses qu'il manifeste, par les modèles de composition aléatoire qu'il fournit aux artistes, « le mur est inépuisable<sup>54</sup> » aux yeux de Mandiargues : c'est ainsi, dit-il, que « les architectures et les ruines [...] qui ne servaient plus qu'aux fabricants de pittoresque facile [...] redevinrent des sujets d'inspiration<sup>55</sup> ». La poétique des ruines n'a ici rien de nostalgique, elle est au contraire constatation d'un processus dynamique de transformation de la matière, la décomposition n'étant que le prélude d'une recomposition dans un système faisant de la métamorphose le grand principe moteur de l'art et de la vie, qui sont une même chose.

Avec les ruines du vallon de Bomarzo, « découvert » avant lui par Salvador Dali, entre autres, Mandiargues ouvre une réflexion sur la relation entre architecture et paysage. Ces « monstres<sup>56</sup> » surgissant d'une

---

(1961), Poésie/Gallimard, 1967, p. 98.

48. *Le Cadran lunaire*, *op. cit.*, p. 52.

49. *Le Belvédère*, *op. cit.*, p. 131.

50. *Le Cadran lunaire*, *op. cit.*, p. 182.

51. *Ibid.*, p. 183.

52. *Le Désordre de la mémoire*, *op. cit.*, p. 133.

53. « Metcalf et le métal », *Troisième Belvédère*, *op. cit.*, p. 98 : « il se plaît à passer d'une surface rugueuse à une surface polie, un peu à la manière des architectes du XVII<sup>e</sup> siècle qui sur la façade des palais romains juxtaposaient le faux rocher et le marbre très lisse ».

54. « Le Mur », *Le Belvédère*, *op. cit.*, p. 51.

55. *Ibid.*, p. 46.

56. « Les Monstres de Bomarzo » (1957), *Deuxième Belvédère*, *op. cit.*, p. 167-219.

nature sauvage avec une violence panique, ces constructions étranges organisées selon un dessein énigmatique témoignent d'une esthétique qui intègre volontairement bâtiments curieux et ruines étonnantes au décor naturel : c'est précisément celle dont Mandiargues évoque le développement dans l'Europe du XVIII<sup>e</sup> siècle, en Angleterre et en France, avec les « folies » comme celle de Retz<sup>57</sup>. Pour lui, ces constructions factices contribuent à « surréaliser » la nature et à créer des paysages, souvent inspirés des tableaux du Lorrain, où la quête du lieu paradisiaque s'allie à la fantaisie et au rêve. Mais c'est à Palenque, au Mexique, devant de véritables ruines mayas, dans un décor de nature luxuriante, que l'auteur-voyageur aura l'impression de découvrir « le plus merveilleux parc à fabriques<sup>58</sup> ».

À partir des « monstres de Bomarzo », Mandiargues déroule également toute une généalogie d'architectures singulières, où le gigantisme se mêle à un goût du composite et de l'artifice : outre des monuments italiens (dont un projet stupéfiant de clocher de Michel-Ange en forme de statue gigantesque où les cloches seraient accrochées à l'intérieur de la tête<sup>59</sup>), appartiennent à cette lignée certaines constructions curieuses ornant des jardins de l'Europe du nord, tel l'*Octogone*, véritable collage architectural :

*une ruine artificielle à trois étages (de voûtes), surmontée d'un obélisque d'une trentaine de mètres, lequel à son tour, est surmonté d'une réplique colossale de l'Hercule Farnèse, haute de dix mètres, exécutée en cuivre et dans laquelle, moyennant un modique péage, on peut entrer<sup>60</sup>.*

Mandiargues se plaît aussi à évoquer « L'Éléphant triomphal. Grand kiosque à la gloire du roi » imaginé par un certain Ribart, gigantesque fabrique creuse dont la description sert d'introduction aux *Incongruités monumentales*<sup>61</sup>, un recueil de courts textes poétiques de 1948 présentant des monuments étranges, faits d'éléments disparates qui appartiennent pleinement à l'esthétique surréaliste.

## L'emprise des nombres et de la géométrie

Mais si elle est combinaison – parfois jusqu'à l'extravagance onirique – d'éléments décoratifs, l'architecture est aussi combinaison de formes

---

57. *Deuxième Belvédère*, *op. cit.*, p. 46-47.

58. *Ibid.*, p. 51.

59. *Le Belvédère*, *op. cit.*, p. 196.

60. *Ibid.*, p. 198.

61. APM, « Les Incongruités monumentales », *Le Point où j'en suis* précédé de *Astyanax* (1948), Gallimard « Poésie », 1964, p. 9-11.

géométriques et de ce fait inséparable de la science des nombres ainsi que de leur symbolique forte qui traverse la culture artistique et ésotérique à laquelle puise Mandiargues, avec les surréalistes. Liée à l'intérêt pour les géométries rigoureuses des peintres du Quattrocento comme Piero della Francesca, ou pour celles, subverties, de la peinture « métaphysique » de Giorgio De Chirico, la présence obsédante de la géométrie se révèle dans les essais consacrés au château octogonal de Frédéric II ou à Ferrare qualifiée de « cité pentagonale », ou encore dans une note de voyage sur un bal de Palerme où Mandiargues se plaît encore une fois à remarquer :

*ces rapports, ou ces affinités curieuses que l'on observe entre les lieux soumis aux règles de la géométrie et les états désordonnés, voire frénétiques de l'âme ou des sens, rapports qui sont illustrés de façon tout exemplaire par l'arène de la corrida et par le plan du lupanar idéal de Léonard de Vinci*<sup>62</sup>.

Dans la fiction, nombreux sont les espaces diégétiques régis par une sorte de tyrannie des nombres et de la géométrie qui tend à transformer l'architecture en espace scénique et l'écriture en rituel érotique et/ou funèbre. L'édifice fictionnel du récit « Le fils de rat<sup>63</sup> » reprend narrative-ment la structure octogonale de Castel del Monte, et la même emprise de nombres sur la destinée, pour devenir le décor d'une liturgie macabre qui décide du sort de prisonniers. Dans l'énigmatique récit « Le deuil des roses », Léon Lucain convié à assister « à la mise en scène de la mort de la mort<sup>64</sup> » finit par s'égarer

*dans des questions sans réponse qui vont devenir des songes sans pour autant cesser d'être soumises aux règles d'une géométrie sévère, qui n'est peut-être là que pour conduire la projection d'une fantasmagorie cruelle dans un temps à deux dimensions*<sup>65</sup>.

De même, le récit « Le Triangle ambigu » montre dès son titre l'importance des formes géométriques dans le cérémonial érotique imaginé par le narrateur avec une précision qui inclut également les couleurs. En effet, les architectures, et surtout les espaces intérieurs, sont souvent associés à des indications très précises concernant les couleurs dans le vaste système symbolique mandiarguien qui signifient autant que les formes.

---

62. « Le Bal de Palerme », *Le Cadran lunaire*, *op. cit.*, p. 226.

63. APM, « Le Fils de rat », *Porte dévergondée*, Gallimard, 1965, p. 129-177.

64. APM, « Le Deuil des roses », *Le Deuil des roses*, Gallimard, 1983, p. 51.

65. *Ibid.*, p. 54.

## Architectures imaginaires et lieux aimantés

À partir de ces architectures vues, commentées, assimilées, Mandiargues construit des lieux imaginaires à forte valeur onirique et symbolique : « Le casino patibulaire<sup>66</sup> » noyé dans les brumes de la plaine lombarde semble directement issu des images de rêve ; le château sadien de Gamehuche de *L'anglais décrit dans le château fermé*<sup>67</sup>, avec son « énorme tour basse » à la « géométrie singulière autant que rigoureuse<sup>68</sup> », porte à l'extrême quelques-unes des lignes de force des architectures mandiar-guiennes pour être le théâtre de pratiques ostensiblement inspirées de celles du château de Silling, et finir par exploser en une gigantesque éjaculation selon le vouloir de son maître, le seigneur de Montcul.

Car l'écriture mandiar-guienne n'exclut pas l'humour, la mise à distance, et surtout elle joue de la citation avec une sorte de dandysme rigoureusement analysé par Claude Leroy<sup>69</sup> et qui coexiste avec une réflexion consciente sur les éléments narratifs, un travail calculé de décomposition et recomposition de l'expérience et des modèles esthétiques en une pratique qui tient du collage surréaliste et de la création postmoderne.

*Marbre ou les mystères d'Italie* peut à ce titre être considéré comme la synthèse réussie des rencontres et obsessions architecturales mandiar-guiennes, depuis le matériau (du titre par exemple) jusqu'à la rêverie sur les énigmes bâties, dans un parcours initiatique qui transforme les lieux communs architecturaux en lieux aimantés où s'opère la révélation merveilleuse des mystères de la vie et de la mort. Commencé dans un paysage urbain où se condensent tous les éléments architecturaux des villes italiennes dont le décor est, dit Mandiargues, « celui par excellence où l'érotisme va faire jaillir ses fusées les plus hautes<sup>70</sup> », l'itinéraire mène à une île où sont rassemblées de mystérieuses architectures – formes géométriques intitulées « corps platoniciens », statue d'hermaphrodite géant où le vent produit des sons –, des « fabriques » porteuses d'une révélation, celle de la divine harmonie, celle « des germes de fécondité et de mort<sup>71</sup> ». Après des espaces oniriques aux formes mathématiquement définies (île ronde, bâtiment pentagonal, lupanar géométrique), la dernière

---

66. « Le Casino patibulaire », *Le Musée noir, op. cit.*, p. 285-305.

67. APM, *L'Anglais décrit dans le château fermé*, Gallimard, « L'Imaginaire », 1993 [1<sup>re</sup> édition : 1953, sous le pseudonyme de Pierre Morion].

68. *Ibid.*, p. 25.

69. Claude Leroy, « Le Passage Mandiargues », *Cahiers du 20<sup>ème</sup> siècle*, n° 6 (La parodie), 1976, p. 87-109.

70. APM, *Marbre ou les mystères d'Italie* (1953), Gallimard, « L'Imaginaire », 1985, p. 194.

71. *Ibid.*, p. 92.

étape conduit à la pure théâtralité des villes du sud : dans un village de *trulli* au nom évocateur de Borgorotondo<sup>72</sup>, à l'intérieur d'une « rotonde<sup>73</sup> », ancienne basilique devenue théâtre de la mort, se joue un rituel apparenté à la corrida, le spectacle des derniers moments d'une femme contemplé par la population masculine.

Des ordonnancements urbains aux éléments singuliers, des géométries aux matériaux, l'architecture est chez Mandiargues plus que sujet de discours, support métaphorique ou décor de fiction : elle est la matrice d'une esthétique et d'une poétique, et le terme architectural Belvédère qui donne leur titre à cinq<sup>74</sup> recueils de critiques artistiques semble conjuguer avec bonheur deux traits essentiels. D'une part, il marque le caractère surplombant et distancié du regard mandiarguien : l'écriture de l'architecture, comme toute écriture chez Mandiargues, est souvent citationnelle, n'hésitant pas à désigner ses modèles et à jouer des *topoi*, ce qui fait qu'elle peut ainsi se donner à lire comme galerie architecturale surréaliste ; et dans le même temps elle intègre certains lieux communs pour les réutiliser dans une écriture cérémonielle. Mais le terme Belvédère, par son étymologie, désigne aussi l'apport essentiel des architectures italiennes et leur rôle dans l'élaboration de l'univers surréaliste original qu'est celui de Mandiargues.

UNIVERSITÉ BORDEAUX IV  
TELEM EA 4195 BORDEAUX 3  
(LABORATOIRE « MODERNITÉS »)

---

72. « Borgorotondo » signifie littéralement « bourg rond ».

73. Rappelons que la « Rotonda » est le nom donné à Rome au Panthéon, modèle architectural des bâtiments circulaires à coupole.

74. *Quatrième Belvédère*, *op. cit.*, et *Ultime Belvédère* (Fata Morgana, 2002) ont été publiés à titre posthume.



## DE CHIRICO : *HEBDOMEROS*, LA CHAMBRE DES RÊVES

Frédérique VILLEMUR

En 1929, Giorgio de Chirico publie *Hebdomeros. Le peintre et son génie chez l'écrivain*, édition qu'il révisé en 1964 en faisant disparaître ce sous-titre<sup>1</sup>. L'œuvre fait suite à une série de poèmes et récits de rêves, écrits entre les années 1910 et 1920 et publiés en partie dans des revues<sup>2</sup>. Dans le sommeil ou le songe à l'état de veille, le personnage d'Hebdomeros dépeint ses visions, apparitions et souvenirs qui marquent ses rêves autant que ses rêveries. Dépeindre, car il s'agit de voir tout en lisant : « De même que les peintures de Chirico demandent à être lues, ce livre exige qu'on le regarde ainsi qu'on regarde un tableau » écrit l'auteur dans le prière d'insérer. Comment restituer dans l'ordre du langage les images du rêve ? Quelle architecture donner au flux des images qui appellent à leur tour des architectures ? Le texte est rédigé à une époque où les surréalistes, André Breton en tête, renient le changement qui s'est opéré dans la peinture de De Chirico, alors que le peintre se détourne en partie de ses tableaux dits « métaphysiques ». Si *Hebdomeros* est autrement mieux reçu, ce texte n'en demeure pas moins distinct de toute écriture automatique. Oneirographie ou écriture rêveuse sur le rêve ? Le voyage d'Hebdomeros s'ouvre sur le monde envahissant une *camera obscura*, véritable chambre des apparitions, et se referme par une mise en abîme du rêve dans le rêve. *Hebdomeros* est un récit où le rêve n'a ni début ni fin. Qui rêve dans le rêve et qui rêve ce rêve ? Un « fantôme paisible, spectre lumineux de Giorgio de Chirico » répond l'écrivain<sup>3</sup>, tel est Hebdomeros, double du peintre.

---

1. Giorgio de Chirico, *Hebdomeros* [1929], Flammarion, 1964. Je renvoie à cette édition pour les références qui suivent, sous le sigle *H*.

2. *La Révolution surréaliste*, *Le Bulletin de l'Effort moderne*, *Valori Plastici*, voir : Giorgio de Chirico, *Il meccanismo del pensiero, critica, polemica, autobiografia (1911-1943)*, Torino, Einaudi, 1983 ; *Mémoires* [1945], trad. M. Tassilit, Editions de la Table ronde, 1965 ; *Poèmes, Poesie*, éd. et trad. J.-C. Vegliante, Editions Solin, 1981.

3. De Chirico dans le prière d'insérer d'*Hebdomeros*.

## Architectures intérieures et espace du rêve

Le plus lointain souvenir a-t-il quelque lieu fondateur ? Chez De Chirico, ainsi qu'il le confie dans ses *Mémoires*<sup>4</sup>, il est celui d'une chambre grande et haute, obscure et triste. Lieu qui trouve dans le cadre urbain de la place publique désolée une analogie vive, le dormeur se substituant à la statue centrale. Si la place avec sa statuaire antique est si souvent l'élue de la peinture de De Chirico, se refusant à l'activité du jour des hommes, c'est la chambre qui dans le récit d'*Hebdomeros* accueille les aspects les plus mobiles de la ville, fussent-ils nocturnes. *Hebdomeros* joue sur la juxtaposition et l'emboîtement de récits dont les effets de transition épousent la déambulation du héros à travers les chambres et les espaces intérieurs d'architectures très variées. Simples hôtels ou immeubles, temples ou palais, villas somptueuses et palais baroques au sein desquels les arcades et les escaliers possèdent cette fonction singulière de faire s'écouler dans le temps un espace dans l'autre : autant de lieux dans lesquels s'inscrivent les rêves, les songes et les apparitions ainsi que dans un théâtre de mémoire<sup>5</sup>. La disposition des lieux architecturés accueille les images comme pour activer une certaine remémoration<sup>6</sup>. Dès les premières pages, la montée d'un escalier d'immeuble laisse espérer l'étage « le plus riche en fait d'apparitions étranges » qui, pour le héros, est l'occasion de se souvenir de ses rêves d'enfance (*H.* 7-8). *Hebdomeros* y rencontre un couple de gladiateurs, tels que les peint De Chirico en 1927, dans une vaste salle marquée par le style des années 1880 évoquant la période d'enfance du peintre, salle de jeux et music-halls dans lesquels viennent s'inscrire instantanément « les visions du paradis dantesque », les images des « après-midi romains [...] lorsque le soleil décline et que l'immense vélarium augmente l'ombre sur l'arène » (*H.* 10). Le motif de l'escalier et de l'« inquiétant labyrinthe de corridors » (*H.* 169), le procédé d'emboîtement des lieux dans un continuum d'espace sont récurrents tout au long du texte. Vestibules, antichambres, portes capitonnées ouvrent finalement sur la « vie mondaine » qui s'offre en pur spectacle derrière les hublots

---

4. Giorgio de Chirico, *Mémoires*, [1945], trad. M. Tassilit, Éditions La Table Ronde, 1965.

5. Théâtre de mémoire auquel renvoie le titre de la belle étude menée par Anne-Marie Christin, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Flammarion, 1995, p. 197-212.

6. « Pour former une série de lieux dans la mémoire, il faut, dit [Quintilien] se rappeler un bâtiment, aussi spacieux et varié que possible [...]. Les images qui doivent rappeler le discours [...] sont alors placées en imagination dans les lieux qui ont été mémorisés dans le bâtiment. [...] l'ordre [du discours] est déterminé par la succession des lieux dans le bâtiment », in Frances Yates, *L'Art de la mémoire*, trad. D. Arasse, Gallimard, 1975, p. 14-15.

d'un sous-marin perfectionné ainsi qu'à travers de « grands aquariums » (*ibid.*). Le rêve et le songe se présentent comme une pièce de théâtre : « Il passait des nuits entières assis dans son lit, le visage plongé dans ses mains [...] en de pareils moments il arrivait parfois que le mur du fond s'ouvrît, comme le rideau d'un théâtre, et alors apparaissaient des spectacles tantôt sublimes ou charmants » (*H.* 26). Les images se succèdent selon une mise en scène, un « spectacle » avec « plan de décor » et « lever de rideau », et il n'est pas jusqu'aux villes qui ne possèdent « coulisses » et « acteurs » en guise de faubourgs et d'habitants<sup>7</sup>. Le plaisir du rêveur semble alors atteindre au comble qui, dans un « coin sombre », peut « à son aise contempler sans être vu toutes ces scènes étranges » (*H.* 73-74). L'espace où se forment les objets de la vision est celui de la chambre sans ouvertures, tout à l'opposé du belvédère ou de la chambre d'hôtel avec vue. « Il n'aimait que les chambres, les bonnes chambres où l'on s'enferme, rideaux baissés et portes closes ; et surtout les coins des chambres et les plafonds bas » (*H.* 53). La chambre du regard intérieur s'oppose à la vue englobante du panorama vanté par l'hôtelier et qu'Hebdomeros a en horreur. Comme s'il fallait un empêchement à la vue pour susciter la vision éveillée. Ce sont bien des panoramas rêvés qui envahissent alors l'espace de la chambre, paysage printanier ou océans en tempête, châteaux dressant leurs tours inoffensives, temples et sanctuaires en plâtre construits au pied des montagnes. À la même époque, De Chirico peint *Paysage dans une chambre* et *Meubles, ruines et rochers dans une chambre*<sup>8</sup>. De fait, dans la *camera obscura* les visions d'Hebdomeros se constituent en autant de petits tableaux. Toute description poétique évoque le rêve en son pouvoir imageant, et l'on pourrait ici rapprocher la notion de *phantasma* de celle de l'*ekphrasis*, à la manière de Lessing, qui précise : « Ce que nous appelons “tableaux poétiques”, les Anciens l'appelaient “phantasme”, [...] ce que nous appelons “l'illusion” se nommait chez eux *enargeia*. C'est pourquoi un auteur, à ce que rapporte Plutarque, avait dit que les phantasmes poétiques étaient, par leur *enargeia*, des rêves éveillés<sup>9</sup>. » La rêverie, le songe éveillé s'animent sur les stores baissés des fenêtres ainsi que sur un écran : lacs entourés de collines, sites paisibles dont l'aménité se change parfois en paysages menaçants. Les jeux de lumière et d'ombres poursuivent le songe de la nuit : « Pendant les nuits d'insomnie, dans sa chambre au rez-de-chaussée, il regardait le

7. *Idem*, respectivement : p. 73, p. 201-202, p. 118.

8. *Paysage dans une chambre*, 1926, huile sur toile, coll. part. ; *Meubles, ruines et rochers dans une chambre*, 1927, huile sur toile, coll. part.

9. Lessing, *Laocoon*, Hermann, 1990, p. 118.

plafond faiblement éclairé par la lumière du dehors ; parfois une ombre passait sur ce plafond ; quelque chose comme un grand compas qu'on ouvre et qu'on ferme » (H. 44). Il faut ici parler de projection animée, d'apparitions qui relèvent autant du mythe platonicien de la caverne que de l'origine du dessin, liée à la découpe de l'ombre d'un corps sur un mur. Car la rêverie se déploie avec la manifestation d'« ombres projetées sur le mur par la lanterne posée à terre qui naturellement évoquaient ces souvenirs chez un homme à l'imagination et à la tête farcies de lectures » écrit De Chirico (H. 66-67). Le texte joue avec la mise en abîme du songe : « parurent accrochés au mur les tableaux tristes des époques écoulées » (H. 130). Ces images finissent par gagner l'intérieur de la chambre et par l'organiser en un rêve bâtisseur. Des constructions héroïques emplissent son espace, des trophées érigés au cœur des chambres deviennent l'activité favorite des habitants d'une ville-forteresse. Envahie « d'échafaudages curieux » et de constructions qui prennent la forme de montagnes, la chambre devient un espace où l'artifice de l'architecture rivalise avec la nature, où la vision s'ouvre à un « spectacle mappemonial » (H. 125). La série des *Intérieurs métaphysiques* que peint De Chirico à la fin des années 1910 transporte l'espace des places vers l'intérieur de la chambre. Les mannequins de cette période se laissent envahir par leurs élucubrations oniriques, leurs corps aux contours plus charnels dans les années vingt abritent à leur tour des assemblages d'architectures, ainsi de l'« intériorité meublée et architecturée » des *Fils d'Hebdomeros*<sup>10</sup> – rare toile à donner des yeux aux mannequins, ces enfants du rêve.

« Il y a une chambre dont les volets sont toujours clos. Dans un coin un livre que personne n'a lu. À un mur un tableau qu'on ne peut voir sans pleurer<sup>11</sup> ». Cette dimension d'un espace intérieur démultiplié et replié sur soi évoque pour Hebdomeros le lieu forclos d'une île lointaine : « les chambres [...] étaient comme ces îles qui se trouvent en dehors des grandes lignes de navigation » (H. 78). La chambre est un petit monde à l'horizon fermé sur lui-même au point que le héros désire chasser tous les locataires de la maison qu'il habite. Elle est ainsi le refuge du voyageur-rêveur, isolé du restant du monde dans une « chambre aux murs couverts de fourrures et de photographies représentant des vaisseaux noirs comme de l'encre au milieu de la blancheur des banquises » (H. 36). La clôture est donc nécessaire à la mise en place d'une scénographie intérieure. Tout du moins la vue doit-elle être entravée : chambre sans fenêtre côté mer mais

---

10. *Les fils d'Hebdomeros*, 1926, huile sur toile, coll. part.

11. Giorgio de Chirico, *Il meccanismo del pensiero, critica, polemica, autobiografia (1911-1943)*, Torino, Einaudi, 1983, p. 36.

avec ouverture au nord ainsi que dans un atelier de peintre. Ainsi l'obstacle à la vue appelle la vision, ménage une ouverture à l'émerveillement, aux énigmes et aux atmosphères emplies de mystère, si proches des perceptions de l'enfance. Il n'est pas non plus indifférent que la recherche de *la* chambre soit gouvernée par celle que l'auteur a dû abandonner lors des nombreux déménagements de son enfance, en Grèce, puis en Italie, conséquence de la mort du père. Ce que traduit bien le passage d'un lieu à l'autre dans le récit : « Il fallait encore fuir, quitter ces lieux » (*H.* 51). L'autre chambre c'est aussi la place italienne, refuge second fortement marqué de nostalgie. Ces places peuplées d'ombres, de mannequins et de statues mettent en jeu dans l'œuvre picturale les artifices du dispositif perspectif démultipliant les apories de la profondeur, scénographie d'un regard intérieur où le lointain est aussi net de contours que le plan le plus proche<sup>12</sup>. Si la chambre, secrète et intime, est l'espace où se déploient les lieux rêvés, la place n'en demeure pas moins d'une singularité imaginaire, suffisamment vide, pour accueillir toutes les réminiscences. Certes, la chambre aux volets clos sous l'ardeur du soleil méridien ouvre sur un certain bonheur et une qualité du rêve. Mais l'espace onirique s'anime sous l'effet d'une temporalité singulière, propice aux révélations et aux visions. Certaines heures plus que d'autres suscitent le sommeil et les songes et en déterminent la nature. Pour De Chirico, l'heure méridienne est l'heure du sommeil par excellence, du rêve fait de présages, suscitant au réveil un regard aigu sur les choses, et surtout une certaine qualité du souvenir. La chambre est alors comme hors d'atteinte<sup>13</sup>. Sous le coup du canon qui indique l'heure zénithale, l'heure méridienne est « l'heure de fantômes », fantômes bien plus intéressants que ceux de minuit, elle est celle des fantômes vivants pour lesquels l'ombre au sol coïncide presque avec le corps. L'absolue verticalité de midi suspend en quelque sorte le temps et réoriente l'espace. Hebdomeros rêve, inversant le jour et la nuit, il rêve de s'endormir en Chine dans la douce tiédeur de l'heure méridienne entre deux cerisiers en fleurs. Suprême bonheur de midi, qui voit le ciel bleu « comme un morceau de papier tendu » tandis que la perception de l'orientation s'évanouit dans la dissolution des points cardinaux. En revanche, le crépuscule, entre chien et loup, n'augure guère d'un

---

12. Voir également le contexte de la naissance de la perspective : Alberti ne dit pas autre chose quand il parle de sa fameuse « fenêtre », ouverte sur un regard intérieur.

13. « Sous la chambre où il dort il y a des portiques. [...] Quand la chaleur a été torride à midi, elle vient là haletante, cherchant la fraîcheur. Mais lui il dort, il dort, il dort », Giorgio de Chirico, *Il meccanismo del pensiero, critica, polemica, autobiografia (1911-1943)*, Torino, Einaudi, 1983, p. 36.

sommeil heureux, il ne convient qu'aux vieillards inquiets, tout de pierre, allongés dans les jardins, qui s'entretiennent de manière lugubre avec le passé. La ville de nuit est offerte elle, à d'autres vertiges : « Il était déjà tard lorsqu'Hebdomeros commença sa randonnée dans la ville ; ville curieuse ; tout dormait, même les hiboux qui dans leur sommeil rêvaient de dormir<sup>14</sup>. »

Mais dans le voyage, *Hebdomeros* est placé sous le signe du possible retour, du *nostos*, retour de l'enfance et retour à l'antique tout à la fois. En une remontée guidée par Mercure, messager divin, oneiropompe, car « Mercure était chargé par Jupiter de guider et conduire les âmes des trépassés dans le monde de l'au-delà, mais aussi de conduire les rêves dans le sommeil des vivants endormis » (*H.* 147). Il n'est pas indifférent que le peintre qui a réalisé le tableau placé au-dessus du lit<sup>15</sup>, soit un artiste de grand talent disparu très jeune, et un nageur intrépide, mort emporté par les flots. Tout se passe comme si la disparition du peintre offrait la possibilité à l'écrivain de laisser libre cours à sa faculté de dépeindre<sup>16</sup>. À la recherche des signes de l'au-delà et de l'envers caché des choses, Hebdomeros soupire après le lieu de l'auberge riante « qui nous fait penser à l'immortalité », « l'auberge qui fait rêver à la métempsychose » quand rien n'est détruit et que tout continue en changeant de forme (*H.* 36).

### L'écriture par images et la puissance des ombres

Comment raconter un fragment de rêve tout en étant pris au sérieux, telle est la question exposée dès le premier paragraphe de l'ouvrage par le personnage de De Chirico. Car l'« impression purement personnelle » du héros épris d'une atmosphère urbaine dans laquelle un étrange immeuble est comparé au consulat allemand de Melbourne, est accueillie avec sourire par ses amis. Par où commencer, comment finir ? Quelle forme donner au rêve si ce n'est celle d'un flux continu et ponctué ? Le récit du rêve n'a ni commencement ni fin. L'incipit est remisé, alors que l'auteur laisse entendre que se poursuit une action à la suite d'un passage qui ne nous est pas restitué. La première ligne est formellement constituée de points

---

14. *Hebdomeros, le peintre et son génie chez l'écrivain*, [éd. originale, éd. du Carrefour, 1929], p. 69-71. Passage supprimé dans l'édition de 1964 et qui fait écho au poème *La nuit mystérieuse* (1916) : « Tout dort, même les chouettes et les chauves-souris Qui jusque dans le songe songent dormir », *Poèmes Poésie, op. cit.*, p. 45.

15. Le tableau représente Mercure et son troupeau. On sait l'importance de la figure pour De Chirico (*Autoportrait avec Mercure*, 1923, huile sur toile, 65 x 50 cm, coll. part.).

16. On peut y voir aussi une réponse de De Chirico à la critique des surréalistes envers son œuvre.

en suspension qui oblitérent l'action en cours, elle offre le silence d'intervalles blancs ponctués de points noirs dont la typographie ne suit pas à proprement parler le resserrement des points de suspension. « ...Et alors commença la visite de cet immeuble situé dans une rue sévère » (H. 5). La conjonction *et* marque l'avancée du rêve. La scansion du récit avec l'emboîtement des tableaux, les jeux de mots, les associations d'idées faisant glisser, dériver et rebondir le récit sont autant de simulacres. La mise en page se veut spectaculaire dans l'édition révisée de 1964. Avec une typographie en Plantin corps 24, et une ponctuation normalisée au regard de la précédente, des marges étroites et une pagination asymétrique, elle vise à faire flotter visuellement le texte et à absorber le regard du lecteur. L'auteur nous force en quelque sorte à regarder le texte avant de le lire. Une forte continuité s'empare du récit, ainsi le point-virgule abonde qui souligne les enchaînements sans départager des parties du texte, alors que les indices temporels sont distribués de façon à accélérer le travail de remémoration tout en faisant abstraction de la durée, et que les locatifs et les déictiques abondent qui suscitent le surgissement des fantasmas. L'articulation des séquences est ainsi maquillée par la densité visuelle de la typographie<sup>17</sup>. Pour le peintre comme pour l'écrivain, seuls les signes font image. Le prière d'insérer d'*Hebdomeros* exige que le récit soit « regardé » comme le lecteur regarderait un tableau. *Hebdomeros* explore des potentialités exploitées par la peinture de Giorgio de Chirico. Ce que la peinture par la « solitude des signes » rend silencieux, la prose le traduit ici en un langage imagé dépeignant ce que les tableaux taisent et ne cessent pourtant de montrer.

*Quand vous avez trouvé un signe, tournez-le et retournez-le de tous les côtés ; voyez-le de face et de profil, de trois-quarts et en raccourci ; faites-le disparaître et remarquez quelle forme prend à sa place le souvenir de son aspect ; voyez de quel côté il ressemble au cheval et de quel autre à la moulure de votre plafond.*  
(H. 87)

Le récit d'*Hebdomeros* expose l'enchaînement onirique d'images qui font sens dans la mesure où le rêve selon Freud « reproduit une *corrélation logique* en tant que *rapprochement dans le temps et l'espace*, à la manière du peintre qui réunit tous les poètes dans un tableau du Parnasse : ceux-ci n'ont jamais été ensemble sur le sommet d'une montagne mais ils forment en pensée une communauté<sup>18</sup> ». L'écriture d'*Hebdomeros* joue donc avec une

17. Jacqueline Chénieux-Gendron, « L'énigme d'un nom : Hebdomeros », *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 7/8, 1981, p. 246.

18. Sigmund Freud, *Sur le rêve*, trad. C. Heim, Gallimard, 1988, p. 94.

logique dont les procédés rappellent ceux du travail du rêve : condensation, déplacement, surdétermination, dramatisation et humour... « Le contenu du rêve est donné comme dans une écriture figurative » note Freud<sup>19</sup>. De l'écriture par images, ainsi qu'un saisissement graphique du rêve, *Hebdomeros* en livre quelques exemples. Qu'est-ce qui définit l'espace du rêve comme simple espace ? Les ombres, si elles donnent une certaine densité aux objets, « espacifient » à leur manière de nouvelles architectures. Ainsi l'ombre portée du coq au sommet d'un clocher, ombre devenue obsédante, finit par inscrire son secret en une véritable *skiagraphia* :

*Voilà que maintenant elle descendait ; en même temps elle montait ; agissant comme un corrosif, elle mangeait le clocher d'un côté tandis que de l'autre elle entamait le ciel en s'y découpant et s'y développant avec une lente et inexplicable régularité ; maintenant les pieds du coq touchaient le sol et sa crête les nuages ; des lettres blanches, des lettres solennelles comme une inscription lapidaire, s'avancèrent un peu partout, hésitèrent, ébauchèrent dans les airs une espèce de quadrille démodé et enfin se décidèrent à s'accoupler selon le désir d'une force mystérieuse et formèrent à quelque hauteur du sol cette étrange inscription : Scio detarnagol bara letztafra. (H. 72)*

Ce qui fait image en l'ombre portée c'est l'altérité du même jusque dans l'accouplement des signes. Ceux-ci s'offrent à l'état de dispersion telles des configurations stellaires dans le ciel, « vraies images dessinées en pointillés » ou encore à l'état de hiéroglyphes comme si le rêve pouvait être saisi graphiquement. La magie du graphisme s'associe à la phonè, il n'est pas jusqu'à l'errance syntaxique qui ne traduise les jeux associatifs de la langue du rêve : « L'acropole, l'acropole ! – Non, dit-il avec un fin sourire ; il ne s'agit, cette fois-ci, ni d'*accroc*, ni de *Paul* ; et bien qu'il y ait même un Périclès [...] le Périclès que je vous présente est borgne » (H. 114-115). Si De Chirico dénonce en peinture les audaces modernistes (le cubisme, les collages et l'écriture automatique des surréalistes), il travaille la multiplicité des points de vue et confond volontairement les règnes et les genres. Le rêveur « vogue sur les flots jaunes des blés mûrs ou sur l'onde verte de l'herbe tendre », le ciel est navigué par les nuages et tout le paysage n'est qu'une mer fleurie aux vagues polychromes (H. 36 et 131).

Certes, pour *Hebdomeros* il est un « romantisme de mauvais aloi », cédant à une prédilection exagérée pour les ombres crépusculaires, et qui

---

19. Cité par Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, éd. du Seuil, 1967, p. 323-328, chap. VII, « Freud et la scène de l'écriture », p. 323.

suscite les rêveries les plus « bizarres<sup>20</sup> ». Cependant il est des ombres qui possèdent le pouvoir de faire apparaître ce qui ne peut être vu – ainsi que dans les peintures de De Chirico<sup>21</sup>, l'ombre est l'entité spectrale de l'absence de réalité, *fantasma* au sens propre. Ombres inquiétantes de corps inexistantes, représentation d'ombres parmi les ombres, elles possèdent une valeur active à l'intérieur de la vision. Dans le récit, les ombres peuvent s'allonger démesurément au point de faire voyager le rêveur dans l'espace et lui faire traverser des contrées entières, et ranimer ainsi certains souvenirs dans lesquels Hebdomeros se laisse aller avec joie à la nostalgie (H. 84-85). Giorgio de Chirico fait l'éloge de la *stimmung*, de l'atmosphère particulière du coucher du soleil sur la ville, au moment où s'éteignent les derniers échos du travail des hommes. La perception mélancolique est alors indissociable d'une réception aiguë des signes. Et s'il existe un art de la réminiscence chez Hebdomeros ce n'est alors qu'une « question d'entraînement » (H. 85). En cela, Giorgio de Chirico ne suit pas la tradition des Anciens sur le rêve (la classification de Macrobie qui place l'acuité du rêve, sa véracité et son oracle, à l'aube – le petit matin au contraire, chez De Chirico, est le plus souvent marqué d'un excès de noirceur mélancolique). Telle est la valeur mercuriale du rêve qui vise à transmettre des choses déjà connues et reconnaissables malgré leur éloignement, sous un nouveau jour, en dévoilant leur aspect caché et dissimulé. Freud ne dit pas autre chose à propos de l'*unheimlich* quand il évoque en 1919 « cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier<sup>22</sup> ». Et moins que Freud, ce sont Schopenhauer et Nietzsche qui ont tant marqué Giorgio de Chirico qu'il faut ici convoquer.

*Notre faculté de représentation dans le rêve dépasse infiniment celle de notre imagination, écrit Schopenhauer dans son « Essai sur les apparitions » ; chaque objet intuitif y revêt une vérité, un achèvement, une universalité logique qui s'étendent jusqu'aux propriétés les plus essentielles comme la réalité elle-même [...] ; la fantaisie ne peut rien produire qui se rapprocherait de cette perspicuité objective et de ce caractère vivant du rêve [...] Tous ses objets apparaissent déterminés et nets, comme la réalité, [...] exactement dessinés [...], chaque corps y projette son ombre<sup>23</sup>.*

---

20. *Idem*, p. 175-178.

21. *Mystère et mélancolie d'une rue*, 1914, huile sur toile, 87 x 73 cm, Museum of Modern Art, New York.

22. Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté*, trad. F. Cambon, Gallimard, 2001, p. 31.

23. A. Schopenhauer, « Essai sur les apparitions et les faits qui s'y rattachent », *Parerga et*

L'art vise pour De Chirico à représenter l'aspect caché (métaphysique) des choses et à donner à la révélation une forme plastique, tout comme le rêve le fait dans son pouvoir imageant. D'où la présence dans son œuvre d'une inquiétante étrangeté liée au dévoilement de la part spectrale du monde, au sens où Freud définit *unheimlich* comme « tout ce qui devait rester un secret, dans l'ombre, et qui en est sorti » (H. 49). Chez De Chirico l'insolite apparaît ainsi comme une vérité absolue, et la tranquillité et la sérénité des tableaux dévoilent dans leur calme comme une « plainte continue » : l'artiste voit en l'œuvre d'art « le symptôme révélateur de la profondeur habitée ». Et comme il cherche à « remonter vers le principe du monde et du temps, alors toutes les apparences se dissipent, tous les voiles se déchirent<sup>24</sup> ». Telle est aussi la fonction de Mercure conducteur de rêves, oneiropompe, qui transmet un art de mémoire au caractère divinatoire. La reconstitution des images du rêve par le récit soustrait les objets aux puissances obscures de la nuit et de l'oubli. Le récit du rêve active le retour d'émotions primordiales : Hebdomeros redécouvre ainsi les valeurs antiques comme il revient sur les lieux de l'enfance (les siens propres et ceux-là même de son père auquel il prête parole). Les descriptions privilégient les panoramiques et les éléments d'architecture : palestres aux formes géométriques, temples réduits à l'échelle de jouets, villas somptueuses bâties au milieu des ruines entre lesquelles se glissent les « lézards immortels, parce que toujours renaissants<sup>25</sup> ». La reviviscence du glorieux passé antique est exploitée dès les premières pages d'*Hebdomeros*. Le bonheur des jeux olympiques va jusqu'à suspendre chez les éphèbes tout sens de l'espace, même ceux « qui en d'autres moments rêvaient au nord, oubliant leurs rêveries. [...] Ce jeune monde vivait l'heure de son *éternel présent* » (H. 28-29).

En 1919, dans *Valori Plastici*, De Chirico affirme qu'il y a la même différence entre une image réelle et cette même image en rêve qu'entre l'image qui provoque la révélation et sa traduction plastique<sup>26</sup>. « Lorsque la révélation résulte de la vue d'une disposition de choses, alors l'œuvre qui en résulte [...] lui ressemble, mais d'une façon étrange : comme la ressemblance qu'il y a entre deux frères, ou plutôt entre l'image d'une personne que nous voyons en rêve et la figure de cette personne en réalité<sup>27</sup> ». Cet aspect caché que révèle le rêve, la peinture le traduit par la

---

*Paralipomena*, F. Alcan, 1912, p. 41-42.

24. Manuscrit B, 1913.

25. *Hebdomeros*, *op. cit.*, respectivement, p. 77, p. 48, p. 47.

26. Giorgio de Chirico, « Sull'Arte Metafisica », *Valori Plastici*, I, n° 4-5, avril-mai 1919.

27. Giorgio de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, *op. cit.* p. 32-33.

réduction de la chose à un « squelette » ou « signe », ainsi que le nomme de Chirico. À cet égard l'art de De Chirico ne relève pas de « l'automatisme psychique » défendu par les surréalistes. Peinture d'énigme qui prend tous les traits d'un inconscient devenu peintre, l'œuvre de De Chirico dit aussi toute la difficulté de la restitution de la vision : effort de traduction qui invite à la mélancolie, où le mystérieux et l'inquiétant sont les seules signatures d'une vérité dans l'ordre de la re-présentation. Ainsi de l'affolement du mécanisme perspectif qui maintient l'aberrant dans la scénographie, ainsi des ombres portées sans objet, de la netteté des détails dans le lointain comme le plus proche, des lieux urbains aux vastes places et arcades baignées de soleil, désertés en plein jour, où l'on ne sait pas où l'on est, ni ce qui se passe vraiment. Il s'agit donc de maintenir l'évidence de l'énigme pour garder intacte la force occulte de la vision. De Chirico a ainsi parlé à plusieurs reprises de la « spectralité » attachée à la perception et d'un « art de la révélation » qui dévoilerait la profondeur des choses. Ainsi que l'a remarqué Jean Clair, l'aspect métaphysique naît le plus souvent d'une réalité familière venant rompre la causalité liant les choses entre elles de manière coutumière<sup>28</sup>. Coïncidence troublante, cette même année 1919, où De Chirico écrit « Sull'Arte metafisica », Freud confie : « Un jour où, par un brûlant après-midi d'été, je parcourais les rues vides et inconnues d'une petite ville italienne [...] je ressentis un sentiment que je ne puis que qualifier d'étrangement inquiétant »<sup>29</sup>. Indéniablement le « réalisme métaphysique » qui marque l'œuvre de De Chirico est empreint de cette « magie » qui sert à dépayser et à frapper de suspicion l'ordre du visible. Car « toute chose a deux aspects : un aspect courant qui est celui que nous voyons presque toujours et que voient les hommes en général, l'autre, l'aspect spectral ou métaphysique, que ne peuvent voir que de rares individus dans des moments de clairvoyance et d'abstraction métaphysique » écrit-il dans *Valori Plastici*<sup>30</sup>. L'image surgit lumineuse ainsi que dans *La Pureté d'un rêve* (1915) entre deux blocs d'arcades sombres et de fenêtres aveugles, tel cet arbre peint sur le fond blanc d'une toile reposant sur un chevalet, se détachant sur le bleu du ciel<sup>31</sup>.

« Il n'avait plus rien d'humain. Il ne faisait pas non plus penser aux statues » (H. 33). L'homme pétrifié, double d'Hebdomeros, se « plateformisait » à force de rester couché sur le promontoire d'où il observait

---

28. Jean Clair, « Metafisica et Unheimlichkeit », in *Les Réalismes, 1919-39*, catalogue d'exposition, Centre Georges Pompidou, 1980, p. 26.

29. Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté*, trad. F. Cambon, Gallimard, 2001, p. 83.

30. Giorgio de Chirico, « Sull'Arte metafisica », *Valori Plastici*, n° 3, avril 1919.

31. *La Pureté d'un rêve*, 1915, huile sur toile, 65 x 50 cm, coll. part.

les oiseaux. Placé sous le signe de la dénégarion (il ne rappelle en rien les époux étrusques allongés sur les sarcophages, en rien le dieu des fleuves de la statuaire antique), il évoque plus volontiers un cadavre de Pompéi. L'incertitude à savoir si une chose est animée ou inanimée mobilise à travers le motif du dédoublement le sentiment d'inquiétante étrangeté, dans ce retour aux origines que tente de revivifier la mémoire. Entre le vif et le mort, le personnage comparé à un morceau de bois cloué en hâte, par en dessous (!) appelle dans l'image onirique suivante, de monstrueuses têtes d'oiseaux, signe d'un mauvais présage. « Un aspect profondément *calciné* était en toute chose. Les fantômes immortels [...] erraient de toutes parts, invisibles et présents » (H. 207). La répétition de cet étrangeté inquiétant réjouit cependant ici Hebdomeros. Car la présence du spectral est le gage d'une vérité cachée. La dernière apparition dans le rêve d'Hebdomeros est ainsi celle de son père sous les traits allégoriques de l'Immortalité (H. 236). À travers la Grèce antique revisitée, tout se passe comme si l'homme aspirait à devenir cette sculpture vivante qui ressuscite l'origine de l'histoire : « Un jour je serai aussi un homme-statue/époux veuf sur le sarcophage étrusque/ce jour-là en ta grande étreinte de pierre/ô ville serre-moi maternelle<sup>32</sup> ». Figure récurrente dans l'œuvre peinte de De Chirico, *Ariane endormie*<sup>33</sup> est associée au dieu conducteur de rêves dans les deux variantes de *Mercuré et les Métaphysiques* de 1921. Entre songe et rêve, la statue silencieuse prise dans un sommeil de la pierre<sup>34</sup> expose à la fois la solitude plastique de toute chose représentée (forme sublimée d'où l'humain s'absente) et l'immanence de l'énigme dans l'immobilité présente en toute chose. Aux côtés de la figure mélancolique et rêveuse de la statue endormie, d'autres signes – l'arcade, la tour et les ombres portées, avec la mer, le passage d'un voilier ou d'une locomotive – font partie des motifs sans cesse repris dans l'œuvre écrite et picturale de De Chirico. Avec *Double Rêve du printemps* (1915) la figure d'Ariane ressurgit dans la mise en abîme d'un tableau dans le tableau, tracé spectral qui joue avec la dilatation du temps entre le passé le plus

---

32. Giorgio de Chirico, *Poèmes, Poésie*, éd. et trad. J.-C. Vegliante, Solin, 1981, p. 41.

33. Prenant pour modèle l'*Ariane endormie* du Vatican, I-IIe siècle ap. J. C. Elle est présente dès 1912 dans *Melanconia* (Estorick Collection of Modern Italian Art, Londres), *Mélancolie d'une belle journée* (Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles), *La Nostalgie de l'infini* (coll. part.), et en 1913 à plusieurs reprises dans *Joies et énigmes d'une heure étrange* (coll. part.), *Ariane* (Metropolitan Museum of Art, New York), *L'Après-midi d'Ariane* (coll. part.).

34. *La Statue silencieuse, ou Ariane*, 1913, huile sur toile, 99,5 x 125,5 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

lointain et le futur immédiat<sup>35</sup>. Le héros du récit reconnaît face à ses amis : « tous vous vous êtes entraînés depuis longtemps au jeu difficile du renversement du temps et à tourner l'angle de votre regard » (H. 88). À travers une conception toute nietzschéenne du temps, l'antiquité est perçue comme futur immédiat dans la valeur divinatoire du rêve. Hebdomeros est le voyage dans le temps de l'exploration de l'immortalité. Comme l'antique en peinture fait retour dans le silence ensommeillé des pierres, entre les automates androïdes et les mannequins de couturière, les statues prennent des allures de promeneurs. « Ce qui était souvenir enfoui au plus intime, ce que l'on savait depuis toujours, partie d'un savoir commun oublié et recouvert, revient et prend corps, comme une apparition » écrit Jean Clair<sup>36</sup>. De Chirico parle de « l'étrange douceur », « étrange consolation » donnant un pouvoir de réalité à ce qui ressurgit<sup>37</sup>. Rétrospection chargée d'inquiétante étrangeté en ce que *Heimlich* est la marque de notre attachement ancestral au monde caractérisant l'attente comme la mélancolie, ce désir qui habite le rêve d'un éternel retour, si présent dans les dernières pages d'*Hebdomeros*. Ainsi l'apparition de l'Immortalité dont les yeux sont ceux du père d'Hebdomeros met en mouvement la pensée du héros accoudé sur une ruine, une pensée définitivement abandonnée « aux flots caressants des paroles inoubliables » (H. 337).

La fin du récit s'organise autour de la métaphore du retour nautique, suivant l'Océan déchaîné des passions qui décrit l'abandon de la pensée aux rythmes des flots, après que le rêveur a compris le sens de l'ultime apparition : celle d'une femme possédant les yeux de son père – et qui n'est autre que l'Immortalité (H. 236-237). Hebdomeros accoudé sur une colonne brisée dans une pose mélancolique ne pense plus, mais sa pensée vogue sous l'effet de la voix pour se fondre ainsi dans les eaux.

ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES  
EN SCIENCES SOCIALES  
UNIVERSITÉ DIDEROT-PARIS 7

---

35. *Double Rêve du printemps*, 1915, huile sur toile, 56,2 x 54,3 cm, Museum of Modern Art, New York.

36. Jean Clair, « Metafisica et Unheimlichkeit », *op. cit.*, p. 32.

37. *Valori Plastici*, n° 3, avril-mai 1919, p. 16.



## DE CHIRICO : FORMES ARCHITECTURALES ET PEINTURE MÉTAPHYSIQUE

Pierre HYPPOLITE

Giorgio De Chirico utilise dans ses tableaux, de manière paradigmatique, des éléments architecturaux classiques, l'arcade, la colonne, la tour, le portique, le dôme, le temple, la statuaire... On ne peut qu'être surpris par le choix de ces objets monumentaux, juxtaposés ou imbriqués mécaniquement les uns aux autres, figés à la manière d'un décor de théâtre, parfois en ruines, étrangement familiers et énigmatiques. Comment appréhender le traitement iconologique de ces éléments d'architecture ? Quelle importance ont-ils dans le dispositif pictural ? En quoi contribuent-ils à sa signification ?

L'utilisation de motifs architecturaux antiques, Renaissance et modernes renoue avec le classicisme contre l'avant-garde artistique. Mais, peut-on s'en tenir à la querelle des références entre les anciens et des modernes sans s'intéresser au rôle que joue l'architecture dans les tableaux ? Enfermer la peinture du début du XX<sup>e</sup> siècle dans l'opposition entre une esthétique de la tradition et une esthétique de l'innovation pour confiner l'œuvre éclectique de De Chirico dans l'académisme, est partielle. Certes, il a contribué par ses écrits à radicaliser son rejet de la peinture moderne et de ses valeurs esthétiques. Mais le traitement des objets architecturaux ne constitue pas dans la peinture métaphysique un éloge du classicisme ; il fonde sa modernité.

### **Objets architecturaux, classicisme et modernité**

Le choix des objets est déterminé par les origines grecques du peintre né à Volos, ses promenades architecturales en Italie, à Turin, ou Ferrare, entre autres lieux, et la prise de conscience de l'importance de l'architecture dans la construction de l'espace de la peinture italienne du Quattrocento. Si la part du mythe est présente dans leur sélection, l'on ne peut restreindre leur rôle à la mise en place d'un décor historique. En dépit de la revendication du « *Pictor classicus* » d'un retour à la tradition (1919/1920), sa peinture n'est en rien une manifestation d'un refoulé

classique. La représentation picturale de l'architecture avant 1919 n'intègre pas le clivage axiologique qui traverse la critique du XX<sup>e</sup> siècle entre les formes classiques et modernes. Les unes (portiques antiques, arcades de l'architecture italienne...) et les autres (tours, usines, cheminées d'usine de la modernité...) se mélangent pour donner naissance à une représentation hybride aux vifs effets chromatiques. *L'Après-Midi d'Ariane* (1913) juxtapose ainsi tour carrée et tour ronde. On trouve chez De Chirico cette tentation de l'hybride et du moderne dès les premières années de la peinture métaphysique. De fait, elle échappe à toute rationalisation hâtive et sélective. « Aucune fortune critique sur un peintre majeur du vingtième siècle ne présente autant de désaccords fondamentaux, n'achoppe sur tant de contradictions que celle consacrée à Giorgio De Chirico<sup>1</sup> » note William Rubin. Le peintre trouve dans la référence à la peinture classique (Poussin, Lorrain) le sens de l'architecture que la peinture moderne a perdu et qu'il souhaite restaurer<sup>2</sup>. En utilisant un dispositif perspectiviste, que les mouvements d'avant-garde contestent comme forme symbolique et mémorielle, il se donne la possibilité de disposer ses objets architecturaux dans un espace géométrique variable. Sa peinture participe ainsi de manière emblématique à l'élaboration d'une esthétique qui fait ressurgir dans la peinture figurative des formes au dessin simplifié dans une composition épurée sans enfermer la représentation dans l'illusionnisme spatial. La saturation de l'espace pictural par ces objets imposants aux contours et aux tracés nets, autour desquels s'ajoutent parfois d'autres instruments de mesure (règles, compas, équerres, cartes, tés, cylindres...), offre au regard un assemblage de formes hétéroclites. Comment s'opère l'imbrication de ces motifs architecturaux dans le tableau ?

La construction spatiale exploite les virtualités dimensionnelles de l'espace pictural par le jeu des points de vue perceptifs. Le resserrement ou l'extension du cadrage, les variations de la distance, l'accentuation de l'horizontalité, de la verticalité, de la profondeur ou de l'inclinaison spatiale (*Énigme d'une journée*, 1914), constituent quelques unes des particularités de la peinture. De Chirico mine l'équilibre de la représentation des formes architecturales classiques par la modification des échelles, des

---

1. William Rubin, « De Chirico et la modernité », *Giorgio de Chirico* par William Rubin, Wieland Schmied et Jean Clair, Centre Georges Pompidou, 1983.

2. Ainsi De Chirico souligne l'importance de la peinture de Giorgio Morandi qu'il nomme « la métaphysique des objets courants ». *Primavera Fiorentina*, catalogue de l'exposition, Florence, Parco San Guallo, avril-juillet 1922, *Les Réalismes 1919-1939*, Centre Georges Pompidou, 1980.

lignes horizontales et verticales, variant les proportions, multipliant les points de fuite ou les supprimant. Le motif architectural n'est donc pas intégré à la géométrie perspectiviste du tableau comme dans la peinture du *Quattrocento*. Toutes les parties ne sont pas mesurables à la même échelle. Tailles démesurées, objets partiellement masqués, perspectives accentuées, déplacées ou tronquées sont exemplaires de cette représentation de l'architecture. C'est la géométrie des formes qui détermine leur place, leur volume et leur rôle dans l'espace pictural et non le motif culturel (antiquité, Renaissance ou modernité) auxquelles elles renvoient. La place de l'objet architectural est particulièrement importante dans la peinture métaphysique sans que l'on puisse contester une évolution significative de leur représentation qui se caractérise par un retour à une perspective et à des motifs plus académiques ou à des espaces fermés dans l'oeuvre ultérieure du peintre. L'importance de l'architecture dans l'espace plastique n'est pas uniquement liée à la géométrisation des formes et la variation des plans. Le marquage des contours (*L'Incertitude du poète*, 1913) permet d'inclure dans le tableau les lignes ordinairement cachées qui organisent le tableau. Elles sont l'ossature d'un système perspectiviste contrarié. Cette architecturalité est d'autant plus essentielle que les objets architecturaux créent par leur masse de la spatialité. Esplanades, portiques, arcades, colonnes, tours, engendrent de l'espace en termes de profondeur, d'horizontalité ou de verticalité. Il n'est pas surprenant que la vision de l'architecture d'une place italienne soit le moment fondateur de la peinture métaphysique de De Chirico. Cette dernière s'apparente à un système constructif où l'objet s'incorpore dans un ordre visuel dont *la perspective comme forme symbolique*<sup>3</sup> constitue un mode d'organisation que le peintre disloque à loisir.

### **Architecture, métaphysique et symbolique**

Le recours à l'architecture se fonde sur la revendication d'une esthétique que De Chirico définit à partir de la philosophie allemande sous la triple influence de Schopenhauer, Nietzsche et Weininger<sup>4</sup>. Comment la représentation de l'objet architectural s'articule-t-elle avec la volonté de rendre à la représentation de l'architecture un sens métaphysique ?

Les premiers tableaux de De Chirico sont de rigoureuses constructions géométriques dont l'étrangeté résulte de l'utilisation d'éléments ar-

---

3. Erwin Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique* (1932), Éditions de Minuit, 1975.

4. Wieland Schmied, « L'art métaphysique de Giorgio De Chirico et la philosophie allemande : Schopenhauer, Nietzsche, Weininger », *Giorgio De Chirico, op. cit.*

chitecturaux identifiables séparément mais formant un ensemble hétérogène. *L'Énigme d'un après-midi d'automne* (1910) offre un exemple qui permet de mieux comprendre le rôle de l'architecture dans ce dispositif. C'est à partir de ce tableau que le peintre revendique sa découverte de la métaphysique des places italiennes. Le peintre associe la naissance de son esthétique à un événement qu'il a longuement raconté pour évoquer le moment où sa complicité phénoménologique avec l'architecture a déterminé la forme de sa peinture.

*Par un clair après-midi d'automne j'étais assis sur un banc au milieu de la Piazza Santa Croce à Florence. Certes ce n'était pas la première fois que je voyais cette place. Je venais de sortir d'une longue et douloureuse maladie intestinale et me trouvais dans un état de sensibilité presque morbide. La nature entière, jusqu'au marbre des édifices et des fontaines, me semblait en convalescence. Au milieu de la place s'élève une statue représentant le Dante drapé dans un long manteau, serrant son œuvre contre son corps, inclinant vers le sol sa tête pensive couronnée de lauriers. La Statue est en marbre blanc ; mais le temps lui a donné une teinte grise, très agréable à la vue. Le soleil automnal, tiède et sans amour, éclairait la statue ainsi que la façade du temple. J'eus alors l'impression étrange que je voyais toutes les choses pour la première fois. Et la composition de mon tableau me vint à l'esprit ; et chaque fois que je regarde cette peinture je revis ce moment : le moment pourtant est une énigme pour moi, car il est inexplicable. J'aime appeler aussi l'œuvre qui en résulte une énigme<sup>5</sup>.*

L'expérience est liée à un phénomène de visualisation, sans distanciation. Elle est associée à l'état de dérégulation du peintre et à la projection de ses sentiments sur l'environnement. Mais cette disposition d'esprit n'est pas toujours le point de départ du sentiment métaphysique<sup>6</sup>. La puissance suggestive et l'immédiateté d'une synthèse sensorielle sont les caractéristiques de ces instants privilégiés. C'est lorsque la visualisation du lieu se transforme en une image mentale que la vision devient révélation. Elle se développe dans le mouvement qui va de la vision panoramique de l'espace au point de vue resserré sur la statue de Dante, d'un marbre blanc devenu gris, « très agréable à la vue ». La composition du tableau apparaît au moment où la vision se révèle à travers l'évocation du temple et la description détaillée de la statue saisie dans l'inclinaison savante de

---

5. De Chirico, *L'Art métaphysique*, textes réunis et présentés par Giovanni Lista, Éditions L'Échoppe, 1994, p. 86.

6. Dans le récit romanesque *Monsieur Dudron*, le narrateur traversant la nuit une place entourée de portiques ressent des sentiments hautement métaphysiques à la vue d'une fontaine. *Monsieur Dudron*, Éditions de La Différence, 2004, p. 36.

« sa tête pensive couronnée de lauriers ». La vision s'organise à partir d'une perception (syn)esthésique, associant à la disposition des objets, leur matière, leur orientation, l'atmosphère, la lumière, la chaleur. La perception de l'architecture est à l'origine de cette fusion entre le sujet et le monde sensible. Le tableau doit être l'expression de cette expérience. De celle-ci naît la vision hallucinatoire de ses éléments par cristallisation des formes architecturales. Le récit utilise le champ lexical quasi religieux de l'apparition et de la révélation pour exprimer ce qui se joue à cet instant. « Le moment où l'homme a une révélation nous pouvons le définir comme celui pendant lequel il a pu entrevoir un monde existant en dehors des choses connues par l'esprit humain<sup>7</sup> » précise dans le roman intitulé *Monsieur Dudron*<sup>8</sup> le personnage d'Isabella Far, épouse et porte-parole du peintre. Et elle ajoute : « La révélation nous a permis de voir un monde métaphysique, existant en dehors des hommes...<sup>9</sup> ». La révélation est perçue comme un phénomène esthétique moderne et non religieux. L'architecture parle au peintre comme au poète (*Les Délices du poète*, 1913) ou au(x) philosophe(s). La naissance du sentiment métaphysique prend son origine dans la perception de l'architecture comme un signe indiciel et iconique. Cette expérience esthétique se reproduira devant le château de Versailles<sup>10</sup> (1911), la Villa Borghèse à Rome (1919) puis à Paris (1924). Chacune offrira à De Chirico l'opportunité de « renouveler non seulement sa peinture mais la peinture<sup>11</sup> ». La datation précise de ces moments invite à rechercher dans les tableaux les indices des éléments architecturaux révélateurs. Mais le titre, *L'Énigme d'un après-midi d'automne*, ne garantit pas la transparence de la représentation. Il souligne par sa structure antithétique son équivocité. Celle-ci réside dans la révélation progressive de l'essence des choses à travers la représentation de formes architecturales connus. Le tableau conjugue ainsi ressemblance (apparence) et vision (apparaître), représentation réaliste et symbolique. On ne peut donc pas conclure à l'homologie entre l'espace architectural et pictural, pas plus qu'à l'identité des formes entre la place *Santa Croce* et sa représentation iconique. Le travail du peintre est un travail de symbolisation destiné à

---

7. De Chirico, *Monsieur Dudron*, *op. cit.*, p. 110.

8. *Ibid.*

9. *Ibid.*, p. 111.

10. « Pendant un clair après-midi d'hiver je me trouvai dans la cour du palais de Versailles. Tout était calme et silencieux. Tout me regardait d'un regard étrange et interrogateur. Je vis alors que chaque angle du palais, chaque colonne, chaque fenêtre avait une âme qui était une énigme ». Giorgio De Chirico, *L'Art métaphysique*, *op. cit.*, p. 82.

11. De Chirico, *Monsieur Dudron*, *op. cit.*, p. 38.

rendre le rapport intime entre l'architecture et l'être. Il ne s'agit plus de représenter le monde visible. Ce n'est pas l'église qui retient l'attention mais la statue de Dante, sa matérialité, ses variations de couleurs, son intériorité. La peinture travaille à montrer, au-delà de l'apparence du lieu, ce qui l'habite. La composition perspectiviste de la toile est un outil pour exprimer ce regard porté sur l'architecture. L'impression d'analogie entre le tableau et la réalité ne peut venir que de la survivance de ce système de représentation traditionnel. En perturbant celui-ci, De Chirico rend au tableau sa perception énigmatique, immuable et figée, sortant ainsi de l'esthétique mimétique de la transparence.

*Un tableau se révèle à nous tandis que la vue de quelque chose peut nous donner la révélation d'un tableau ; mais alors le tableau ne sera pas une copie fidèle de cela même qui en a provoqué la révélation, il ne lui ressemblera que vaguement, comme le visage d'une personne vue en songe ressemble à la personne réelle. Dans tout cela, la technique ne compte pas ; la sensation d'unité sera produite par la composition linéaire du tableau, qui donnera toujours l'impression d'une chose immuable, où le hasard n'a aucune part<sup>12</sup>.*

Le peintre reprend les principaux motifs de la *Piazza Santa Croce* de Florence en y juxtaposant une arcade romaine, une colonne de temple grec et en fermant la ligne d'horizon par un mur derrière lequel apparaissent improbables une voilure et un mât. Le motif de l'arcade romaine est ajouté pour le double sentiment de fatalité et d'infini qu'il exprime. De Chirico évoque à son propos « le sentiment de l'arcade reflet du spasme d'infini que la couche céleste produit quelque fois sur l'homme<sup>13</sup> ». L'architecture ajoutée permet de substituer à la contemplation esthétique du paysage un questionnement ontologique.

Le paysage, enclos par les arcades du portique dans le carré ou le rectangle des fenêtres, acquiert une plus grande valeur métaphysique, car il se solidifie et s'isole dans l'espace qui l'entoure. L'architecture complète la nature. Cela fut un progrès de l'intellect humain dans le champ des découvertes métaphysiques<sup>14</sup>.

La peinture classique inscrit ses objets dans des lieux identifiables et reconnaissables. Or, l'espace pictural de De Chirico perturbe toute relation d'identification référentielle. Le peintre établit une distinction claire

---

12. De Chirico, « La Révélation », traduit par C. Lauriol, *Les Réalismes 1919-1939*, Centre Georges Pompidou, 1980.

13. De Chirico, *L'Art métaphysique*, *op. cit.* p. 92.

14. De Chirico, « Le sens architectural dans la peinture ancienne », traduit par F. Roche, *Les Réalismes 1919-1939*, *op. cit.*, p. 86.

entre le contenu de ses tableaux, leurs motifs et l'organisation perspectiviste singulière qu'il leur donne. La toile est composée à partir de la reproduction stylisée de morceaux choisis d'architecture juxtaposés les uns aux autres dans leur diversité selon une géométrie métaphysique qui laisse percevoir l'intérieur fermé, inaccessible, ou valorise l'extériorité du bâti pour en faire ressortir « la profondeur habitée<sup>15</sup> ». Les motifs du mur ou du rideau masquent un espace en arrière-plan dont il révèle l'existence. Ce n'est pas la représentation de l'architecture qui importe mais l'objet architectural lui-même indépendamment des autres éléments du tableau. Le peintre utilise la « solitude métaphysique des signes » architecturaux juxtaposés en la dissociant de « la solitude plastique<sup>16</sup> » des motifs architecturaux de la peinture classique. À la représentation symbolique de la cathédrale s'adjoignent d'autres figures tout aussi symboliques dont l'ajout interpelle le regard. L'espace de la représentation ne recouvre plus le territoire qu'il était censé représenter. De Chirico arpente un espace plus imaginaire que réaliste. Le tableau de la *Piazza Santa Croce* s'apparente à une structure formelle à laquelle sont associés des objets signifiants au milieu desquels trône une silhouette de dos, mutilée, drapée, statufiée. La reproduction de l'architecture de la place ne suffit pas pour rendre l'expérience vécue. Il est nécessaire d'introduire d'autres éléments dans le tableau pour lui donner une mise en forme plus topologique qu'architecturale. La représentation topologique de l'espace fait de l'objet un élément relevant à la fois du symbolique, de l'imaginaire et du réel. On ne peut donc réduire la composition du tableau à une simple construction géométrique. La perspective est un moyen d'ouvrir ce jeu d'assemblage sur un au-delà de la nature des choses. La relation entre ces éléments d'architecture incongrus crée un questionnement qui conduit à articuler l'imaginaire et le symbolique sur du réel, même si ce n'est plus à partir du réel que la représentation prend sens. La peinture de De Chirico travaille ainsi les frontières entre l'objet et son lieu, leur représentation topologique et iconique.

### **Distorsion, dislocation, délocalisation**

Deux des principales modalités de la représentation de l'architecture dans la peinture de De Chirico peuvent être caractérisées à partir des catégories du déplacement et de l'association. La comparaison implicite avec le travail du rêve est motivée par l'hallucination visuelle que provo-

---

15. De Chirico, « Sur l'art métaphysique », *Les Réalismes 1919-1939*, *op. cit.*, p. 80-81.

16. *Ibid.*

que l'architecture, la visualisation sur laquelle se fondent la construction du tableau et la fausse ressemblance entre le tableau et la réalité.

Le déplacement des objets architecturaux de leur cadre d'origine, leur importation dans un nouvel espace est un des facteurs du non-sens apparent de ces lieux urbains. La déclinaison des éléments d'architecture romains, turinois, milanais, florentins...<sup>17</sup> constitue un des motifs privilégiés de la peinture. Mais quand le peintre les représente, c'est en accentuant leur monumentalité. Le spectateur ne peut pas ne pas être surpris par cette représentation de l'architecture. Les variations de l'échelle optique et symbolique réduisent la perception de l'objet à sa structure externe. Le dehors apparaît comme la substance de l'architecture. Sa réduction à son apparence renforce le rôle de la géométrie symbolique dans une représentation topographique. Prendre l'architecture comme un jeu de volumes et de proportions contribue en effet à une géométrisation de l'espace. L'objet architectural est utilisé pour le déséquilibre formel et l'effet de dislocation qu'il crée. En architecture comme en peinture, l'échelle sert de référence par rapport à la réalité. Le changement de proportion ne pervertit pas seulement le réalisme de la peinture, il détermine le caractère métaphorique de l'architecture. La variation de l'échelle en accentue la portée métaphysique. L'ordonnement des objets perturbe non seulement les rapports entre le petit et le lointain, le grand et le proche mais la structuration de l'espace. Les objets architecturaux sont représentés d'une façon plus abstraite, souvent décalée par rapport à l'ordre perspectiviste. Les lignes de fuite sont multiples comme dans le tableau intitulé *L'Énigme d'une journée*. Ces variations font de la peinture une scénographie d'éléments incongrus. La composition *Mélancolie* (1912 ou 1914) révèle certaines de ces distorsions : inclinaison du plan, hauteur des arcades, ombre ajoutée ou disproportionnée. Le traitement de l'architecture est l'objet d'un déplacement qui l'oriente vers une configuration spatio-temporelle nouvelle qui témoigne d'un parti-pris plastique fondé sur la mise en cause de la projection homothétique de l'espace architectural.

L'autre modalité caractéristique du traitement de l'objet architectural dans la peinture est l'association. La synesthésie dont procède la révélation est un phénomène d'association de perceptions sensorielles qui déterminent l'expérience esthétique. La synesthésie permet l'accord ontologique avec l'environnement. L'association des éléments architecturaux sur

---

17. Voir Wieland Schmied, « Les sept villes de Giorgio De Chirico, sur la mythologie du peintre », *De Chirico*, Centre Georges Pompidou, *op. cit.* p. 55.

la toile, la fragmentation de l'espace, l'utilisation récurrente du plan incliné crée un effet de dislocation censé reproduire ce phénomène de perception synest(h)ésique de l'espace. Ces écarts favorisent l'étrangeté de la représentation que Jean Clair associe à l'*Unheimlich* freudien<sup>18</sup>, notion contemporaine de la peinture de De Chirico<sup>19</sup>. La représentation disloquée de ces éléments, leurs distorsions, leur délocalisation renforcent la densité symbolique de l'architecture et l'associent à la représentation d'un paysage mental. *Le Rêve transformé* intègre un autre élément architectural surdéterminé. De Chirico place depuis les années 1910 dans ses toiles des tours rouges, blanches, ocres aux formes variées, tantôt circulaires, carrées ou à colonnades. *Dans le voyage sans fin* (1914) la tour crénelée et ronde se substitue à la tour pointue. Le motif de la tour est décliné dans ses aspects les plus variés. Il est successivement associé au motif mythologique de la tour de Babel, au motif antique de la tour de Pise, ou à la tour de la Renaissance, ainsi qu'au motif plus moderne de la tour Eiffel ou de la cheminée d'usine. Qu'impliquent cette diversité des références architecturales et cette collusion des temporalités à l'intérieur du tableau ? En dépit de la variété de ses formes, la tour les condense toutes. De Chirico conjugue motifs antiques et modernes. Ces éléments architecturaux font de la peinture de De Chirico un palimpseste, dépositaire d'une mémoire des formes architecturales et des techniques picturales au moment où la peinture abstraite manifeste sa volonté de rompre avec les motifs iconographiques et leurs techniques de représentation. L'espace triangulaire de *L'Énigme de la fatalité* (1914) au gant rouge symbolisant la main du destin pointée sur un damier reproduit les éléments d'une ville à arcades au milieu de laquelle trône en surélévation une tour de briques rouges. Sa composition constitue une sorte de « paysage à fabriques » par la juxtaposition et le mélange des références architecturales. Même lorsque la composition du tableau semble unitaire comme dans *Le Départ des Argonautes* (1921), le titre renvoie le spectateur à la mythologie antique (Apollonios de Rhodes) et perturbe le regard porté sur la toile. La structuration de l'espace se fait aussi de manière contrastée à partir des lignes verticales qui masquent l'horizon et des lignes de fuite qui le rejoignent. L'écart entre les références culturelles, la diversité de leur traitement sont emblématiques du rôle que De Chirico fait jouer à l'architecture. Le peintre associe les objets architecturaux classiques et modernes dans un univers fictif original, selon une esthétique proche du collage.

---

18. Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté », *Essais de psychanalyse appliquée*, Gallimard, « Idées », 1971.

19. Jean Clair, « Metafisica » et « Unheimlichkeit », *Les Réalismes*, *op. cit.* p. 26.

## Vers une ontologie nouvelle de l'architecture

L'architecture est à l'origine de la révélation du sentiment métaphysique. Elle est consubstantielle à l'expérience ontologique sur laquelle se fonde l'esthétique du peintre.

*Dans la construction de la ville, dans la forme architecturale des maisons, des places, des jardins et des passages publics, des ports et des gares ferroviaires, etc., résident les premiers fondements d'une grande esthétique métaphysique<sup>20</sup>.*

La scénographie des tableaux, leur dramaturgie propre, le caractère symbolique des perspectives<sup>21</sup>, les jeux d'échelle, d'ombre et de lumière, le traitement du motif architectural, le rêve de pierre qu'il incarne, la délocalisation des objets de leur univers de référence, leur dislocation, en sont les figures majeures. La représentation de l'architecture échappe ainsi à la béatitude contemplative. Si De Chirico revendique l'appellation paradoxale pour un peintre de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle de *Pictor classicus*, c'est pour mettre l'accent sur le travail de symbolisation de sa peinture.

*Le classicisme ne consiste pas en adjonction, mais en élagage et en émondage : réduire le phénomène, l'apparence première, à son squelette, à son signe, au symbole de son inexplicable existence<sup>22</sup>.*

Le classicisme du peintre répond à une visée productive comme le signifie la métaphore arboricole qu'il utilise. La perspective est utilisée pour sa capacité à faire surgir le sentiment métaphysique que sa peinture incarne. De Chirico reprend sa technique pour recomposer la représentation picturale de l'espace. C'est dans la forme architecturale des édifices, la disposition des rues, des places, des statues, la contestation de leur représentation anthropomorphique (*Le Grand métaphysicien*, 1917) que s'exprime ce renouvellement de la peinture. Si De Chirico fait de la métaphysique le fondement de son esthétique c'est parce qu'elle permet de poser la question de la prise de conscience de l'espace et de reformuler celle de sa représentation. Le traitement de l'objet architectural de la tour aux dimensions de « *skyscraper* » débarrassé de tout ornement, hormis celui de sa couleur et de sa forme géométrique, ouvre la peinture sur un espace atopique. Il n'est pas sans évoquer certains principes de l'architecture mo-

---

20. De Chirico, « Sur l'art métaphysique », *Les Réalismes*, *op. cit.*, p. 80.

21. Voir à ce propos l'article de William Rubin : « De Chirico et la modernité », *De Chirico*, *op. cit.*, p. 9.

22. G. De Chirico, « Classicismo pittorico », *Ronda*, II, n° 7, Rome, juillet 1920.

derne, contemporaine du peintre. Si l'esthétique de De Chirico peut être appréciée à la faveur de son traitement de l'espace, c'est parce que sa peinture cherche, à l'image de nombreux mouvements architecturaux européens du début du XX<sup>e</sup> siècle, à donner du sens à de nouvelles formes de congruence entre la peinture et l'architecture en inventant des fictions architecturales dont ni la peinture ni l'architecture ne peuvent se passer.

*UNIVERSITÉ DE LIMOGES*



© G. Malkine, Demeure de R. Wagner.

## LES DEMEURES DE GEORGES MALKINE OU LA FABRIQUE DE LA MAISON DE COMPENSATION (1966-1970)

Fabrice FLAHUTEZ

Georges Malkine entreprend à partir de 1966 une série de peintures dont le motif principal est une construction architecturée improbable et fantasmée. Les toiles sont toutes titrées « demeure » suivi du nom de leur illustre propriétaire. Malkine invente ici le portrait analogique au sens où l'entendaient les surréalistes et élabore une quête poétique de l'identité qui rencontre certaines des problématiques duchampiennes. Il y a la *demeure d'André Breton*, la *demeure d'Érik Satie*, de Robert Desnos, d'Alfred Jarry, d'Apollinaire, etc<sup>1</sup>. Ces mausolées n'ont aucune justification sur le plan architectural tant la position des fenêtres et des refends, des escaliers et des encorbellements, conteste les lois de la gravité ou de résistance des matériaux. Les bâtiments sont solitaires au centre de la toile, loin de la vie citadine, leur capacité laisse entendre la possibilité de se réunir nombreux derrière des salles aux tailles plus qu'honorables. Ces demeures se plaisent à rappeler l'attrait qu'exerçaient les forteresses et les châteaux perdus dans l'imaginaire surréaliste malgré leur attachement au grouillement de la ville. L'isolement de la bâtisse et sa monumentalité procure en outre une charge merveilleuse qui suscite des questions quant à l'utilisation des espaces intérieurs. Les demeures de Malkine changent aussi parfois de locataires et pour ne prendre qu'un exemple parmi tant d'autres, il faut savoir que l'esquisse de la *demeure de Raymond Roussel* deviendra celle de Robert Desnos une fois transposée à l'huile<sup>2</sup>. Il apparaît cependant que ces bâtis inégaux entretiennent avec leur résidant attitré une relation poétique de toute importance. Cette intrigante production renvoie métapho-

---

1. On peut voir une douzaine de toiles de cette série reproduites dans *Georges Malkine : le vagabond du surréalisme*, expo. Pavillon des arts, 28 avril-29 août 1999, cat. par Béatrice Riottot El-Habib et Vincent Gille, Paris-musées, 1999, p. 100-111. En outre, nos remerciements vont à Mme Fern Malkine-Falvey.

2. Voir entre autres lettre de Georges Malkine à Patrick Waldberg datant du 20 juillet 1966, BLJD. Ms Ms 42002 « J'ai changé quelques noms (5 sur 15) de toiles : Zola devient Notre-Dame, Jarry devient Debussy, etc, » et lettre de G. Malkine à Patrick Waldberg datant du 28 juillet 1966, BLJD. Ms Ms 42006. « Zola est devenu Balzac ».

riquement aux *portraits de compensation* imaginés par Duchamp et Breton pour présenter les exposants de *First Papers of Surrealism*<sup>3</sup> en 1942 à New York. L'image dans ces cas n'est pas illustrative et les châteaux de Malkine comme les *portraits de compensation* laissent à l'imagination du regardeur le soin de reconstruire une réalité qui lui échappe. Cette série s'inscrit en miroir pour ne pas dire en opposition d'une autre démarche qui est celle d'un Man Ray peignant les *portraits imaginaires*<sup>4</sup> de Sade avec des pierres de taille qui confèrent au visage la cruauté de l'embastillement ou d'un Bellmer peignant Max Ernst au Camp des Milles. Georges Malkine développe et invente dans cette série de peintures peu connues tout un vocabulaire plastique qui place l'analogie au centre du dispositif.

L'intérêt pour l'architecture dans la peinture de Georges Malkine ne commence pourtant pas avec la série des demeures. Dès le début des années 1920 en effet, les motifs architecturaux sont présents dans *L'Extase*<sup>5</sup> où l'on voit des corps d'hommes – formes pleines et noires dues à l'encre de Chine – sortir des persiennes d'un immeuble tandis que le corps d'une femme est signifié par une ligne sûre et précise et dont le contenu est la blancheur du papier en réserve. Motifs encore dans un autre dessin de la même époque, intitulé *Les maisons emboîtées avec l'échelle de corde*<sup>6</sup> qui montre la façade de maisons aux toits pentus s'encastrent par

---

3. André Breton, Marcel Duchamp, *First Papers of Surrealism*, exposition internationale du surréalisme, du 14 octobre au 7 novembre 1942, organisée sous le patronage du Coordinating Council of French Relief Societies, Whitlaw Reid Mansion, New York, 1942.

4. Man Ray, *Marquis de Sade*, dessin à l'encre sur papier ivoire, 35 x 25 cm, 1936, Gift of Mr. and Mrs. Joseph R. Shapiro, 1992.245, The Art Institute of Chicago. D'autres versions existent, mais sont plus récentes.

5. Georges Malkine, *L'Extase*, dessin à l'encre de Chine sur papier, 33 x 22,7 cm, avant printemps 1923. Reproduite dans *Georges Malkine : le vagabond du surréalisme*, op. cit., p. 42. Nous ne suivons pas ici les conclusions de Vincent Gille sur la datation de ces dessins que nous situons directement dans la ligne des dessins de Picabia pour la revue *Littérature*. La lettre sur papier quadrillé de Malkine à Desnos, non datée, conservée à la bibliothèque littéraire Jacques-Doucet, DSN.C. 1646, ne permet pas d'affirmer que les dessins (ni la lettre elle-même) soient de l'année 1925. En revanche *L'homme noir à l'ombre-femme blanche sur terrain alphabétique*, dessin à l'encre de Chine sur papier, 25 x 32,5 cm, avant printemps 1923, entretient de tels liens de parenté avec les dessins de Picabia qu'on peut se demander si André Breton n'avait pas passé commande conjointement aux deux peintres pour travailler dans cet esprit très « graphique » afin d'illustrer les couvertures de la revue *Littérature*. Si on considère cette hypothèse, il serait alors plus simple de comprendre le rapide mais relatif éloignement de Malkine des intrigues du groupe après ce désaveu. (Désormais la bibliothèque littéraire Jacques-Doucet, sera nommée BLJD)

6. G. Malkine, *Les maisons emboîtées avec l'échelle de corde*, dessin à l'encre de Chine sur papier, 32,5 x 24,9 cm, avant printemps 1923. Ancienne collection A. Breton. Voir vente Breton des 11 et 12 avril 2003 à l'Hôtel Drouot à Paris (commissaires-priseurs, étude Calmels-

leurs faites respectifs. Des fenêtres scandent les murs et se dissocient de lui, suivant sans doute une logique propre à l'écriture. La facture de tels dessins n'est pas sans rappeler ceux de même format que Francis Picabia exécute vers 1921-1922, dont seulement quelques-uns avaient servi pour illustrer la couverture de la revue *Littérature*<sup>7</sup>. Ses peintures abstraites de 1927 – *Le boudoir*, *L'Escalier chaud*, *La Place Falguière*<sup>8</sup> – renvoient aussi par leur titre à l'urbanité ou l'élément architecturé. Plus tard, en 1933, Malkine protège ses maisons de pêcheurs par la sirène dans une illustration pour *Chansons nouvelles* de Fernand Marc<sup>9</sup>. Motif d'architecture toujours dans *Le sans titre*<sup>10</sup> de 1927 qui représente l'intérieur d'une pièce hexagonale très haute, vue en plongée, éclairée par une ampoule zénithale sous un abat-jour. Des feuilles volantes s'échappent par deux ouvertures, tandis qu'on distingue un escalier dévoilé par une trappe et descendant vers l'inconnu. Le courant d'air exprime la solitude et le vide d'un tel espace ouvert à tous vents. L'année suivante, Malkine semble presque peindre<sup>11</sup> cette pièce ou plutôt la bâtisse de l'extérieur, par la fenêtre de laquelle s'échappe un cerf-volant. S'y exprime la même déshumanisation, la même angoisse silencieuse du lieu. Les exemples ne manquent pas pour montrer que Georges Malkine est un peintre dont l'univers mental est semé d'édifices multiples. Les toutes dernières années de sa vie seront consacrées à une série de tableaux mettant en scène un objet tout à fait singulier : la demeure. Entre 1966 et 1970, Georges Malkine peint inlassablement une série d'environ quarante huiles sur toile, datées et signées sur le devant et représentant des constructions architecturées, fantasques et immenses<sup>12</sup>. Les titres sont le fruit d'un travail partagé entre Malkine et

---

Cohen), lot n°4343.

7. Ces dessins étaient dans la collection d'André Breton. Ils ont fait l'objet d'une exposition à la galerie 1900-2000 à Paris du 10 janvier au 16 février 2008. Dessins pour *Littérature*, encre de Chine sur papier, 31 x 24 cm, 1921-1922.

8. Il s'agit de gouache, encre, crayons gras et collage sur papier de couleur, 48 x 63 cm, 1927. Ancienne collection André Breton, vente André Breton, lots n°4350 ; 4348 ; 4346.

9. Fernand Marc, *Chansons nouvelles*, suivies d'un conte inachevé, avec trois dessins de Georges Malkine, Éditions Sagesse, Aux Nourritures Terrestres, 1933. (Édition originale tirée à 500 exemplaires numérotés). Ancienne collection André Breton. Voir vente Breton, Paris 2003, lot n° 879.

10. Georges Malkine, *sans titre*, huile sur toile, 81 x 60 cm, 1927, collection particulière. Reproduite dans *Georges Malkine : le vagabond du surréalisme*, *op. cit.*, p. 65.

11. Voir Georges Malkine, *sans titre*, huile sur toile, 81 x 54 cm, 1928, collection Patrice Trigano. Reproduite dans *Georges Malkine : le vagabond du surréalisme*, *op. cit.*, p. 68.

12. Voir le catalogue d'exposition : *Hommage à Malkine*, par Louis Aragon, François Baron, Simone Collinet, et *al.*, (sous-titre : La galerie Mona Lisa présente les oeuvres récentes de Georges Malkine du 5 au 31 octobre 1966), Galerie Mona Lisa, 1966, n. p.

Waldberg, le premier ayant attribué l'édifice à un locataire et le second ayant choisi d'intituler chacune des propositions : demeure<sup>13</sup>. Si « Les mots [...] sont de petites maisons, avec cave et grenier<sup>14</sup> », il faut dire que Malkine côtoie des artistes pour qui la demeure et le verbe entretiennent des liens de fraternité. Les écrits de Picasso, par exemple, révèlent souvent la proximité du mot et de l'habitable : « les grappes des groseilles inondent les parois des mots de la saveur acide de la lumière » (10-5-1936)<sup>15</sup>, ou renferment un contenu et délimitent un intérieur et un extérieur, telle la « croûte dorée de ses mots » (*Ibid.*, 18-3-1942). La question du mot et du titre chez Malkine est donc essentielle car il agit comme enveloppe, comme contenant à la proposition plastique.



©G. Malkine, Demeure d'Antonin Artaud.

Les « demeures » feront l'objet d'une exposition à la galerie Mona Lisa à Paris<sup>16</sup> et le catalogue comprendra des contributions de Patrick Waldberg,

13. L'attribution des titres est indiquée dans : lettre de Georges Malkine à Patrick Waldberg datant du 6 septembre 1966, BLDJ. Ms Ms 42015 « dans une de tes lettres, tu appellais “demeures” mes constructions, et je me suis permis d'adopter cette désignation, qui me paraît très heureuse. Nous avons donc “demeures de Victor Hugo” etc., etc. ». Voir aussi lettre de Georges Malkine à Patrick Waldberg datant du 29 octobre 1968, BLDJ. Ms 42032. « *Demeures Victor Hugo*, 92 x 60 cm ; *Demeure d'été de J.S. Bach* (1967), 81 x 60 cm ; *Demeure de Wagner* (1968), 81 x 60 cm ; *Demeure d'hiver de Moussorsky*, 81 x 54 cm ; *Demeure de Lautréamont*, 81 x 54 cm ; *Chambre de Verlaine*, 73 x 60 cm ; *Demeure d'été d'Érick Satie*, 73 x 60 cm ; *Demeure d'Arthur Rimbaud* (1966), 73 x 60 cm ; *Demeure d'Apollinaire* (1968), 65 x 54 cm ; *Demeure d'Alfred Jarry*, 65 x 54 cm. »

14. Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace* (1957), PUF, coll. Quadrige, 1992. p. 139.

15. Manuscrit de Pablo Picasso, Archives Picasso, Musée Picasso, Paris.

16. L'exposition de la Galerie Mona Lisa est suivie en 1967 par l'exposition du Salon de Mai au Musée d'Art Moderne de Paris, puis à la galerie Laporte à Antibes. L'année suivante, il est présent dans une exposition de groupe à Knokke-le-Zoute intitulée *Trésors du Surréalisme*. En 1969, la Galerie Mona Lisa lui consacre un nouvel accrochage, et en 1970, une nouvelle exposition est organisée à la Galerie Govaerts à Bruxelles.

Louis Aragon, Jacques Prévert, sans toutefois qu'un texte d'André Breton ne soit présent<sup>17</sup> bien qu'il ait maintes fois été sollicité par l'artiste. Malkine se gardant bien de dire qu'Aragon avait préalablement donné son accord de principe. Il apparaît dans la correspondance échangée avec Patrick Waldberg<sup>18</sup> que si Breton avait répondu, Georges Malkine n'aurait pas donné suite à la proposition d'Aragon, malgré l'insistance du galeriste qui voyait en ce dernier un argument de vente plus « sérieux ». Cette série des « demeures » est intéressante parce qu'elle implique pour le regardeur d'être attentif au titre qui renseigne sur le propriétaire. La demeure se trouve investie métaphoriquement par le titre au point qu'on imagine d'attribuer des qualités humaines à des formes architecturées. Le premier point d'ancrage à ce type d'analogie réside dans la relation qui existe entre le zodiaque et la personne<sup>19</sup>. En effet, chaque planète est définie par une maison et un signe du zodiaque. L'attrait qu'exerce l'astrologie sur Georges Malkine commence dès la fin des années 1920 lorsqu'il fréquente en compagnie d'autres surréalistes la célèbre Madame Sacco. Son intérêt pour les astres et leurs incidences sur la vie et la destinée des gens sera conforté par Yvette Ledoux qui devient sa femme. Elle élaborera les thèmes astraux dans un but lucratif formant au passage Georges Malkine à cette science divinatoire<sup>20</sup>. L'astrologie est intimement liée à la question des demeures au sens où elle demande de placer l'analogie au centre du dispositif plastique. En octobre 1954, Breton donne un entretien très

---

17. Le silence de Breton s'explique par un état de santé très faible à partir de la fin du mois d'août 1966. Hospitalisé à Lariboisière à Paris, il décède le 28 septembre.

18. Voir à ce sujet : Lettre de Georges Malkine à Patrick Waldberg datant du 10 août 1966, BLDJ. Ms Ms 42010. « J'espère toujours que j'arriverai à accrocher A.B. ». Lettre de Georges Malkine à Patrick Waldberg datant du 17 août 1966, BLDJ. Ms 42012. « Nous avons donc à présent 8 textes plus le tien et celui, who knows, de Breton ! ». Lettre de Georges Malkine à Patrick Waldberg datant du 29 août 1966, BLDJ. Ms Ms 42014. « Je lui écris tout de même à tout hasard, le priant (de plus en plus par écrit) de me dire quel jour et à quelle heure je pourrai aller le chercher pour l'amener à la galerie. » Lettre de Georges Malkine à Patrick Waldberg datant du 7 sept 1966, BLDJ. Ms 42015. « J'espère que tu ne trouves pas à redire à la collaboration d'A. Le moment approchait vraiment où nous aurions pu lâcher la proie pour l'ombre. »

19. Patrick Waldberg annonce dès le début de son ouvrage sur Malkine le lien avec l'astrologie. Voir Patrick Waldberg, *Georges Malkine*, Bruxelles, André de Rache Editeur, 1970, p. 10. « Georges Malkine est né le 10 octobre 1898, sous le signe de la balance avec, en première maison, les influences conjuguées de Vénus, Saturne, Uranus ».

20. Il faut dire qu'André Breton lui-même était passé maître dans le calcul du thème astral et de son interprétation. Georges Malkine illustre *Chansons Nouvelles* de Fernand Marc en 1933 par un portrait métaphorique d'Yvette Ledoux sous un cercle du zodiaque représentant leur signe respectif à savoir la balance (♎) et la vierge (♍).

éclairant sur l'astrologie<sup>21</sup> pour la revue *Astrologie moderne*<sup>22</sup>. Cet entretien tardif est important pour la peinture de Malkine, parce qu'il indique la prégnance de ces modes analogiques. À la question « quels rapports les surréalistes ont-ils eus avec l'astrologie ? », Breton répond :

*Des rapports malheureusement épisodiques et tout individuels. En ce qui me concerne, les rudiments de l'astrologie m'ont été apportés en 1927 par M<sup>me</sup> Valentine Penrose. Par la suite, Pierre Mabille m'a fait quelque peu bénéficier de ses grandes connaissances et entr'ouvert Fludd pour me permettre de passer outre à l'affligeante médiocrité de la plupart des traités modernes. D'une manière générale, mes amis surréalistes ont considéré l'astrologie avec un vif intérêt mais sans doute sous l'angle poétique et sans s'y aventurer bien loin.*

Dans cette déclaration Breton réaffirme la prééminence des astres dans un rapport personnel :

*Ce que j'ai toujours apprécié dans l'astrologie, ce n'est pas le jeu lyrique auquel elle prête, mais bien le jeu multi-dialectique qu'elle nécessite et sur lequel elle se fonde. Indépendamment des moyens d'appréciation extrêmement subtile qu'elle procure et des prévisions qu'elle autorise, je tiens encore sa méthode pour le plus fécond exercice d'assouplissement de l'esprit. Parvenir à démêler une destinée, en tenant compte de la situation des planètes et de leurs aspects mutuels dans les différents signes et les différentes maisons par rapport aux points locaux de l'ascendant et du milieu du ciel, suppose un tel doigté que cela devrait suffire à*

---

21. Il est inutile de rappeler l'importance des thèmes astraux pour André Breton et l'influence de la pensée de Robert Fludd (1574-1637) à ce sujet. Voir André Breton, « réponse à l'enquête du Centre international d'astrologie », in *Astrologie moderne*, n° 12 oct-nov-déc 1954, p. 5. Repris dans André Breton, *Perspective cavalière*, L'imaginaire, Gallimard, 1970, p. 49-52. Plusieurs ventes publiques et notamment celle d'avril 2003 à Drouot ont fait apparaître des documents qui témoignent de cet aspect opératoire chez le poète. Breton pouvait à loisir faire correspondre les thèmes entre eux et en déduire les affinités ou les incompatibilités cosmiques entre tel surréaliste et tel poète présent ou passé. Nous avons repris ici le texte du manuscrit d'André Breton qui nous révèle le mieux son état d'esprit. Voir ancienne collection Breton, vente Breton 2003, lot 2380. Enfin, on sait depuis le *Second Manifeste du surréalisme*, l'intérêt de Breton pour la conjonction de Saturne avec Uranus dans les thèmes de Baudelaire, Aragon, Éluard et lui-même, même s'il s'agit d'une approche moins sérieuse qu'avec l'enseignement de Fludd quelques années plus tard. Voir A. Breton, *OCI* 823.

22. A. Breton, « Réponse à l'enquête du Centre international d'astrologie », *op. cit.*, p. 5. La question posée était : « Partant de l'astrologie considérée comme jeu lyrique, iriez-vous jusqu'à l'astrologie admise comme instrument d'une architecture des rapports dans l'univers ? »

*frapper de dérision et convaincre d'enfantillage les modes habituels de raisonnement synthétique*<sup>23</sup>.

Ainsi l'ascendance des maisons du zodiaque sur la peinture de Georges Malkine est à considérer au sens où il existe des liens poétiques et analogiques entre des personnes et des astres. L'astrologie, au delà de son aspect purement causal, invite à faire le jeu des correspondances les moins évidentes, les plus merveilleuses aussi. Le second point d'ancrage aux « demeures » de Georges Malkine est son univers poétique personnel. Il le décrit dans une lettre à Patrick Waldberg en juillet 1966 : « la chauve-souris fait partie de mon musée intérieur, avec les maisons, les champignons, les chaises, les ancrs, les siphons (anciens siphons bleus en verre), certains oiseaux, l'odeur de l'encre de Chine, et parfois même certains visages<sup>24</sup>. » On retrouve, en outre, l'obsession des intérieurs et des architectures dans le récit inédit d'un rêve de 1925 :

*Je me trouvais dans un couloir-labyrinthe éclairé par le dessous, qui était de verre très mince. Je ne voyais pas le plafond, mais seulement les murs, d'un rouge extraordinaire rouge foncé et brillant. Les murs marchaient, celui de gauche dans un sens, celui de droite dans l'autre ; je n'aurais pas vu qu'ils se déplaçaient, à cause de la faible lumière, si des repères ne m'y avaient aidé, qui étaient des sortes de placards sans portes, pratiqués dans ce mur à des distances variables les uns des autres, et plein de valises, de cartons, cannes, etc. J'estimais la vitesse de cette marche à environ 10 Km à l'heure. De plus, je reconnus que le même placard passait toutes les minutes, à une grande malle ripolinée blanc qui l'occupait presque entier. Le mur constituait donc un ruban à circuit fermé. À gauche, il s'en allait, et revenait à droite. [...] Reprenant mon équilibre, car j'avais légèrement glissé sur le plancher de verre. Je vis [un] jeune homme qui me regardait sans expression, adossé au mur, bras croisés. Je remarquai alors qu'il portait aux reins un appareil que je n'avais pas vu tout d'abord ; une forte ceinture, munie d'une armature métallique qui portait 2 petites roues caoutchoutées. C'était ces roues qui portaient sur le mur lorsque le jeune homme semblait s'y adosser, et c'est de cette manière qu'il pouvait rester immobile et debout contre le mur rapide. [...]*<sup>25</sup>.

Le même attrait pour l'habitat et son cortège d'affects poétiques se lit dans la description qu'il fait de son séjour à Meymac en 1944 et qui mar-

---

23. Le texte de Breton date du 31 mars 1954. Le manuscrit de l'ancienne collection Breton comporte de nombreuses variantes. Voir vente Breton 2003, lot 2380.

24. Voir la lettre de G. Malkine à Patrick Waldberg, juillet 1966, BLDJ. Ms Ms 42008.

25. Lettre de Georges Malkine sur papier quadrillé, de Théoule, le Belvédère, à Robert Desnos [1925], BLJD, DSN. C 1598.

quera de façon définitive son imaginaire. Malkine passe en effet plusieurs semaines dans le Sud de la France sur les conseils de Picasso afin de se refaire une santé et c'est précisément pendant cette période qu'il expérimente la vie de château au sens surréaliste du terme. La région elle-même regorge de demeures et de manoirs du XV<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle dont l'architecture est due en grande partie à l'imagination et aux remaniements de riches bourgeois du XIX<sup>e</sup> siècle. La demeure où séjourne Malkine est le Moulin des Farges aux environs de Meymac. Dans une lettre à Picasso, Malkine décrit son expérience du château avec un vocabulaire topographique tel qu'on le trouve dans la prose sadienne.

*Tu as de Singulières accointances avec le Hasard, Picasso ! Meilleurs souvenirs du château des Farges [...] Je suis seul au château avec la cuisinière-valet de chambre, qui a 82 ans et des yeux blanc-bleuté éclairs à l'intérieur (comme certains allemands). C'est une sourde-muette, et en pleine nuit elle vient dans ma chambre. Or, ma chambre a environ 15 mètres sur 10, et l'interrupteur est à côté de la porte, à 14 mètres de mon lit, je n'arrive donc pas à la surprendre, et je n'aimerais pas du tout la trouver soudainement sous mes doigts et la cherchant à tâtons dans le noir. Que vient-elle faire ? Le pire, c'est naturellement quand je ne l'entends pas, quand je ne suis pas certain qu'elle est là, à 25 centimètres. À Paris, dans un fauteuil de cinéma, les histoires de Vampires sont distrayantes, ou passionnantes, poétiques ou ratées, etc... Ici... <sup>26</sup>*

Pendant ce séjour à Meymac, Malkine fait l'expérience du château et de ses dépendances infinies, métaphore labyrinthique de l'inconscient qui admet l'existence de régions inexplorées et mystérieuses. Le type d'habitat que représente le château est aussi par essence un lieu où se déploie le concept d'*unheimlich* tel que Freud l'a défini dans un texte célèbre par les surréalistes<sup>27</sup>. Les « demeures » reprennent cette topologie de l'immensité qui confère à l'ensemble le sentiment que ces édifices sont des structures que l'esprit ne peut circonscrire, où le sentiment d'errance dans des couloirs et des coursives sans fin domine et où l'imagination ne peut jouer que de la surenchère. L'aspect monumental des constructions de Georges Malkine renvoie aux prisons de Piranèse<sup>28</sup> qui stimulent l'imaginaire au point que l'observateur puisse être effrayé par l'absence d'intimité. « La prison piranésienne, écrit Georges Poulet, est à la fois un espace délimité

---

26. Lettre de G. Malkine à Picasso, datée du 14 octobre 1944 (enveloppe et papier coloré mauve), expédiée depuis Meymac (Corrèze), Archives Picasso, Musée Picasso, Paris.

27. Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté* (1919), Gallimard, 1985.

28. Giovanni Battista Piranesi, dit Le Piranèse (1720-1778), *Carceri d'Invenzione* (les Prisons imaginaires), gravures commencées en 1745.

et limitant, un espace emprisonnant et, en même temps, si considérable en son aire comme si compliqué en sa structure, que celui qui s’y aventure risque de n’en jamais atteindre les frontières : ce qui répond bien à la définition du labyrinthe, lieu qui a pour objet de garder l’homme captif en l’égarant. Bref, le labyrinthe est une prison sans murs, ou du moins, sans bornes, une prison qui emprisonne non par privation d’espace mais par excès de celui-ci<sup>29</sup>. » Or les maisons de Malkine sont bien le siège de l’intime qui se trouve ici désavoué au profit d’un espace si vaste que tout repli sur soi paraît vain. Les « demeures » de Malkine sont le repère des chimères de l’inconscient que l’on peut croiser au détour d’un escalier ou d’un passage. La série des « demeures » fonctionne donc bien plus comme miroir que comme peinture car elle projette le regardeur dans l’intérieur du bâti, l’obligeant à s’imaginer déambuler dans les méandres des étages et des couloirs. Les « demeures » de Malkine sont perçues par le regardeur qui pense la forme globale de l’édifice en fonction de sa propre expérience des lieux fermés, mais aussi spéculé sur l’intérieur d’une telle bâtisse pour qu’elle soit en adéquation avec l’idée que l’on se fait de son détenteur. La question de l’identité est au cœur de la problématique des « demeures » et l’utilisation des *portraits de compensation* pour le catalogue de l’exposition *First Papers of Surrealism*<sup>30</sup> avait déjà confirmé cette tendance. L’utilisation de *portraits de compensation* par Marcel Duchamp et André Breton montrait un vieillard à barbe blanche (imagerie populaire du druide) se substituer à Max Ernst ; André Masson se doter de l’identité d’un esquimau « souriant ». Au-delà de l’aspect purement technique, les causes de ce choix se rattachent en partie à ce que sera le jeu surréaliste de « l’un dans l’autre<sup>31</sup> » et de la « carte d’analogie<sup>32</sup> ». Georges Malkine propose une habitation à l’architecture singulière puis la destine à une personne de son panthéon personnel. Il en résulte une interaction visuelle qui place le titre en compétition avec le signe plastique. Le regardeur tentera de justifier les éléments architecturés en fonction du personnage que la maison est censée héberger. Le texte du catalogue de la galerie Mona Lisa est explicite :

---

29. Georges Poulet, « Piranèse et les poètes romantiques français », *Trois essais de mythologie romantique*, José Corti, 1985, p. 155.

30. André Breton, Marcel Duchamp, *First Papers of Surrealism*, *op. cit.*

31. Initialement publié dans la revue *Médium*, n°2, février 1954, le jeu de « l’un dans l’autre » rencontre un vif succès dans les rangs surréalistes. Voir A. Breton, *Perspective cavalière*, L’imaginaire Gallimard, 1970, p. 53-84 ; et le dossier du jeu présent dans la vente Breton de 2003, lot 2454.

32. Voir *Dictionnaire des jeux*, publié sous la direction de René Alleau, Tchou, 1964, p. 485.

*Ces maisons qu'il attribue à Baudelaire, à Rimbaud, à Lewis Carroll, à Satie, à Debussy, à bien d'autres, jamais ni l'un ni les autres ne les ont habitées : ce sont des maisons métaphores où le poète, le peintre, le musicien que Malkine décide d'y loger sont la partie invisible de l'image. Maisons d'une même architecture alpestre, diversement ruinées. J'ai regardé celle de Nerval, me demandant si c'était bien la maison d'un pendu. Mais non. Le jeu est autrement subtil<sup>33</sup>.*

Les constructions chimériques, mais douées d'une réalité puissante et mystérieuse sont l'équivalent sans cesse renouvelé de la description d'une planche de Piranèse par Coleridge à Thomas de Quincey dans *le mangeur d'opium*<sup>34</sup>. Dans les premières années du surréalisme, André Breton pensait la maison comme une structure ouverte et transparente, laissant le regard pénétrer dans ses moindres recoins.

*Je continuerai à habiter ma maison de verre, écrit Breton en 1928, où l'on peut voir à toute heure qui vient me rendre visite, où tout ce qui est suspendu aux plafonds et aux murs tient comme par enchantement, où je repose la nuit sur un lit de verre aux draps de verre, où qui je suis m'apparaîtra tôt ou tard gravé au diamant<sup>35</sup>.*

L'occultation profonde du surréalisme dès le *Second Manifeste* et son affirmation après 1945 verra plutôt se mettre en place une rhétorique du secret. Cette tendance ne sera pas seulement bretonnienne, mais innervera profondément les productions plastiques de toute une génération de surréalistes. Plus encore, cela rencontre les « demeures » de Malkine qui sont opaques et sombres, au sens où elles ne peuvent être pénétrées que par une effraction de l'imagination. Il s'agit historiquement du passage chez Duchamp du *Grand verre* à *Étant donné*<sup>36</sup> dans la mesure où la transparence laisse place à l'opacité.

UNIVERSITÉ PARIS OUEST  
NANTERRE LA DÉFENSE

---

33. *Hommage à Malkine*, cat. exposition Galerie Mona Lisa, *op. cit.*

34. Thomas de Quincey, *Le Mangeur d'opium*, trad. Alfred de Musset, Éditions Mille et une nuits, 2000. Innombrables seront les reprises de la page de De Quincey dans la littérature française : Musset, Nodier, Gautier, Hugo, Nerval, Mallarmé, Baudelaire.

35. André Breton, *Nadja*, OC I 651, *L'Amour fou* (1937), OC II 681. « La maison que j'habite, ma vie, ce que j'écris : je rêve que cela apparaisse de loin comme ces cubes de sel gemme », ou encore p. 784, « J'y songeais, non sans fièvre, en septembre 1936, seul avec vous dans ma fameuse maison inhabitable de sel gemme ». Il faut rappeler que la maison de verre de Pierre Chareau est de 1928-1931 et contemporaine de *Nadja*.

36. Marcel Duchamp, *Étant donné* : 1 la chute d'eau, 2 le gaz d'éclairage, 242,6 x 177,8 cm, 1946-1966, Philadelphia Museum of Art.

## L'ARCHITECTURE INTÉRIEURE DE RENÉ MAGRITTE

Pierre TAMINIAUX

Dans son histoire et dès son origine, le surréalisme officiel défini par André Breton a peu considéré le phénomène architectural. Les manifestes de 1924 et 1930, en effet, inscrivirent le mouvement dans un modernisme essentiellement poétique et littéraire, inscription qui reflétait également des préoccupations philosophiques et politiques. L'univers des arts plastiques constitua lui-même pendant longtemps un domaine d'inspiration secondaire pour André Breton. Le surréalisme, selon lui, découlait d'une tradition occidentale du merveilleux et du surnaturel qui remontait aux contes du Moyen Âge et trouvait ses racines dans l'œuvre d'un Nerval ou d'un Lautréamont. Ce mouvement répondait d'une nouvelle exigence radicale du langage, qui se devait alors d'exprimer par l'automatisme les désirs intimes et les rêves du sujet.

Une telle perspective mettait l'accent sur la dimension inconsciente de l'existence de l'homme. Un monde caché et trop souvent refoulé par les normes sociales devait alors remonter à la surface et s'affirmer dans le pouvoir poétique des mots. Il est facile de voir, alors, que l'architecture pouvait difficilement se soumettre au credo initial du surréalisme, dans la mesure où elle n'avait jamais eu pour objet, dans son histoire, de représenter un quelconque psychisme individuel. L'architecture moderne incluait certes des préoccupations sociales liées au destin et au progrès de la communauté : en ce sens, elle se rapprochait plus du discours sociologique que de celui de la psychologie. Son identité esthétique et son appartenance reconnue au monde des beaux-arts la rapprochait par ailleurs inévitablement des autres disciplines plastiques plutôt que de la littérature. Pendant longtemps, l'architecture demeura donc l'autre du surréalisme (par opposition au cubisme, si l'on songe en particulier à la relation artistique étroite qui unit Fernand Léger à Le Corbusier). La fameuse « toute-puissance du rêve » célébrée par Breton était manifestement plus facile à accomplir dans un poème que dans une maison privée ou dans un bâtiment public, dans la mesure où cette toute-puissance supposée reposait sur un principe d'instantanéité.

Or, on le sait, il ne peut y avoir d'architecture instantanée. Même les projets les plus échevelés de la modernité architecturale, projets qui par bien des aspects cependant peuvent être reliés à l'esprit libertaire du surréalisme, de Gaudi au Facteur Cheval, nécessitèrent une longue gestation jusqu'à demeurer inachevés (on songe ici d'abord à la Sagrada Familia de Gaudi à Barcelone). L'architecture, dans son essence, définit une certaine conception du temps de l'œuvre : de toutes les formes de création artistique, elle est sans doute celle qui repose le plus sur un processus de dilatation temporelle. On a coutume de dire que la construction des cathédrales médiévales s'étira sur plusieurs décennies, sinon sur plusieurs siècles. Le modernisme architectural ne mit pas complètement fin à cette loi : le perfectionnement des techniques déboucha certes sur des constructions plus rapides que par le passé, mais celles-ci reflétaient encore à bien des égards le besoin d'intégrer l'œuvre dans un sentiment aigu de la durée. De Walter Gropius à Mies van der Rohe en passant par Frank Lloyd Wright, les plus grands inventeurs de la modernité en ce domaine s'obstinèrent ainsi à concevoir des formes qui se devaient de demeurer parmi nous, au-delà de la tentation de l'éphémère issue d'une société capitaliste et consumériste. Dans le même ordre d'idées, les gratte-ciel de New York et de Chicago, symboles parfaits d'une modernité pratique et commerciale, démontrent encore aujourd'hui de manière presque paradoxale le pouvoir d'une certaine permanence architecturale, au-delà des modes et des changements techniques incessants qui se confondent avec cette modernité.

Il est pourtant un artiste surréaliste qui aura à de nombreuses reprises exprimé dans ses œuvres un certain modèle architectural, je veux parler de René Magritte. C'est sans doute dans la mesure où Magritte se distingua très vite du surréalisme parisien imposé par Breton qu'il put poursuivre une démarche personnelle dont l'identité architecturale ne fut pas absente. Son propre travail pictural impliqua en effet un rejet clair et net de l'automatisme, et donc d'une perspective de l'instantanéité. Il aborda ainsi la notion de rêve, à la fois si séduisante et si périlleuse pour l'art, avec une extrême précaution.

*Le mot « rêve » est souvent utilisé à tort en ce qui concerne ma peinture. Nous désirons certainement que le royaume des rêves soit respectable, mais nos œuvres ne sont pas oniriques. Au contraire. Si les « rêves » interviennent dans ce contexte, ils sont très différents de ceux que nous avons lorsque nous dormons.*

*C'est davantage une question de rêves voulus, dans lesquels rien n'est aussi vague que ce que l'on ressent quand on s'échappe dans le rêve<sup>1</sup>.*

Une telle insistance sur le rôle de la préméditation dans l'élaboration de l'œuvre d'art, aussi éloignée soit-elle de tout réalisme apparent, mit en doute la légitimité esthétique de simples images oniriques surgies rapidement de l'inconscient. L'art de Magritte fut bel et bien un art de la patience et de la conception lente, maîtrisé par l'esprit. Sa dimension conceptuelle n'apparut jamais autant que dans la fameuse *Trahison des Images*, et dans l'affirmation frappante qui accompagna le tableau, l'immortelle « Ceci n'est pas une pipe ». On peut comprendre, ainsi, pourquoi les constructions de type architectural devaient intéresser l'artiste. Elles rendaient compte d'un travail situé à mi-chemin entre l'imagination poétique et la rigueur scientifique, entre la sensibilité plastique et la méthode technique. Pourtant, les écrits de Magritte ne témoignent pas d'une véritable réflexion architecturale. La Belgique dans laquelle il vécut connut certes l'influence de l'Art Nouveau, incarné en particulier par son plus grand créateur, l'architecte Victor Horta. Une ombre aussi imposante n'exerça cependant pas d'emprise décisive sur le peintre dans son itinéraire artistique (plus lié de toute évidence à Ensor et à Spilliaert), et encore moins sur son approche de l'architecture dans ses toiles et dessins.

En quelque sorte, Magritte aborda l'architecture par la bande. Il ne s'agissait pour lui ni de définir un style architectural authentiquement surréaliste, ni même de rendre hommage aux maîtres du passé qui auraient pu déterminer son rapport original à l'architecture, un rapport qui esquivait à la fois l'esthétique et l'histoire. On pourrait dès lors parler à son propos de simples images ou figures qui évoquent, à l'intérieur de plusieurs tableaux, un certain modèle de construction architecturale, c'est-à-dire la maison bourgeoise. La maison, comme lieu central de l'imaginaire pictural, constitue en effet l'un des référents dominants de son univers. De toute évidence, ce modèle détermine un sens profond de l'ordre et de la mesure, sinon de l'harmonie, selon un esprit apparemment en opposition profonde avec celui du surréalisme. À partir de cet ordre initial, cependant, Magritte va imposer sa propre marque sur l'objet-maison et le transformer en un espace fantasmatique souvent dérangeant.

---

1. René Magritte, in Suzi Gablik, *Magritte*, Londres et New York, 1970. Cette citation est reproduite dans l'ouvrage *Les Rêves. Visions de la Nuit*, de David Coxhead et Susan Hiller, Le Seuil, 1976, p. 89.

Il n'aura pas été le seul surréaliste à s'intéresser à cet espace intime d'un point de vue poétique. Il suffit d'évoquer à cet égard la fameuse maison de verre dont parle André Breton dans *Nadja* :

*Pour moi, je continuerai à habiter ma maison de verre, où l'on peut voir à toute heure qui vient me rendre visite, où tout ce qui est suspendu aux plafonds et aux murs tient comme par enchantement, où je repose la nuit sur un lit de verre aux draps de verre, où qui je suis m'apparaîtra tôt ou tard gravé au diamant.*

Breton affirma la nature utopique de son propre rêve architectural, celui d'un lieu unique susceptible d'accomplir l'identité la plus pure du sujet et de la représenter aux yeux d'autrui. Il s'agissait de définir la permanence d'un certain regard et de la vision au-delà de toute forme d'opacité. La question fondamentale était donc moins celle de l'appartenance que celle de l'identité et de la ressemblance. Dans les lignes qui suivent ce passage, Breton se réfère d'ailleurs à Lautréamont pour exprimer son refus d'une disparition totale de l'écrivain dans son œuvre. Une telle ambition se situait au-delà de l'humain : la maison de verre, en ce sens, soulignait bien la nécessité d'apparaître, une nécessité profondément existentielle : exister, c'est pouvoir être vu à tout moment, à partir d'un espace subjectif qui, grâce au pouvoir transcendant du regard, devient aussi celui de la communauté.

Par comparaison, la maison magrithienne semble plus mystérieuse. On peut certes la voir sur le tableau, mais elle semble se retirer devant le regard. Une certaine opacité l'entoure en permanence, comme un voile qui ne serait jamais soulevé. Dans cette mesure, également, la maison, chez le peintre, à l'inverse de Breton, ne constitue pas un lieu idéal ni une utopie. Elle est au contraire le signe d'un enfermement dans la réalité, d'une clôture indépassable qui est aussi le symbole de la finitude humaine. C'est sans doute pour cette raison que toutes les maisons, chez Magritte, finissent par se confondre. Dans son texte *En rêvant à partir de peintures énigmatiques*, consacré à Magritte, Henri Michaux écrit ainsi que :

*Il y a dans de vieilles rues, des maisons monotones en apparence inhabitées, qui, laissées entre elles sans être distraites par des présences agitées, montrent à certaines heures une singulière façon d'être de connivence... parfois même avec le passant attardé lequel ressent alors une sorte de complicité. Les maisons sont devenues des hommes. Ou le passant est devenu une maison pensante. Leur presque exacte similitude entre elles, parenté qui va jusqu'à la gémellité, fait alors ressentir étrangement cette autre similitude, beaucoup plus vaste, qui*

---

2. André Breton, *Nadja*, Gallimard, 1964, p. 18-19.

*l'englobe, lui. Elles sont devenues comme ses sœurs, comme d'autres « lui-même »*<sup>3</sup>.

Michaux insiste sur le caractère trop commun de ces architectures, unies par l'ennui. Mais il faut sans doute nuancer quand il parle de leur caractère inhabité. Certes, la figure humaine fait souvent défaut dans cet environnement, mais elle peut malgré tout surgir là où on ne s'y attend pas. Pensons dans ce contexte au tableau *La Réponse imprévue*, dans lequel une silhouette se dessine subrepticement à travers une porte.

En ce sens, l'absence pure n'existe pas dans cette perspective. Le cas le plus célèbre de l'architecture magrittienne, celui de *L'Empire des Lumières*, fascine encore et toujours dans la mesure justement où l'espace apparemment vide et trop habituel de la rue et des maisons laisse entrevoir des fenêtres allumées, et au-delà, une possibilité de présence humaine. Quant à la logique de la ressemblance évoquée par Michaux, elle implique en fait une promesse constante de la différence et de la rupture. En d'autres termes, la prétendue « banalité » chez Magritte, débouche presque toujours sur une affirmation d'identité radicale et insolite. L'architecture, chez lui, obéit elle aussi à ce principe fondamental de contradiction. La maison bourgeoise contient en elle une promesse de transgression et de soupçon face à l'évidence de la réalité quotidienne. Répéter, ainsi, c'est introduire l'image de l'autre dans le même, malgré le pouvoir des similitudes (de la nuit dans le jour et vice versa, comme le montre bien *L'Empire des Lumières*).

Toute architecture exprime à la fois un besoin de construction et d'inscription dans un lieu déterminé pour l'homme. Ce besoin d'inscription et de localisation est très important pour l'art et la vie de Magritte. Le peintre aura toujours vécu dans le même pays, sa Belgique natale, et il aura en outre passé toute sa vie adulte dans la même ville, Bruxelles. Dans l'histoire de l'art moderne, il y a eu en fin de compte deux types de peintres : les nomades, d'une part, comme Van Gogh ou Gauguin, et les sédentaires, d'autre part, comme Magritte ou Cézanne. La peinture, pour lui, aura correspondu à une pratique enracinée, à une activité régulière délimitée par un espace presque immuable. Beaucoup de critiques ont à cet égard insisté sur le mode de vie « bourgeois » et confortable du peintre, en contradiction apparente avec les principes et valeurs non-conformistes du surréalisme. Mais ce mode de vie prétendument conventionnel reflétait un désir profond d'appartenance plutôt

---

3. Henri Michaux, *En rêvant à partir de peintures énigmatiques*, Montpellier, Fata Morgana, 1972, p. 19.

qu'une simple soumission aux valeurs matérielles de cette classe sociale<sup>4</sup>. Magritte, en ce sens, aura toujours voulu « habiter » le monde, c'est-à-dire qu'il souhaitait clairement s'établir quelque part, se donner à un lieu précis qui devait être le sien.

L'architecture, dans son univers artistique personnel, exprime la possibilité de ce « quelque part », au-delà des apparences du « nulle part ». La rue de *L'Empire des Lumières* renvoie encore à cette philosophie de l'habitation. Habiter, c'est demeurer envers et contre tout, c'est être là où une présence humaine se fait sentir. La maison magrittienne, ainsi, constitue bel et bien un foyer à partir duquel l'existence peut rayonner en faisceaux.

Toute une conception moderne et poétique de la liberté individuelle a souligné le pouvoir du voyage et de l'expérience de l'ailleurs, de Baudelaire à Rimbaud. Chez Magritte, paradoxalement, c'est l'inscription dans un lieu unique qui constitue l'ouverture sur la liberté. Le voyage, chez lui, sera surtout intérieur, cadré par le tableau et issu de lui. L'architecture, par définition, implique le sens d'une certaine immobilité, elle exprime l'attachement à un lieu. On peut parler, à cet égard, d'une statique inhérente à l'architecture, de la maison au temple, par opposition à la fluidité naturelle qu'implique à la fois le travail du rêve et la pensée de l'automatisme. Les maisons de Magritte imposent l'image d'un « ici », d'une présence dans le lieu sans besoin de déplacement. Dans ses commentaires à la fois pointus et déroutants, Michaux insiste ainsi sur la « tranquillité » et la fixité de son univers. Cette fixité peut n'être qu'un leurre, cependant, puisque la création d'images par l'artiste exprime la nécessité de mettre en cause cet ordre trop évident.

La maison, c'est aussi le point d'où l'homme part pour contempler le monde extérieur. La maison, en ce sens, le sépare du monde tout en le rapprochant de lui par le regard. Elle appelle un dehors, au-delà de son caractère fermé, d'où la présence de nombreuses fenêtres dans l'univers pictural de Magritte. Elle s'ouvre à lui, établissant une relation complexe entre l'homme et le visible. On peut certes définir cette architecture comme intérieure, dans la mesure où elle représente l'univers mental du peintre, ses désirs et ses angoisses les plus profonds. Mais cet intérieur

---

4. Dans un article intitulé « Survivre à Magritte », inclus dans son recueil *Apologies de Magritte*, Bruxelles, Didier Devillez Éditeur, 1994, l'artiste et écrivain surréaliste belge Marcel Mariën, ami de longue date du peintre, écrit ainsi que, contrairement aux idées reçues, « Magritte vivait très simplement dans un décor entièrement conçu et orchestré par son épouse – décor qui répondait aux goûts de celle-ci, lesquels en valent bien d'autres – mais auquel Magritte restait complètement indifférent. » (p. 60).

n'est jamais complètement fermé sur lui-même : il suggère le pouvoir imaginaire de la nature, du ciel et des arbres. Il est également capable de vaciller à tout moment, de perdre son équilibre au gré de l'inspiration de l'artiste. Dans ce contexte, Michaux écrit ainsi que :

*Eh bien ici, une porte a tremblé. Une de ces portes à panneaux, ornées, ridicules, chargée de la banalité artisanale de l'inimaginatif XIX<sup>e</sup> siècle, comme on en trouve devant soi où qu'on aille loger, ou passer la nuit en une quelconque chambre européenne. Et voilà qu'enfin il y a eu tremblement de porte. C'est gagné. Il a fallu ce long esclavage, imposé par les portes, pour que satisfaction, la satisfaction de la révolte soit si parfaite, si bien adaptée. Comme terrorisée elle-même – défaits par quelque inimaginable drame – elle a lâché (elle aura mis le temps !). Sa sottise prétentieuse immobilité impassible n'a pas tenu. (p. 28)*

Le monde de la maison est constitué d'objets qui ne peuvent résister au pouvoir de l'imagination. Michaux déjoue dans ce passage le simulacre d'impassibilité qui les entoure. Derrière cette architecture et ce décor trop bien composés, se glisse le sentiment de la révolte et de l'angoisse. Ces sentiments sont d'autant plus pressants qu'ils sont diffus et comme imperceptibles à l'œil nu. Et Michaux de poursuivre :

*Comme si réellement enfin elle participait d'une émotion vraie, elle s'est tordue grimaçante – orogénie dans une porte – soumise à l'effroyable plissement-écartèlement inattendu. Enfin l'intolérable contraste entre la souffrance désespérée et la raideur de la porte imperturbable est annulé. Splendide « rétablissement » ! (p. 28)*

Dans un tableau comme *La Réponse imprévue*, cette porte si commune devient ainsi une forme spectrale et un miroir des ténèbres.

Le monde des images finit toujours par être un monde inconfortable. Chacune de ces maisons renferme un secret : elles cachent une vérité existentielle que l'artiste donne à voir malgré tout. Au-delà de la ressemblance et de la fausse indifférence, un frisson parcourt la toile et nous atteint. Dans ses commentaires, Michaux s'agace parfois de la « froideur » et de « l'académisme » d'une telle démarche (*ibid*, p. 39). Pourtant, Magritte aura bel et bien été l'un des plus grands inventeurs de l'art du XX<sup>e</sup> siècle, quel que soit son attachement à une certaine tradition figurative. Son originalité irréductible aura essentiellement résidé dans sa capacité à révéler la puissance poétique insoupçonnée de l'objet quotidien le plus banal et à traduire cette puissance dans un langage visuel inimitable. D'ailleurs, il est faux de considérer Magritte comme un artiste rebelle à l'abstraction, comme nous le rappelle André Breton :

*Qu'on y prenne garde : ceux qui parlent en mauvaise part de l'« imagerie » de Magritte, qui lui reprochent sa démarche à contre-courant des « recherches » plastiques actuelles, n'accusent par là que les bornes de leur propre entendement. Le parti pris figuratif de Magritte est bien plus grand qu'on ne le dit : il s'applique en effet à deux niveaux dont le plus humble est d'appréhension courante. Il s'agit, certes, d'abord, partant des objets, des sites et des êtres qui agencent notre monde de tous les jours, de nous en restituer en toute fidélité les apparences, mais bien plus loin – et c'est là que se place l'intervention totalement originale et capitale de Magritte – de nous éveiller à leur vie latente par l'appel à la fluctuation des rapports qu'ils entretiennent entre eux<sup>5</sup>.*

Breton, (qui fut pourtant dans un premier temps rétif à l'art du peintre), démontre bien qu'une telle démarche établit un pont sémantique qui permet de passer du sens propre au sens figuré et de conjuguer ces deux sens d'un même regard en vue d'une « pensée parfaite ». La dimension philosophique de l'art magrittien est ici posée sans équivoque. Elle implique une véritable conceptualisation de l'objet dans ses rapports avec d'autres objets mais aussi avec le sujet. Figurer, c'est bien penser la figure et lui donner un sens qui nous échappe habituellement. Les maisons de Magritte ne font pas exception à cette règle. Elles ne sont pas simplement fidèles à une réalité commune, car dans ce cas, elles ne retiendraient guère notre attention. Elles participent au contraire d'une « figuration seconde » pour reprendre l'expression d'André Breton. L'architecture intérieure du peintre nous éveille à la vie latente contenue dans ces maisons, une vie qu'aucune figuration ou « imagerie » pure ne pourrait restituer. Certes, le travail de l'imagination est indispensable à cette trans-figuration de l'objet. Mais l'imagination à elle seule ne suffit pas à systématiser ce projet. L'imagination, dans ce cas, découle de la pensée et non l'inverse.

Ce qui paraît le plus proche de nos préoccupations esthétiques et théoriques contemporaines, dans l'œuvre de Magritte, c'est précisément ce travail de la pensée à partir de l'objet, au-delà de la simple figuration. Ce travail est étroitement lié à la présence continue du langage dans l'œuvre d'art, non pas comme titre, ou signifiant brut, mais comme instrument privilégié d'une dérive de l'œuvre par rapport à la réalité. Ce travail avait déjà été entrepris par Mallarmé dans le domaine poétique. Magritte se sera beaucoup nourri de l'œuvre mallarméenne et de son esprit, comme en témoignent nombre de ses propres articles et écrits critiques publiés dans les diverses revues du surréalisme belge. Il aura, à bien

---

5. André Breton, « René Magritte », *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, 1965, p. 269-70. Ce texte date de 1961.

des égards, transposé la radicalité du rapport de Mallarmé au langage dans le monde plastique, tout en conservant son essence poétique.

Dans cette perspective, il ne s'agissait pas simplement pour le peintre de mettre des mots sur une toile, mais de dénoncer l'idée-même d'une nomination, de neutraliser celle-ci au cœur de l'œuvre d'art. L'objet ne peut se nommer de toute façon puisqu'il se regarde : le regard, en ce sens, est bien ce qui achève le nom et excède toute signification convenue de celui-ci. Regarder, c'est effacer le pouvoir du nom, se soustraire à lui dans un mouvement de négation irrésistible. Au-delà d'une telle négation, cependant, une nouvelle essence poétique du langage s'affirme avec intransigeance. Ainsi, dans le tableau intitulé *Le Masque vide*, apparaissent les mots « façade de maison ». Il n'y a plus de maison visible, ici, il n'y a plus que des mots qui lui servent de référent un peu dérisoire. Le nom est bien ce masque vide qui cache la vérité des choses et les prive de leur profondeur. Dans ce tableau, les mots « façade de maison » sont juxtaposés avec les mots « rideau », « ciel » et « corps humain (ou forêt) ». Il ne s'agit pas d'un collage gratuit.

Les mots, en effet, conçus comme purs moyens de nommer, constituent bien des rideaux qui nous séparent de la nature et de la matière de l'existence, dans la mesure où ils nous empêchent de les voir. C'est dans *La Trahison des Images*, cependant, que Magritte exprima avec le plus de force le caractère abstrait et spéculatif de son œuvre. La phrase « ceci n'est pas une pipe » refléta parfaitement les limites plastiques et philosophiques de la figuration : les images, alors, ne pouvaient que trahir le regard, puisqu'elles contenaient une identité trompeuse entre réalité et représentation. On peut parler dans ce cas d'un véritable arrêt de mort prononcé par l'artiste contre la figuration. Ce jugement s'avérait irrémédiable : il était au moins aussi définitif que le jugement contenu dans les toiles épurées de Mondrian, pourtant beaucoup plus directement abstraites, ou les exercices de style des minimalistes anglo-saxons.

L'architecture intérieure dont il est question ici est de nature conceptuelle. Elle part d'une Idée de l'habitation, comme la poésie de Mallarmé était issue d'une Idée du langage poétique. La démarche conceptuelle est par nature consciente : elle ne succombe jamais aux pièges des visions oniriques et des rêves trop faciles (pour reprendre la formule de Jacques Meuris, « Chez Magritte, en effet, le rêve n'a aucune importance s'il n'est tangible<sup>6</sup> »). C'est ce qui rapproche sans aucun doute le plus Magritte d'un autre franc-tireur du surréalisme, je veux parler de Marcel Duchamp.

---

6. Jacques Meuris, *Magritte*, Cologne, Benedikt Taschen, 1994, p. 80.

Cette proximité intellectuelle de Magritte et de Duchamp, dans le rapport ironique au langage et dans la croyance au pouvoir plastique du concept sera développée dans les années soixante par l'artiste d'avant-garde Marcel Broodthaers, en particulier dans son Musée des Aigles<sup>7</sup>, dont le leit-motiv : « Ceci n'est pas une œuvre d'art », appliqué à tous les objets de cette collection imaginaire, sonnait étrangement comme une synthèse du « Ceci n'est pas une pipe » magrittien (auquel Broodthaers consacra d'ailleurs un court film expérimental) et du « Ceci est une œuvre d'art » duchampien apposé à son célèbre urinoir. Le concept, en ce sens, privilégie paradoxalement le tangible plutôt que l'intangible, l'objet proche et commun (ainsi le ready-made) plutôt que l'objet lointain et imaginaire, la démarche philosophique plutôt que l'approche psychique de l'art. On pourrait, dans cette optique, considérer *Le Grand Verre* de Duchamp comme une forme unique d'architecture intérieure, ou alors comme une autre maison de verre non plus transparente, mais plutôt opaque.

À travers la notion générique d'architecture, le concept devient matière, selon un mouvement paradoxal. Car toute architecture implique le travail et l'utilisation de certains matériaux à partir d'un plan originel. En outre, toute maison repose concrètement sur des fondations solides. C'est en cela que l'architecture, y compris dans ses dérives les plus utopiques, renvoie irrésistiblement à la puissance souveraine de la matière, à l'inverse du rêve. Celui-ci, chez Breton, définissait en effet un domaine psychique supra-matériel et supra-rationnel. Dans cette mesure, l'architecture ne nous éloigne jamais du concret. C'est ce que ressentait Michaux quand il déplorait la banalité des maisons chez Magritte<sup>8</sup>. Cette matière dominante est avant tout solide : elle n'a que peu à voir avec le caractère liquide ou aérien des rêves.

L'un des grands mérites de Magritte sera d'avoir tenté de dépasser cette détermination matérielle de l'architecture dans la forme classique du tableau pour atteindre son essence poétique. La maison, chez lui, ne sera pas seulement le résultat d'une observation du monde extérieur : sa forme et son identité découleront en effet du choix d'un « modèle intérieur », pour reprendre l'expression d'André Breton dans « Genèse et perspective artistique du surréalisme<sup>9</sup>. » Ce modèle intérieur devait caractériser l'artiste

---

7. Pour une étude de l'œuvre de Marcel Broodthaers et de sa philosophie de la collection exprimée par le Musée des Aigles, voir l'essai de Rosalyn Krauss, *A Voyage on the North Sea : Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Londres, Thames and Hudson, 2000.

8. Michaux, *op. cit.*, p. 37. L'auteur parle ici de « maisons pauvres et soumises, et toutes pareilles, sans aucune audace ».

9. André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, *op. cit.*, p. 83-85. Ce texte date de 1941.

moderniste dans son rejet de la figuration classique et de l'imitation de la nature. Il s'agissait de substituer à cette inspiration extérieure à l'homme un nouveau type de formes plastiques issues de son esprit et de ses émotions.

Cette importance de l'intériorité, dans sa relation au thème de l'architecture, est soulignée avec un éclat particulier dans le tableau *La Voix du sang*. Dans cette œuvre datée de 1948, on peut voir un tronc d'arbre qui s'ouvre comme une armoire : à l'intérieur de ce tronc apparaissent à la fois une maison aux fenêtres éclairées la nuit et un œuf. L'arbre lui-même semble situé à l'intérieur d'un espace clos : il est entouré de rideaux qui le séparent du paysage, de l'horizon et du ciel. On peut donc parler ici de double intériorité : celle de la maison par rapport à l'arbre et celle de l'arbre par rapport au paysage. Pour le dire autrement, la maison est à l'intérieur de l'arbre qui est à l'intérieur du paysage. La démultiplication de l'intérieur produit un effet visuel proche d'une galerie de glaces. En outre, le motif récurrent de la maison est associé ici à celui de la naissance, à travers la présence de l'objet-œuf.

J'ai toujours pensé que le caractère apparemment banal des maisons magrittiennes renvoyait à l'image de la maison d'enfance, cette maison étriquée et conforme située à Lessines, une petite bourgade du Hainaut, dans ce qui est aujourd'hui la rue René Magritte. De la même manière que Matisse peignait invariablement sa mère à travers ses nombreux portraits de femmes, Magritte, lui, peignait toujours la maison natale à travers ses modèles architecturaux<sup>10</sup>. L'architecture intérieure, dans cette perspective, renvoie essentiellement au travail imaginaire de l'origine : on peut parler, en ce sens, d'architecture natale comme on parle d'une terre ou d'une langue natale. C'est pour cette raison que les maisons du peintre ne peuvent être caractérisées par leur seule quiétude. Car l'enfance, pour Magritte, ce fut aussi le lieu du trouble, de la souffrance et de la mort, en particulier dans l'expérience du suicide de sa mère. Après tout, Magritte fut également un lecteur admiratif d'Edgar Allan Poe, qui lui inspira notamment le tableau *Le Domaine d'Arnheim*. Poe, le poète qui écrit un conte comme *La Chute de la Maison Usher*, peut-être son chef-d'œuvre, dans lequel la maison de famille se transforme petit à petit en un espace d'enfermement et de destruction. Dans l'image répétée de la maison, il y a aussi la présence presque indicible de la chute, de la perte et de l'anéantis-

---

10. J'ai intégré l'image de cette maison natale de Magritte dans un projet artistique multimedia (photographie/peinture/poésie) intitulé *Inner Crossings*, qui fut présenté lors de la huitième conférence de la International Society for the Study of European Ideas, à l'Université d'Aberystwyth, dans le Royaume-Uni, le 23 Juillet 2002.

sement. Le titre *La Voix du sang* évoque à cet égard un monde de violence et de chaos.

Face à une possible puissance de négation issue de la mémoire, il reste au peintre à construire des formes qui s'incrudent par le ressassement. « Banaliser », en ce sens, c'est aussi évacuer le mal au cœur du quotidien. Il faut s'accrocher à un monde d'objets à la fois rassurants et étranges, tels ceux qui apparaissent démesurés dans l'espace presque fœtal de la chambre issu du tableau *Les Valeurs personnelles*. Dans cet intérieur-là, il y a dans tous les coins le ciel et les nuages, comme si tout se passait de ce côté-ci, comme s'il n'y avait même plus d'au-delà à rechercher au bout de l'œuvre d'art. Ces objets, comme la porte de *La Réponse imprévue* évoquée plus haut, possèdent une identité anthropomorphique : l'homme manifeste sans cesse sa présence à travers eux, une présence à la fois concrète et spirituelle. Comme le faisait bien remarquer Michaux : « Les maisons sont devenues des hommes<sup>11</sup>. » L'architecture intérieure de René Magritte, ainsi, engage toujours l'expression pure du sujet dans la forme apparemment la plus objective et la plus anodine.

GEORGETOWN UNIVERSITY

---

11. Michaux, *op. cit.*, p. 19.

## UN COUP DE DÉS : MAN RAY À LA VILLA NOAILLES

Ramona FOTIADE

En janvier 1923, Charles et Marie-Laure de Noailles reçoivent en cadeau de mariage un terrain situé sur les hauteurs de Hyères, avec une vue imprenable sur le village et la mer. Ils décident d'en faire le cadre d'un château d'inspiration moderniste, dont la conception est confiée à Robert Mallet-Stevens. Jeune architecte ayant acquis sa réputation en publiant des articles et des dessins audacieux à partir de 1911, sans toutefois décrocher de commande complète avant la Villa Noailles, Mallet-Stevens s'était fait connaître dans les milieux parisiens d'avant-garde, et avait notamment travaillé avec Fernand Léger à la réalisation des décors de *L'Inhumaine*, célèbre film impressionniste de Marcel L'Herbier (que les surréalistes, et en particulier Desnos, n'avaient guère apprécié)<sup>1</sup>.



L'Inhumaine – 1924 (villa de la Diva, dessinée par Mallet-Stevens)

---

1. Voir la critique décapante qu'en fait Desnos dans son article, « Cinéma d'avant-garde », *Documents*, n° 7, 1929, repris dans *Cinéma*, Gallimard, 1966, p. 189.

La présence de Mallet-Stevens en tant que maître d'ouvrage à Hyères attire la collaboration de nombre d'autres artistes plastiques et décorateurs, tels que Théo van Doesbourg, Sybold van Ravensteyn et Piet Mondrian (proches des recherches esthétiques du groupe hollandais *De Stijl*), mais aussi Gabriel Guévrekian (l'auteur du jardin triangulaire de la Villa Noailles), Djo-Bourgeois (responsable du mobilier) et Louis Barillet (dessinateur des vitraux et des dalles de verre du plafond)<sup>2</sup>. Malgré leur adhésion au style géométrique, utilitaire, voire machiniste de l'art décoratif en vogue à l'époque, ces diverses contributions n'en donnent pas moins l'impression d'un palimpseste architectural par rapport auquel tout nouvel arrivant, y compris Man Ray (qui accepte en décembre 1928 de faire un film à la Villa Noailles), devait se situer et essayer de trouver sa place. *Les Mystères du château du dé*, le dernier film de Man Ray, est pourtant en grande partie issu des expériences concernant la prise photographique sans caméra (les « rayogrammes ») et le film muet d'avant-garde (*Le Retour à la raison* – 1923, *Emak Bakia* – 1926, et *L'Etoile de mer* – 1928). À l'instar des autres court-métrages qu'il avait déjà réalisés, *Les Mystères du château du dé* met en évidence les affinités esthétiques parfois contradictoires (cubisme, dada, surréalisme) qui se partagent l'esprit et l'imaginaire de Man Ray. En outre, ce film anticipe sur d'autres tentatives pour illustrer la théorie et la pratique du cinéma d'avant-garde, en particulier *Le Sang d'un Poète* (1930) de Jean Cocteau et *L'Age d'or* (1930) de Buñuel – deux films également financés par le Vicomte de Noailles.

Dans ces conditions, l'interaction entre la conception architecturale de la Villa Noailles (proche, à plus d'un égard, du cubisme) et l'œuvre artistique hétéroclite accomplie par Man Ray jusqu'à ce moment-là (des « rayogrammes », des « aérographies », des objets, des installations ou des films souvent fidèles aux calembours et jeux visuels dada) est d'abord intense et se passe sans conflit apparent. Le travail préliminaire sur le scénario ainsi que certaines décisions importantes concernant le titre du film et les accessoires se fondent sur une photographie du château envoyée par Charles de Noailles. On dirait, en effet, que Man Ray procède par une mise en scène photographique, et non, comme on pourrait le supposer, par le développement narratif d'une idée de scénario. Pourtant, les potentialités du décor insolite que l'image de la villa laissait entrevoir finissent par stimuler plutôt qu'entraver un certain nombre d'associations et

---

2. Pour toutes les précisions concernant la conception et l'évolution du bâtiment, je tiens à remercier Cécile Briolle et Jacques Repiquet, architectes chargés des travaux de reconstitution (amorçés en 1985), dont les conseils m'ont permis de mieux comprendre la relation entre le cinéma et l'aménagement spatial et visuel de la Villa Noailles.

d'ouvertures narratives inespérées et polémiques dans l'esprit du réalisateur :

*Avant de partir pour son château dans le midi, Noailles m'en remit une photo. C'était un agglomérat de cubes gris en ciment gris, construit en haut d'une colline, sur les ruines d'un vieux monastère qui dominait la ville et la mer. [...] Mon esprit se mit à travailler malgré moi. Après tout, il valait mieux faire une sorte de plan, ne serait-ce que pour ne pas gaspiller mes efforts. Les formes cubiques du château me firent penser au titre d'un poème de Mallarmé : « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard »<sup>3</sup>.*

Ainsi, à côté des motifs visuels cubistes ou de l'audace des provocations dadaïstes que Man Ray affectionnait, le thème surréaliste du hasard objectif apparaît dès le début étroitement associé au dessin architectural de la Villa Noailles. En attirant l'attention sur les connexions visuelles et sémantiques entre le poème de Mallarmé et le scénario de son film, Man Ray semble vouloir retrouver, de façon symbolique, les circonstances de sa collaboration avec Desnos dans la réalisation de *L'Étoile de mer*<sup>4</sup>. De plus, la référence à un des poèmes préférés des surréalistes met l'accent sur les affinités esthétiques de Man Ray, tout en estompant les connotations que la bâtisse avait déjà suscitées : la Villa Noailles de Mallet-Stevens se voit ainsi métamorphosée en Château du dé grâce à un scénario qui fournit une lecture poétique et subversive du caractère utilitaire et du dessin architectural des lieux.

La première partie du titre, *Les Mystères de...*, fait délibérément écho aux feuilletons populaires américains que les surréalistes admiraient, plus précisément aux *Mystères de New York* (1914-1915) de Louis Gasnier. Avec *Fantômas* (1913-1914) et *Les Vampires* (1915) de Feuillade, *Les Mystères de New York* de Gasnier appartenait à une sorte d'« âge d'or » du cinéma muet que les surréalistes évoquaient souvent par opposition aux préoccu-

---

3. Man Ray, *Self-Portrait* [1963], *Autoportrait*, traduit de l'américain par Anne Guérin, Actes Sud, 1998, p. 365.

4. Dans sa correspondance avec Charles de Noailles, Man Ray précise : « Je devrais commencer par une demande adressée à un de mes amis écrivains qui pourrait préparer un scénario en tenant compte du site de tournage et du nombre de gens concernés ». Cela ne se fit pas, mais le film terminé incluait beaucoup de références à *L'Étoile de mer*, ainsi qu'à une thématique et des techniques expérimentales typiques du surréalisme (par exemple le « hasard objectif », les jeux de mots, les gags visuels et les collages). Cf. « Correspondance entre Charles de Noailles et les collaborateurs du film, nov. 1928 – sept. 1929 (Man Ray à Charles de Noailles, Novembre 24 1928) », in Jean-Michel Bouhours & Patrick de Haas, (dir.), *Man Ray directeur du mauvais movies*, Man Ray Trust-Adagp/ Editions du Centre Georges Pompidou, 1997, p. 103.

pations formelles et au style prétentieux des réalisateurs tels que L'Herbier et Epstein.

L'effort implicite de distanciation par rapport à l'esthétique de *L'Inhumaine* est aussi apparent dans l'emploi surprenant de bas en soie pour cacher l'identité des acteurs dans le film, un procédé que Man Ray jugeait capable de « créer une atmosphère de mystère et d'anonymat ».<sup>5</sup> Sans compter la forte ressemblance avec *Les Amants* (1928) de Magritte, ce simple accessoire fait irrésistiblement penser aux héroïnes célèbres de Feuillade, Musidora et Irma Vep.

En même temps, la plus frappante allusion aux *Vampires* et à *Fantômas* se manifeste dans l'accumulation des références visuelles ou verbales aux fantômes, aux spectres, ou bien aux ombres. Il s'agit d'un thème récurrent des écrits surréalistes sur le cinéma, que Desnos, entre autres, ne se lassait pas d'évoquer dans ses écrits de fiction ou dans ses critiques de film. Chez Man Ray, la relation entre le cinéma et l'inquiétante étrangeté des fantômes conduit à une fascinante réflexion sur le statut des images photographiques et filmiques.

Ayant déjà exploré l'aspect spectral des objets et des présences humaines à travers ses rayogrammes et ses photographies solarisées, Man Ray découvre très vite une façon d'animer ce genre d'images. La séquence d'ouverture de son premier film expérimental, *Le Retour à la raison* (1923), utilisait le même procédé que les rayogrammes pour fixer une image sur un support photosensible qui n'a pas été exposé à la lumière. Il suffisait, en effet, de remplacer le papier photographique par une bobine de film de 35mm et de poser quelques petits objets sur la pellicule avant d'allumer la lumière pendant deux ou trois seconde pour obtenir, après le développement, un rayogramme qui allait par la suite être « animé » pendant la projection. De plus, *Le Retour à la raison* finissait par une étonnante alternance d'images positives et négatives d'un torse nu de femme, ce qui aurait pu passer pour une habile transposition de l'effet des images photographiques solarisées dans le domaine du cinéma. Du point de vue technique, le renversement partiel des valeurs du contraste dans la solarisation est similaire mais non pas identique à l'aspect inquiétant des images négatives en mouvement. Parmi les premiers exemples d'une série de plans négatifs à grand effet dans le cinéma muet figure l'arrivée et le départ précipités du carrosse fantomatique du Comte Orlok dans *Nosferatu* (1922). Même si les images négatives n'apparaissent que deux fois chez Man Ray, et à chaque fois dans la séquence finale (celle de *Retour à la rai-*

---

5. Man Ray, *Autoportrait*, p. 365-366.

son et celle des *Mystères du château du dé* en l'occurrence), il est évident que le réalisateur-photographe a continué à expérimenter des moyens capables de déstabiliser l'apparence réaliste de la représentation cinématographique, tel que l'inclusion d'une surimpression d'images négatives et positives de poissons sous l'eau dans *Emak Bakia*, ou bien l'effet de verre marbré obtenu grâce à des filtres en gélatine dans *L'Étoile de mer*. Comme Breton l'a bien remarqué, Man Ray s'est efforcé d'enlever le caractère positif de la photographie et de révéler sa nature virtuelle et paradoxale plutôt que d'appuyer son apparence réaliste<sup>6</sup>. À la suite de la première de *L'Étoile de mer*, Desnos a évoqué de la même façon sa collaboration avec Man Ray, dans un article qui faisait remonter la source du poème éponyme à la rencontre surréaliste avec un « objet trouvé » magique, une étoile de mer achetée chez un brocanteur :

*C'est sous son influence que j'écrivis, sous la forme propice aux apparitions et aux fantômes d'un scénario, ce que Man Ray et moi reconnûmes comme un poème simple comme l'amour, simple comme le bonjour, simple et terrible comme l'adieu. Man Ray seul pouvait concevoir les spectres qui, surgissant du papier et de la pellicule, devaient incarner, sous les traits de mon cher André de la Rivière et de l'émouvante Kiki, l'action spontanée et tragique d'une aventure née dans la réalité et poursuivie dans le rêve.*

Desnos n'hésite pas à comparer l'approche cinématographique inspirée de Man Ray à une « alchimie des apparences<sup>8</sup> ». Ces remarques correspondent à une exploration courante des images photographiques en tant que traces ou manifestations spectrales, qui d'ailleurs coïncide avec l'exploration analogue de rêves et de phénomènes de l'inconscient dans la pratique surréaliste.

Les trois courts métrages que Man Ray avait réalisés avant de commencer à travailler aux *Mystères du château du dé* démontrent un intérêt ré-

---

6. « Presque en même temps que Max Ernst, mais dans un esprit assez différent, à première vue quelque peu contraire, Man Ray est parti, lui aussi, de la donnée photographique mais, loin de se fier à elle, de n'utiliser qu'après coup, selon le but qui est le sien, le lieu commun de représentation qu'elle nous propose, il s'est appliqué d'emblée à lui ôter son caractère positif, à lui faire passer cet air arrogant qu'elle avait de se donner pour ce qu'elle n'est pas. [...] Les mêmes réflexions s'appliqueraient du reste à la prise de vue cinématographique, de nature à compromettre ces figures non plus seulement dans l'inanimé, mais encore dans le mouvement ». (A. Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, 1965, p. 32).

7. Robert Desnos cité in : Pierre Migennes, « Les Photographies de Man Ray », *Arts et décorations*, décembre 1928, repris dans *Œuvres*, Quarto/Gallimard, 1999, p. 426.

8. *Idem*.

current pour la qualité spectrale des images photographiques, pour la vision et l'illusion optique impliquées dans la perception du mouvement cinématographique. Cependant, *Les Mystères du château du dé* est le film le plus explicitement centré sur le thème des ombres ou des fantômes, qui est étroitement rattaché à la notion surréaliste de « hasard objectif ». Le dessin architectural de la villa Noailles, et son emplacement spectaculaire, parmi les ruines d'un ancien couvent, en haut d'une colline surplombant le village d'Hyères et la mer, offrait un support idéal pour une exploration visuelle de la précarité temporelle et matérielle des images photographiques à la fois vivantes et fantomatiques, atemporelles et chargées de passé. La première séquence du film comprend une série de cinq plans en fondu enchaîné, qui présentent des images de plus en plus rapprochées de la villa.



Man Ray – *Mystères du château du dé* (1929) © Cinédoc

L'impression d'un lieu lointain et mystérieux est renforcée par la lumière décroissante du crépuscule qui accompagne cette succession de plans arrêtés. Le prologue présente aux spectateurs des personnages sans noms (« deux voyageurs »), dont le voyage à St Bernard a conduit à la découverte « des ruines d'un vieux château<sup>9</sup> ». Le sous-titre qui fournit ce

---

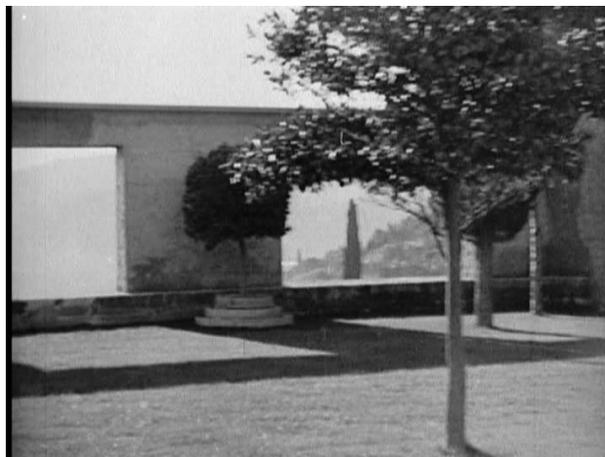
9. « Comment deux voyageurs arrivèrent à Saint-Bernard, et ce qu'ils virent dans les ruines d'un vieux château, au-dessus desquelles s'élève un autre château, de notre époque. *Les Voyageurs* : Man Ray, J.-A. Boiffard » (cf. scénario du film dans S. Kovacs, *From Enchantment to Rage*, London & Toronto: Associated University Press, p. 275).

renseignement s'achève par une notice surprenante annonçant que les deux voyageurs sont en fait Man Ray et son chef-opérateur, J.-A. Boiffard. Après un plan rapide des phares d'une voiture qui s'approche la nuit, le titre du poème de Mallarmé apparaît à l'écran (« Un coup de dés n'abolira jamais le hasard »), suivi immédiatement par l'image des mains en bois tenant des dés.

Les premières vues du château, insérées à ce point précis du film, revêtent un aspect inquiétant et spectral, qui ne se trouve pas encore en relation avec une présence humaine, mais plutôt avec la notion impersonnelle de hasard. Un rapide changement d'endroit, précédé par le titre : « Loin de là, à Paris », nous permet d'entrevoir pour la première fois les deux voyageurs qui sont masqués et qui jettent les dés pour savoir s'ils doivent partir ou rester. À part dans la scène où on les voit sortir du bar, monter dans une voiture et démarrer, on ne les reverra plus, même si la séquence qui s'ensuit (et, d'ailleurs aussi tout le reste du film, à en juger par le prologue) correspond à une narration à partir de leur point de vue. On ne peut que s'interroger sur la signification de la brève mais explicite présence de Man Ray et de Boiffard à l'écran qui pourrait appartenir à la même série de séquences autoréférentielles que le premier plan d'*Emak Bakia* qui montre Man Ray en train de filmer avec la caméra orientée vers un miroir, tandis que le reflet de son œil apparaît, à l'envers et en surimpression, dans l'objectif.

La séquence sur la route comporte aussi de fortes ressemblances avec le style de tournage d'*Emak Bakia* : les images d'un paysage hivernal qui se déroulent à grande vitesse, filmées avec une caméra portable, expriment parfaitement l'émotion d'une course en voiture à travers de grands espaces, ainsi que l'impression d'un développement accéléré dans le temps et non pas seulement dans l'espace. Dans *L'Étoile de mer*, le montage rapide d'images filmées à travers la vitre d'un train en mouvement (des rails qui se croisent, des maisons, et même un passager qui traverse le cadre en sens inverse du déplacement du train) accentuait l'atmosphère d'attente angoissée en juxtaposant l'analogie visuelle d'une agitation intérieure avec le tempo lent de la plainte enregistrée sur la bande son. Par contre, la synchronisation des rythmes, entre les mouvements désordonnés de la caméra et les percussions de la bande son, dans la séquence sur la route des *Mystères du château du dé*, va de pair avec la montée d'un sentiment d'oppression, comme si on était traqué, ou bien comme si on essayait de fuir un danger obscur. Au moment où la voiture tourne et prend le petit chemin de terre qui mène au château, la musique est soudain réduite à un bruit de tambour qui offre une étrange ressemblance

avec un battement de cœur. Un mélange d'images chaotiques, de montage rapide et de plans inhabituels en plongée ou de travellings créés l'impression que la première séquence de la villa (dans laquelle on voit le mur en ruine du Couvent Saint Bernard et la végétation autour du château) suit le mouvement précipité de la voiture. La vitesse diminue quand la caméra découvre une statue abstraite et exécute une rotation en panoramique vers le haut. Le titre de la sculpture de Jacques Lipchitz, « J'aime le mouvement qui déplace les formes », relève de toute une série d'expériences avec la peinture abstraite et le soi-disant cinéma pur qui présentaient certaines affinités conceptuelles, sinon pratiques, avec les recherches de Man Ray et de Marcel Duchamp dans les domaines de l'illusion optique et du mouvement. Selon un témoignage rétrospectif de Man Ray, son travail expérimental lui aurait appris que « la vitesse était un phénomène purement optique<sup>10</sup> ». Plus d'une fois dans *Les Mystères du château du dé* la caméra reprend et poursuit la suggestion d'un mouvement cinématographique ou d'un cadrage offert par certains éléments du décor architectural. L'exemple le plus frappant peut-être est le travelling effectué vers le bâtiment principal de la villa, conduisant au mur qui entoure le parvis, percé par des ouvertures rectangulaires qui semblent encadrer le paysage environnant. « On se croirait dans une galerie avec des tableaux aux murs » avait remarqué Man Ray<sup>11</sup>.



Man Ray – Les Mystères du château du dé © Cinédoc

---

10. Man Ray cité dans Pierre Bourgeade, *Bonsoir, Man Ray*, Belfond, 1972 ; republié dans Germain Viatte (dir.), *Peinture cinéma peinture*, Hazan, 1989, p. 103.

11. Man Ray, *Autoportrait*, p. 366.

L'accès latéral insolite de la villa, qui entraîne le visiteur dans une « promenade architecturale » le long de la façade et du mur du parvis, fournissait aussi d'excellentes occasions pour des plans panoramiques, et a d'ailleurs servi de cadre pour une des dernières séquences du film : un couple masqué (interprété par Etienne de Beaumont et Lily Pastré) arrive au château, et à l'instar des deux voyageurs du début du film, jette tour à tour des dés pour décider s'ils doivent rester ou partir. Les dés disent qu'ils doivent rester. L'épilogue s'ouvre sur le travelling le plus mémorable du film, aboutissant à la statue de Laurens, *La Dame blanche*, sur le toit de la villa, où les silhouettes de la femme et de l'homme masqués semblent exécuter une danse lente, avant de se figer en prenant l'allure des statues ou plutôt des apparitions spectrales, lorsque l'image positive est remplacée par une image négative de la scène.

La seule autre scène où l'on voit des personnages lancer les dés, à part les épisodes symétriques au début et à la fin du film, est celle où on aperçoit, après une longue incursion à travers des pièces vides, les mystérieux habitants du château. Ils portent des masques et des maillots rayés identiques, et passent leur temps en se livrant à des activités sportives qui semblent être déterminées par l'arbitraire d'un coup de dés.



Man Ray – Les Mystères du château du dé © Cinédoc

Le caractère ludique de cette partie centrale du film est souligné par la musique et les gags visuels qui essaient de déstabiliser toute lecture “do-

cumentaire” ou “réaliste” des images. La succession des plans dont le mouvement est repris à l’envers (ainsi que l’image des nageurs qui retournent à leur plongeoir) perturbe la continuité logique et temporelle des séquences plus « narratives » à travers lesquelles on peut suivre les personnages masqués dans leurs activités habituelles. Le cadre architectural d’exception et ses prouesses technologiques (en particulier le plafond en brique de verre et les larges baies vitrées coulissantes de la piscine) inspirent les jeux d’ombres et de lumières, les effets mystérieux de silhouettes et de reflets projetés sur les murs, mais aussi la transformation paradoxale de ces jeunes sportifs des temps modernes en héros énigmatiques des récits bibliques ou mythologiques. La belle nageuse qui jongle sous l’eau (Marie-Laure de Noailles) est désignée comme Vénus-Astarté, tandis que deux vers empruntés à Guillaume Apollinaire semblent métamorphoser les plongeurs en « déités des eaux vives/ [Qui] laissent couler leur cheveux ». Un autre intertitre annonce, à la façon des jeux de mots de *l’Anonyme* de Desnos : « Piscinéma ». Mais l’atmosphère d’insouciance hédoniste est assez vite remplacée par des allusions nostalgiques (« Regrettez-vous le temps où le ciel sur la terre/ Marchait et respirait dans un peuple de Dieux/ Où Vénus Astarté, fille de l’onde amère... »). Une tonalité plus grave est marquée par l’apparition du message « Mané – Thécél – Pharès » qui, tout en apportant une interprétation inattendue aux jeux de lumières et de reflets changeants sur les murs de la piscine, fait référence au passage de la Bible dans lequel le roi Balthazar apprend la fin imminente de son règne à travers ces mots tracés sur la chaux du mur le soir de son banquet sacrilège<sup>12</sup>. Man Ray place cette étrange allusion biblique entre des travellings des murs et du plafond de la piscine, qui font écran sur les reflets de l’eau et les ombres à peine reconnaissables des marches d’un escalier, avec des résultats semblables à ceux d’un rayogramme. Immédiatement après l’allusion au « peuple de Dieu », un autre intertitre évoque le motif visuel des fantômes et des apparitions éphémères, étroitement liés à la perception temporelle : « Passe, il faut que tu suives cette belle ombre que tu veux ». Enfin, l’acception souvent réitérée de l’image cinématographique en tant que double spectral du réel occupe une place centrale dans le dernier épisode narratif des *Mystères*... et trouve une résolution provisoire dans la métaphore du couple masqué qui arrive à la villa, hésite et accepte de rester – donc d’intégrer ce territoire spectral – seulement grâce à un coup de dés.

---

12. Il s’agit de la chute de Babylone, et des trois mots annonçant la punition divine : compté, pesé et divisé. *La Bible*, Daniel, 5.

L'accent que Man Ray a délibérément mis sur la qualité fantomatique du lieu et de ses habitants revêt des potentialités étrangement prémonitoires quand on pense à la dégradation progressive des traits architecturaux uniques de la Villa Noailles pendant la période de l'après-guerre, jusqu'à l'état de déréliction dans lequel le bâtiment est tombé après la mort de Marie-Laure de Noailles, tout au long des années 70 et 80, quand il fut squatté et réduit à une pâle réminiscence de sa gloire passée. Le film de court métrage que Marianne Visier a réalisé en 1986, *Des fantômes de nos actions passées*, reprend et amplifie l'interaction subtile de la présence et de l'absence, ainsi que la perception sensorielle intense et le détachement spectral qui constituaient le support métaphorique de la méditation de Man Ray sur le temps et le hasard. Le titre du film de Marianne Visier s'inspire d'un des intertitres des *Mystères du château de dé* placé juste après le départ des sportifs masqués qui jettent les dés: « Existe-t-il des fantômes d'actions ? Des fantômes de nos actions passées ? Les minutes vécues ne laissent-elles pas de traces concrètes dans l'air et sur la terre ? ».

Si, dans le film de Man Ray, les nageurs en maillots rayés, allongés sur des matelas, disparaissaient grâce à un fondu enchaîné à la tombée du soir, la reprise du même motif chez Marianne Visier emprunte une scène en noir et blanc des *Mystères du château de dé* avec les sportifs qui courent vers le mur gauche de la terrasse devant la piscine, montent sur un espalier, se tournent pour regarder vers la caméra, puis s'effacent comme une réminiscence architecturale spectrale, en laissant apparaître le mur délabré de la villa plus de cinquante ans après. On dirait qu'il s'agit en effet d'une « réminiscence architecturale », car les seuls personnages du film de Marianne Visier sont ces fantômes enregistrés sur la pellicule d'un autre temps qui reviennent hanter le mur de la terrasse, puis disparaissent en laissant derrière eux des couloirs vides, des terrasses et des chambres envahies par le bruit incessant des cigales et des vagues : la nature a enfin repris ce territoire et a effacé les repères temporels et spatiaux d'un environnement qui a été jadis non seulement fonctionnel, mais également à la pointe du progrès technologique<sup>13</sup>. Le dernier intertitre du film de Man Ray, « qui restèrent... », conduit le discours narratif et la réflexion sur le hasard jusqu'à un point de stase temporelle, d'immobilité spatiale et de

---

13. Mentionnons à cet égard les quatorze horloges dessinées par Francis Jourdain et installées dans chacune des pièces de la villa, y compris au-dessus de la piscine. Toutes les horloges étaient reliées à un régulateur électrique central qui faisait ainsi écho à d'autres audaces modernistes dans la conception utilitaire et mécanisée du château. (cf. Cécile Briolle, Agnès Fuzibet, Gérard Monnier – *Rob Mallet-Stevens : La Villa Noailles*, Editions Parenthèses, 1990, p. 48-49).

mort. Le couple de la séquence finale, ainsi que les autres personnages fantomatiques du film, semblent suspendus dans le *hic et nunc* de l'évidence photographique, tout en dénonçant l'illusion de la persistance temporelle. Ils dévoilent leur constitution immatérielle à travers le renversement soudain des zones d'ombres et de lumière dans l'image négative de la fin du film.

Signe de mort et d'immanence pure, selon Barthes, la photographie est aussi, néanmoins, « une émanation du référent », la trace lumineuse d'une indéniable présence. L'impression vacillante de la pellicule du film sur l'écran blanc pourrait suggérer, d'une certaine façon, l'implacable mouvement entropique contre lequel le poème de Mallarmé lançait symboliquement le coup de dé éphémère de la création. Mais, pareille aux signes noirs sur la page, l'image photographique animée détient peut-être la capacité de concentrer la signification poétique dispersée du réel immanent. Il est indéniable que l'« aura » de l'œuvre d'art traditionnel ne pourra pas ressusciter « à l'âge de la reproduction technologique ». Et pourtant, ainsi que Jean Clair le montre dans une relecture séduisante de l'essai de Benjamin, le cinéma a le pouvoir unique de conférer une aura à des fantômes : « Jeu sur le négatif et sur le positif des formes, le cinéma, œuvre au noir, nous a fait passer de l'autre côté du réel, tout comme le héros de *Nosferatu*, dès lors qu'il a passé le pont, voit, en noir au blanc, les fantômes venir à sa rencontre<sup>14</sup> ».

UNIVERSITÉ DE GLASGOW

---

14. Jean Clair, « Passé le pont les fantômes... », in Germain Viatte (dir.), *Peinture cinéma peinture*, p. 82.

## LE PLAN EN RUINE DANS *PETER IBBETSON* : ARCHITECTURE DU DÉSIR ET CINÉMA SURREALISTE

Christophe WALL-ROMANA

*Et soudain voilà qu'éclate sous le regard l'image  
mouvante du port et de toute son activité, et les  
maisons et les falaises au-delà ; et tout au loin les  
collines en herbe, les nuages blancs, et le ciel  
bleu.*

On sait comment, dans de loufoques barèmes, le noyau surréaliste plaçait Chaplin au-dessus même de Rimbaud (16,09 contre 15,95) dans les années 20. Malgré ce beau début, le cinéma américain n'entrera par la suite que très parcimonieusement dans le hit parade de la cinéphilie surréaliste. En 1938, dans une courte « note sur le cinéma », Breton divisait la production cinématographique en cinq catégories : le cinéma proprement surréaliste et limité à Buñuel avec *Un Chien andalou* et *L'Âge d'or* ; les films de terreur, qu'exemplifie *Nosferatu le Vampire* (F. W. Murnau, Allemagne, 1922) ; le cinéma révolutionnaire d'Eisenstein ; et enfin deux catégories entièrement anglo-américaines, le burlesque (Chaplin, Mac Sennett, Harold Lloyd, les Marx Brothers, W. C. Fields) et le fantastique, en particulier *The Lost World* (Harry Hoyt, É.-U., 1925) et *King Kong* (Merian Cooper et Ernest Shoedsack, É.-U., 1933)<sup>2</sup>.

Breton ajoute un autre film à cette dernière catégorie, qu'il nomme « le merveilleux » : *Peter Ibbetson*. Adapté très librement d'un roman de George du Maurier datant de 1891, le film fut réalisé par Henry Hathaway en 1935, avec Charles Lang comme caméraman et responsable d'une splendide photographie. Le film de la Paramount n'en est pas moins une pro-

---

1. George du Maurier, *Peter Ibbetson* in *Harper's New Monthly Magazine*, vol. 83, n° 496 (septembre 1891), p. 542.

2. Voir André Breton, OC II 1262-3. C'est évidemment à ce fameux film de Hoyt que Breton fait référence en mentionnant son titre français, *Le Monde perdu* (p. 1263), et que les éditeurs n'ont pas déchiffré.

duction exemplaire – et exemplairement mélodramatique – du système des studios américains à leur apothéose, y compris avec la présence de deux grandes stars, Gary Cooper et Ann Harding. Comment donc expliquer que cet hapax hollywoodien ait été révéralé par Éluard, qui en fit la découverte, puis Breton qui signale dans *L'Amour fou* ce « film prodigieux, triomphe de la pensée surréaliste, qu'est *Peter Ibbetson* » ?

Ado Kyrrou tente de le justifier dans *Le Surréalisme au cinéma* :

*Dès l'enfance Mary et Peter [...] s'aimaient de cet amour de jour en jour plus brûlant [qui] ne peut permettre aucune séparation. Détruisant définitivement les notions de temps et de lieu, les amants se rencontrent et s'aiment réellement. Le rêve atteint sa véritable grandeur et se matérialisant, unit les deux corps<sup>4</sup>.*

Or, cette version de l'amour physique et des amants inséparables simplifie énormément la diégésis du film. Donnons-en un bref aperçu. Mimsey (surnom de Mary) et Gogo (surnom de Pierre ou Peter) sont deux enfants qui grandissent en voisins à Passy dans les années 1850 et qui s'adorent. La mère de Gogo est française (dans le roman c'est le père qui est un émigré de la Révolution né en Angleterre). Lorsque celle-ci meurt, Peter est alors envoyé en Angleterre, et les deux enfants en ont le cœur brisé. Les années passent : Peter devient architecte et Mary épouse le duc de Towers. Sans d'abord la reconnaître, Peter se fait engager par la duchesse pour construire une nouvelle étable. Ils tombent amoureux, d'ailleurs sans s'en rendre compte, ni de ce qu'ils sont Peter et Mary. Le mari les surprend au moment où ils se préparaient à fuir ensemble, juste après s'être reconnus, et Peter tue le duc accidentellement. Condamné à perpétuité, Peter se met à rêver dans sa cellule qu'il rencontre Mary dans un monde de songes, celui-ci lui servant de guide dans l'onirisme. Après de nombreuses années de vie rêvée en commun, Mary meurt, et Peter, malade et usé, meurt à son tour, la rejoignant dans le monde de la mort qui communique brièvement avec celui du rêve.

Le roman-feuilleton de Du Maurier, lui, se déroule bien différemment. Le début reste assez semblable, mais leur deuxième rencontre a lieu en rêve sans que Peter ne sache que la duchesse est Mary : celle-ci lui apprend, toujours depuis l'intérieur du songe, à cultiver sa capacité de rêve volontaire, le « dreaming true » ou *rêver vrai*<sup>5</sup>, qu'elle pratique comme une

---

3. OC II 746, en note.

4. Ado Kyrrou, *Le Surréalisme au cinéma* (1963), Ramsay-Poche, 1985, p. 127.

5. Ce « rêver-vrai » a très probablement Charles Nodier pour source. Écrivain franco-anglais, du Maurier aurait eu connaissance d'un petit texte de Nodier dans ses *Mélanges tirés d'une petite bibliothèque* (1829) sur *L'Art de se rendre heureux par les songes* (1746) si l'on en

espèce de sixième sens. Ce rêver vrai n'est donc pas lié à l'incarcération, et le meurtre que commet Peter est d'ailleurs celui de son propre oncle et non du duc. L'amour fou, aveuglément criminel et maudit est donc bien l'invention propre de Hathaway. Dans le livre le rêve donne à Mary et Peter un don d'ubiquité spatiale et temporelle qui leur permet de vivre de manière parallèle à côté des autres, de revenir observer leur enfance – voire de remonter jusqu'à la préhistoire ! – ou bien de réorganiser l'espace géographique lui-même.

Le roman annonce ainsi la machine à remonter le temps de H. G. Wells (1898), le panoptisme des nouvelles technologies visuelles comme dans *Le Vingtième siècle, la Vie électrique* d'Albert Robida (1894), et l'obsession proustienne pour « le vert paradis des amours enfantines » (Baudelaire). Mais ni l'amour charnel ni l'architecture ne sont mis au premier plan et en outre le roman est truffé de citations, surtout en français. La contribution majeure de Hathaway (et de son équipe de cinq scénaristes) aura donc été de traduire le texte très littéraire de du Maurier en une série de motifs scéniques donnant à voir et sentir l'ubiquité imaginaire du désir, et s'aidant pour cela de dispositifs architecturaux dénotant tout à la fois l'amour fou, sa répression sociale, son enfermement, et sa liberté ultime.



Le film prend d'emblée une tonalité freudienne en créant un conflit entre Gogo et Mimsey : il veut construire une carriole, elle veut bâtir une maison de poupées, et il n'y a pas assez de planches pour faire les deux. L'affect conflictuel cache et encode cet amour, trop précoce pour s'entendre, sous la pudeur de l'antiphrase. Mais la thématique empruntée

---

croit Clarence Child, lequel indique également que chacun des deux auteurs a écrit un roman intitulé *Trilby*. Clarence Child, « Nodier and Peter Ibbetson », *Modern Language Notes*, vol. 10, n° 1, janvier 1895, p. 54-5.

est celle d'une *construction impossible*, comme si la vie commune ne pouvant être édifée, elle reste sans plan, hors cadastre, pur manque-à-bâti. Le film visualise cette anarchitecture au moyen d'un élément de décor qui devient le leitmotiv rythmant tout le film : la grille. Gogo et Mimsey sont de part et d'autre d'une grille qu'ils trouvent plusieurs moyens de franchir. Tout d'abord Gogo s'y faufile, passant et repassant à travers, en passe-muraille possédant d'emblée la liminalité du fantôme. Puis les deux enfants, longeant la séparation, se retrouvent dans l'espace ouvert du portail qui préfigure le monde ouvert du rêve. Ce jeu de joute et de joute se répétera presque rime pour rime lorsque Peter fera la connaissance de la duchesse. La problématique du film consiste ainsi à objectiver la vie suspendue, déjotée, déserte que chacun vit en attendant l'autre, tout en évoquant la vie possible en commun et la proximité de dérives du rêve. Certains plans rapprochés se focalisent sur de tels affects lorsque Gary Cooper revenu sur les lieux de l'enfance fait face à la caméra pour laisser son visage s'écarteler sous l'hallucination du désir fou, une première fois lorsqu'il retrouve la scission fusionnelle de la même grille, puis une deuxième fois devant l'arbre où il vit Mimsey pour la dernière fois.

Tom Conley a montré combien l'imaginaire géo-cartographique accompagne le cinéma et en marque ou démarque la modernité. Dans un commentaire sur *L'Atalante* de Jean Vigo, il suggère qu'une carte « indique aux sujets où ils se trouvent dans l'espace et le temps réels, tout en leur permettant, comme ce nouveau média du cinéma, d'imaginer évactions et passages vers des endroits éloignés de ces affres de la contradiction et du conflit social<sup>6</sup>. »

En comparaison de la carte, le plan architectural est bien moins ouvert aux lointains poreux puisqu'il est fortement centripète : lorsque Peter Ibbetson dévoile le plan des nouvelles étables qu'il vient de dessiner, on est frappé par le caractère concentrique, voire carcéral, de ses boxes en alvéoles. En outre, le style architectural de ses dessins, et plus généralement des bâtiments réels ou imaginaires de la plupart du film, accentue considérablement l'effilé et le pointu, la courbe concave et le nodulaire, comme pour instaurer une esthétique néo-gothique de l'étriqué et de l'émacié, oscillant entre immobilité et trans-cendance.

Que Peter=pierre et Mary=Towers renforce l'ambiguïté entre pétrification et cathèdre, soit entre la pose de gisants qu'ils finissent par adopter

---

6. Tom Conley, « Getting Lost on the Waterways of *L'Atalante* », in *Cinema and Modernity*, dir. Murray Pomerance, Rutgers UP, p. 255. Remarquablement, dans *Peter Ibbetson* et *L'Atalante*, on trouve des plans alternés dont la seule motivation est de suggérer une communication « suprasensorielle » entre les deux amants.

l'un comme l'autre – un géolier ayant brisé la colonne vertébrale de Peter – et leur soif de vertige ascensionnel vers le monde du rêve. Au contraire du monde horizontal fluide de *L'Atalante*, et de sa morphologie en réseau, *Peter Ibbetson* procède selon la dynamique minérale de l'édification, de la limite verticale, et de l'emboîtement-empilement comme mode de fuite<sup>7</sup>.



En cela, le film suit la fonctionnalité temporelle du plan architectural, comme dans *Citizen Kane* (1941) où le bouton de rose révèle le secret de Kane, c'est-à-dire sa disposition psychique concentrique autour d'un deuil. À l'opposé serait la mouvance de la carte, comme dans *Un chien andalou* (1930) où une porte d'appartement en ville donne sur la plage, et où même un piano devient véhicule, appareil de déplacement, métaphore. *Citizen Kane* et *Peter Ibbetson* fonctionnent d'ailleurs selon la logique d'une vision et peut-être d'un intertexte communs : le poème « Kublai Khan » de Coleridge, dans lequel la cité-palais Xanadu est évoquée juste avant d'être détruite, comme si vision, plan, édification et destruction ne faisaient qu'un. Dans le film, ce château de la pureté que Peter décrète pour Mary, et qui s'érige aussitôt, semble une seconde après « fragile comme le cristal », comme le dit Peter. Son manque de confiance dans le monde du rêve frappe alors le château d'un coup de foudre gauche (le coup de foudre de l'amour en négatif), et le fait périr, décapitant du même coup les hauts sommets de la montagne magique de l'amour. (Il y a là une curieuse mise en garde contre l'orgueil prométhéen des amants, une morale certainement étrangère à l'amour exorbité version Georges Bataille.)

Le film obéit au principe de l'emboîtement-empilement en cela que tout n'a lieu en somme qu'en un seul lieu : le jardin de Passy. C'est là que Gogo-Orphée perd une première fois Mimsey-Eurydice après s'être re-

---

7. La fuite vers le haut : ce serait le thème du mauvais infini au cinéma, la marque du méchant qui ne s'essaye à l'*elevatio* que trop tard, pour repousser la chute, alors inévitable.

tourné vers elle. C'est là encore que Peter et Mary se projettent mentalement quand, attablés avec le mari de celle-ci en Angleterre, ils découvrent tout à la fois qu'ils sont amoureux et qu'ils sont Gogo et Mimsey. C'est là enfin, dans ce paradis – le jardin illimité, Eden – que Peter perd une troisième et dernière fois Mary lorsqu'elle est soustraite dans la mort. Tout cela se conforme à la logique de l'architecture puisque c'est la pierre (Peter) qui se monte en tour (Towers) pour repousser la mort par le haut, avant d'être abolie – comme dans l'Arcane majeur du tarot, la Tour ou Maison-Dieu. Chacune de ces étapes est annoncée par un plan ou une séquence centrée sur une grille, une cloison liminaire, à la fois présente et absente, imperméable et poreuse, franchie et infranchissable. Ainsi la grille originelle de la séquence initiale ; puis le rideau de joncs du café derrière lequel on voit Peter décider de retourner au jardin de Passy avec une autre femme, et puis Peter dans le jardin ; les grilles en arrière-plan de la scène où l'architecte aveugle charge Peter d'aller chez les Towers ; la rencontre de Peter et Mary de chaque côté de la grille de l'étable ; les barreaux de la prison que Peter ne peut tout d'abord franchir en rêve pour suivre Mary avant d'y arriver ; et enfin les rayons du soleil rêvé parmi lesquels Peter et Mary marchent vers la fin du film et qui forment comme la dernière enceinte au-delà de laquelle il n'y a plus de vivant. On pourrait penser que le film s'arrête car la construction – la vie partagée – est finie et donc complète. Il n'en est rien.

L'imagination surréaliste, on le sait, se livra à une immense relève de l'attirance romantique envers les ruines. Marcel Duchamp, Yves Tanguy, Max Ernst, ou même le Georges Bataille engoncé dans le labyrinthe en ruine selon Denis Hollier<sup>8</sup>, en témoignent. Or la ruine surréaliste (moins prisée pour son orientalisme que chez un Volney) n'est pas seulement ce qui fut et précède, et ce qui finira fatalement par arriver, c'est aussi ce qui *faillit à être*, ce qui *faillit devenir*. Dans ce sens, la ruine est ce qui recèle une potentialité imaginaire allant au-delà de sa représentation. Le surréalisme comme esthétique et comme éthique implique toujours la ruine de la représentation. Par cette expression décrivant la phénoménologie husserlienne, Emmanuel Levinas dénote une intentionnalité de la conscience qui déborde et détermine toute représentation par « le conditionnement de l'actualité consciente dans la potentialité [...] »<sup>9</sup>. C'est par cette potentialité que « [la phénoménologie] nous mène hors des catégories

---

8. Denis Hollier, *La Prise de la concorde*, Gallimard, 1974.

9. Emmanuel Levinas, « La Ruine de la représentation », in Edmund Husserl, *Recueil commémoratif publié à l'occasion du centenaire de la naissance du philosophe*, sous la dir. de L. van Breda, La Haye, Nijhoff, 1959, p. 80.

sujet-objet et ruine la souveraineté de la représentation » (83). Lorsque Peter revient de Passy où il a compris que sa mélancolie est due à son impossible deuil pour l'amour de Mary, il est envoyé chez les Towers. (Le hasard objectif est-il donc toujours, sous quelque forme, une trame de cinéma ?). Non seulement il tombe amoureux de la duchesse mais lorsqu'il lui déclare, au dîner fatidique, qu'un clou en chasse l'autre, et qu'il est enfin débarrassé de « cette petite fille » qui le hante, il réalise aussitôt qu'il en va tout autrement : son désir qui vient d'être enfin exténué, mettant fin à son deuil, renaît de ses cendres. La femme-enfant ruine la représentation de l'amour puisqu'elle mêle à toute possession au présent une perte passée et un deuil impossible au futur, pour mieux ouvrir la temporalité comme potentialité. Ni amour impossible, ni amour possible.

Par trois fois – une fois pour chacune de ses disparitions ! – Mary cède au désir de Peter en tant que constructeur-bâisseur-érecteur : dans la première scène où, après la mort de sa mère, elle finit par lui donner des planches ; ensuite lorsqu'elle accepte le plan de l'étable qu'il a dessiné ; et enfin dans le jardin illimité où Peter construit enfin sa carriole. À chacun de ces moments charnière, le montage de Hathaway prend la forme étrange de fondus enchaînés où se superposent Peter et Mary contre les trois architectures qui signalent l'état de ruine potentielle de leur amour : la maison de Passy, l'étable, et la carriole devant la maison de Passy retrouvée en rêve. Ces trois transitions composites troublent ou brouillent le montage en cela qu'ils trouvent la diégèse d'une « étrange vie de présages [strange overshadowed life] » comme l'indique l'un des titres des quatre parties du film. Plus que dans les séquences ou les plans simples, ce sont donc ces plans à double-fond, ces passages instables, qui plaquent l'architecture contre le désir pour produire l'effet filmique du surréel dans sa potentialité.

On ne peut guère conjecturer que les surréalistes – assez ennemis de la « technique » – aient remarqué ces articulations privilégiées ; elles participent néanmoins d'une esthétique plus générale de la double vue, de « l'hallucination simple » de Rimbaud, et de la ruine de cette netteté visuelle qui est la condition (cartésienne) de possibilité de la représentation. La bande-annonce, en superposant le titre du film à la couverture du livre qu'il adapte de si loin, présage déjà d'un double foyer de la vision. Le titrage du film accentue ce trouble en jouant sur une mise au point qui va du flou à l'écrit et retourne au flou. Il est bon de rappeler que George du Maurier, ayant perdu très tôt la vue de l'œil gauche, devint totalement aveugle en 1890, alors même qu'il concevait *Peter Ibbetson*. En hommage discret, la scénariste d'Henry Hathaway inventera un personnage aveugle,

l'architecte Slade (voyant et professeur de Latin dans le roman), qui sera le premier à attirer l'attention de Peter Ibbetson sur le monde de la seconde vue : « On ne voit pas seulement avec ses yeux... Il y a autre chose qui voit à l'intérieur ». Le roman va décrire le monde du rêve moins en tant qu'esthétique du grotesque, du fantasme, et de l'exotique – du Maurier mentionne le « Kublai Khan » de Coleridge comme exemple de cette version du rêve juste avant notre citation – mais bien plutôt comme une esthétique du réel familier dédoublé par un dispositif essentiellement optique. Cela correspond justement à cette année 1891 où la technique est à l'orée de l'âge du cinéma, en pleine effervescence chronophotographique, suite aux recherches fortement médiatisées de Muybridge, Marey, Londes, et Demeny. Nous en arrivons donc à l'un des paradoxes les plus fascinants de l'adaptation du roman par Hathaway : le monde de rêve des amants maudits figure tout aussi bien l'amour fou que le monde du cinéma lui-même, le lien irréel/réel et fusionnel entre le spectateur et le personnage, et la capacité unique du cinéma à se dédoubler, à créer dans son monde de la deuxième vue un récit de séparation et de retrouvailles qui a comme trame et mélodrame rien autre que la deuxième vue même. Lorsque Gary Cooper livre son monologue culminant, c'est à la fois de l'amour et du cinéma qu'il parle, en leur commune architectonique :

*It looks like a ring, it isn't. It's the walls of a world. Inside it is the magic of all desire. Inside it is where she lives. And everything inside leads to her. Every street, every path. It's the eighth sea of the world. It's our world.*

*On dirait une bague, mais ce n'en est pas une. C'est la muraille d'un monde. Dedans il y a la magie de tout le désir. Dedans c'est là où elle vit. Et tout, à l'intérieur, mène à elle. Chaque rue, chaque chemin. C'est la huitième mer du monde. C'est notre monde.*

Cette mise en abyme du cinéma ne va pas sans une ruine partielle du plan cinématographique lui-même. Juste après ce monologue, un fondu vers le monde du rêve tarde à s'enchaîner et donne à voir un interstice sans forme ni visibilité, l'informe même du montage cinématographique. Alors que le film de Hathaway ne motive qu'un fantastique domestiqué, sans force occulte ni transcendante (autre que l'inconscient de Peter quand il fait péricliter le château), des plans immotivés semblent tirailler la diégèse hors d'elle-même. Ainsi la poupée de Mimsey au visage brisé semble signaler autre chose que la perte eurydicéenne, tout comme les deux plans symétriques d'une main détachée, celle de Mary d'abord qui invite au rêve puis celle de Peter qui clôt le film sur un naufrage. Ces plans sont comme la ruine d'un film sous le film.



On devrait également se demander dans quelle mesure ce film doit être considéré comme prolongement de l'entreprise de la photogénie qui caractérise la première avant-garde du cinéma français dans la lignée d'Abel Gance et de Louis Delluc<sup>10</sup>, et que Breton et les surréalistes condamneront en bloc. Cette opposition larvaire se manifesterait pleinement en 1928 lors de la première de l'adaptation filmique par Germaine Dulac d'un scénario d'Antonin Artaud<sup>11</sup>. Si le groupe surréaliste répudie au cours des années 20 la première avant-garde justement pour son commercialisme et son recours au mélodrame, pourquoi après 1935 Breton célèbre-t-il un film non seulement commercial et mélodramatique, mais dont les jeux de lumière et la lenteur des prises et les visages en gros plan exemplifient l'esthétique de la photogénie<sup>12</sup> ? L'opposition du cinéma surréaliste au cinéma de la photogénie est certainement à revoir. Dans *Peter Ibbetson* on retrouve le même symbolique château de la pureté que dans *La Coquille et le clergyman* adapté d'Antonin Artaud par Dulac, et le même édifice de l'idéal qui périclite sous un coup de foudre que dans *La Chute de la maison Usher* de Jean Epstein (1928). Gilles Deleuze cite par exemple ces trois films ensemble sous la rubrique de « rêve impliqué » dans le deuxième volume de *Cinéma*<sup>13</sup>, sans distinction notable.

---

10. Pour une excellente vue d'ensemble de la photogénie voir Richard Abel, *French Film Theory and Criticism : A History/Anthology, Volume 1 : 1907-1939*, Princeton UP, 1988.

11. Cf. Alain et Odette Virmaux, *Artaud-Dulac : Essai d'élucidation d'une querelle mythique*, Paris expérimental, 1999.

12. Pour la récupération de la photogénie par Hollywood dans les années 30, voir Robert Ray, *How a Film Theory Got Lost and Other Mysteries*, *Cultural Studies*, Indiana UP, 2001.

13. Gilles Deleuze, *Cinéma 2, L'Image-temps*, Minuit, 1985, p. 80-81.

Sans la criminalisation de l'amour fou et la sublimation du crime dans l'espace du rêve, *Peter Ibbetson* n'aurait sans doute pas été admis au panthéon surréaliste par Breton. Rappelons que l'année qui précède le tournage de *Peter Ibbetson* (distribué à partir de novembre 1935), un fort mouvement fomenté par la « League of decency » force Hollywood à adopter un code de production aseptisant le traitement du sexe, de la drogue, des mœurs, et surtout de la criminalité. Le tout premier article du *Production Code* stipule que « les crimes à l'encontre de la loi ne doivent jamais être présentés de manière à créer de la sympathie envers le crime plutôt qu'envers la loi et la justice, ni à inciter les autres à suivre un tel exemple<sup>14</sup>. » *Peter Ibbetson*, avec sa sexualité imperceptible (quoiqu'en dise Kyrou), et son crime justement puni dont le responsable même accepte le châtement, obéit donc à la lettre de la censure. Mais c'en est aussi un défi cinglant à son esprit, puisqu'il subvertit et bafoue le Code en inventant une vie parallèle où les amants sont réunis et ne jouent ni la sanction sociale ni le remords. Or le succès de cette subversion – on aimerait lire le rapport de la Commission Hayes qui octroya le visa de censure ! – repose à mon sens sur le traitement de l'espace carcéral tout en ombres épaisses (avec de rares mais forts jets de lumière pouvant symboliser l'espoir du for intérieur), ainsi que sur le leitmotiv des grilles qu'on peut lire comme synecdoques de la prison à venir. C'est alors bien sous couvert de l'imaginaire architectural que Hathaway et son équipe ont pu contourner la censure au nom du désir. On peut se demander, pour conclure, si l'appréciation du groupe surréaliste pour *Peter Ibbetson* n'est pas une réaction à la montée du fascisme en France – 1935 est l'année où Breton et Bataille se réconcilient autour de *Contre-Attaque* et 1936 celle des procès de Moscou. Auquel cas, « la pensée surréaliste », pour citer les mots de Breton, consisterait en ces années-là à explorer des modes d'expression moins axés sur l'offensif (scandale, libre expression, manifestation, outrance, etc.), mais plutôt sur le défensif, comme l'humour noir, la subversion anonyme, l'ironie contre la censure, et la lutte contre la vague totalitaire.

UNIVERSITÉ DU MINNESOTA

---

14. « The Production Code », *Movies and Mass Culture*, dir. John Belton, Rutgers UP, 1996, p. 135-51.

## L'URBANISME MAGNÉTIQUE DE JULIEN GRACQ : DE LIBERTÉ GRANDE À LA FORME D'UNE VILLE

Anne-Marie AMIOT

*Villes impossibles comme celles que bâtit l'opium, aux lisses façades glaciales, aux pavés muets, aux frontons perdus dans les nuages, villes de Quincey et de Baudelaire, Broadway du rêve aux vertigineuses tranchées de granit – villes hypnotisées de Chirico – bâties par la harpe d'Amphion, détruites par la trompette de Jéricho – de tout temps ne fut-il pas inscrit dans la plus touchante des fables que vos pierres, suspendues aux cordes de la lyre, n'attendaient jamais, pour se mettre en mouvement, que les plus fragiles inspirations de la poésie. (Julien Gracq, Liberté grande, Corti, 15).*

### I. La forme d'une ville : matrice d'une poétique de la ville

Choisir Julien Gracq pour évoquer les tendances modernes de l'urbanisme peut sembler étrange, vu que les personnages de ses romans « n'habitent jamais chez eux », élisent pour « résidences secondaires, forêt, mer », et se plaisent à l'écart, sans jamais manifester aucune nostalgie du milieu urbain. Ce qui n'est pas le cas de l'écrivain lui-même. Historien, géographe, il ne peut rester indifférent au destin des villes, lieux fondateurs et détenteurs de l'histoire des siècles passés mais aussi témoins privilégiés des mutations accélérées d'une histoire contemporaine, à laquelle elles participent.

De fait, deux textes, non romanesques, ouvertement subjectifs, traitent, en parfaite osmose, du rapport personnel, complexe et complice de Gracq avec la ville et même l'urbanisme, qui perdure au cours des ans. *Liberté grande* (1946), son unique recueil de poèmes, relève d'une poétique largement inspirée par la ville. Quarante ans plus tard, par-delà la simple

remémoration des souvenirs et l'étude sous-jacente de géographie urbaine, *La Forme d'une ville* (1985), pur récit autobiographique, procède à une autoanalyse percutante des rapports intimes que l'écrivain entretint, dans sa jeunesse, avec Nantes, la première ville qu'il ait habitée : primitivement, non en poète mais plutôt en lycéen pensionnaire.

Expérience enfantine d'un enfermement, en tout cas d'un « sentiment d'aliénation [...], ou d'angoisse », lié à cette ville. D'où partir et revenir sans cesse suscitait des « odyssees intérieures brèves et mouvementées ». Nantes, alors ville, « horizon plus que milieu » qui, contrairement à Saint-Nazaire, « pesamment, parfois oppressivement, s'annonçait » (FV 184). Pourtant, au fil du temps, elle se révéla receler, par la fragmentation de ses quartiers, des espaces de liberté propres à la rêverie, autant que de possibles échappées belles vers le large (FV 178). Au point de devenir pour Gracq, en son âge mûr (FV 192-193 sq.), le prototype de « la Ville » telle qu'il la concevait et l'appréciait, c'est-à-dire une ville libre, car : « plus décollée qu'une autre de ses supports naturels, encastrée en étrangère dans son terroir, sans se soucier de frayer le moins du monde avec lui. » (FV 193). Y règne :

*l'air de liberté, pareil à celui qui souffle dans une voile, que je respirais d'instinct dans les rues de la ville, et que j'y respire encore. Certes, à l'âge où je l'ai habitée, je me sentais naturellement en partance, [...] mais aucune ville n'était mieux faite aussi pour désancrer [...] une jeune vie [...] : toutes les navigations imaginables [...] trouvaient complaisamment leur point de départ dans cette [...] ville aventureuse. (FV 193)*

Nantes, *ville-bateau*. Impression fondatrice de l'une des images-mères actives et récurrentes de l'idéal urbain aquatique, d'un Gracq, *poisson soluble* dans l'eau qui, sa vie durant, restera attiré par les villes baignées par mer ou rivière : Saint-Nazaire, Nantes et surtout Venise, toutes trois évoquées dans les deux premiers poèmes de *Liberté Grande*. Ultérieurement, une œuvre, *La Presqu'île*, entre terre et mer, se situera dans ce lieu préféré par Gracq, de mixité entre terre et eau, propre au surgissement de l'urbanisme poétique, proposé par *Liberté grande*, mais explicité et réaffirmé, dans *La Forme d'une ville*.

Or, quel que soit le lyrisme de ce récit, autant qu'en poète, c'est en géographe, en historien, en économiste, en urbaniste, que Gracq y cerne et décortique le particularisme nantais. L'avant-dernier chapitre, surtout, analyse la singularité de ce « grand port *cul-terreux* », et personnalise Nantes, ville autarcique, perpétuellement « en insurrection » (*Ibid.* 192) contre le grand sommeil rural qui l'entoure. Ce qui lui confère « l'autonomie

tranchante, l'air de hardiesse et d'indépendance indéfinissable mais perceptible, qui souffle dans ses rues. »

Pour décrire cette liaison si particulière qui unit l'auteur à sa ville, – la métamorphose en femme et explique son rapport futur à d'autres villes réelles ou imaginaires – le texte, sans rien céder de sa rigueur analytique, change de registre : la métaphore l'envahit. Le *je ne sais quoi* qui séduit deux êtres à leur insu, prétexte à roman d'amour, s'exerce ici sur un mode charnel, non tant d'ordre érotique que filial. Car pour Gracq, Nantes ne fut pas, comme Bordeaux pour Mauriac, « un cadre autosuffisant », une « ville-mère castratrice » (FV 195), mais une ville qui lui donna la vie « l'expulsa [...] sans laisser de cicatrice », ni attenter à sa liberté. En témoigne cet adieu définitif :

*La ville, rue après rue, prenait congé de moi, souriante ; le temps en était venu ; ce qui flottait sur cet adieu, c'était un sentiment de légèreté sans ombre ; nous étions quittes, et nous nous trouvions à l'unisson dans cette chanson d'aube insouciant. [...] Ce n'était pas seulement une ville où j'avais grandi, c'était une ville où, contre elle, selon elle, mais toujours avec elle, je m'étais formé (Ibid. 197).*

Moment d'exceptionnelle fusion issue d'une connivence muette, d'une communion purement existentielle, que Gracq ne retrouvera que fugitivement – souvent en rêve –, avec le « milieu urbain ». Terme sociologique dont, en poète, il déplore la sécheresse inapte à décrire le sentiment, toujours vivace, d'avoir été « plongé corps et âme dans un élément beaucoup plus concret, beaucoup plus stimulant et contraignant à la fois, que celui auquel on applique le nom de milieu » (FV 198). Celui des « affinités électives ».

Les liens indélébiles tissés alors entre Nantes et Gracq relèvent donc moins d'une explication rationnelle, que de la sensibilité mémorielle des « purs instantanés qu'elle a gravés dans la mémoire » (FV 210). Plus exactement, il dote la ville de ce qui affecte secrètement tant les relations des êtres humains entre eux, qu'avec la nature, les lieux, ou les objets de leur entourage, bref, de ce que Goethe nomma, au seuil du romantisme, *affinités électives*. Indétectables au commun des mortels, aux « Aveugles » baudelairiens comme à « l'ahurie place publique » stigmatisée par Mallarmé, leur présence-absente envoûte pourtant certains, les rêveurs, les poètes. Elle les oblige, tel Gracq, à vivre tous sens en alerte sur les aspects occultés de ce monde tout juste soupçonné. Surtout, elle les contraint à les évoquer dans leurs œuvres : « Suggérer, voilà le rêve ».

Or selon Gracq, cette fonction révélatrice et anagogique fut assumée par Nantes, ville « moins maternelle que matricielle ». Très tôt, il perçut *la forme* de cette ville, telle « une forêt de symboles » urbaine, à déchiffrer poétiquement, grâce à la « reine des facultés », exaltée par Baudelaire :

*J'y ai vécu par l'imagination plus que dans la réalité. Elle est restée pour moi ce que peut être une première garnison pour un sous-lieutenant qui y rêve de commander un jour des armées : tout s'y fait signe, pressentiment, symbole, toutes les barrières sont pour l'esprit des incitations à sauter, tout n'y prend vie qu'autant qu'il exige d'être développé.*

Implicitement référencée au roman de Gœthe, *La Forme d'une ville* s'apparenterait donc au *roman de formation* classique, s'il n'en renouvelait le genre. Car Gracq y opère un retour aux sources, une psychocritique de son désir d'écrire, focalisée sur le rapport intime entretenu avec la ville et, plus généralement l'urbanisme.

À l'âge où « la plasticité d'une âme encore toute vague, sur laquelle toute impression se faisait empreinte ou au sens gœthéen, “*forme empreinte*”, destinée en vivant à se développer » (FV 211), Gracq reçut aussi de Nantes, ville-fée, le don de l'aventure. Autant que génitrice accoucheuse de son génie créateur, Nantes a « couvé » Gracq, sans altérer en lui le caractère alors « irremplaçable » [...] « d'une poussée aveugle » qui « le poussait à exister autrement » (FV 211) : aventureusement. Elle déracina à jamais de son propre sol la « *plante humaine*<sup>1</sup> » Julien Gracq, qu'elle transforma en un de ces « vrais voyageurs », de « ceux-là seuls qui partent pour partir ». À l'assaut de la terre entière, des villes inconnues, changées en symboles poétiques d'un monde moderne ouvert sur l'inconnu.

## **II. Formes culturelles de l'urbanisme poétique : du réel baudelairien à l'imaginaire rimbaldien et gracquien**

Car se perpétue la révolution industrielle qui, au XIX<sup>e</sup> siècle, imposa à l'Europe un bouleversement tant sociologique que géographique et urbain. Le chamboulement architectural de Paris, – largement analysé, exalté ou déploré – en devient l'allégorie, sous la plume des poètes et romanciers : Balzac, Hugo, et particulièrement Baudelaire. Entre 1857 et 1861, d'une édition l'autre des *Fleurs du Mal*, la haine de ce poète envers le

---

1. La notion de l'homme « *plante humaine* », élément végétal, désigne symboliquement : « cette espèce de mariage d'inclination autant et plus que de nécessité [...] qui se scelle chaque jour et à chaque minute entre l'homme et le monde qui le porte, et qui fonde ce que j'ai appelé pour ma part *la plante humaine* ». *Préférences* (1951, OC I 879).

progrès, son pessimisme foncier et son anti-naturaliste viscéral se structurent en une poétique de la ville, dont il invente à la fois la substance et le dire.

À l'exemple de C. Guys, *Le Peintre de la vie moderne* (1863), ou du graveur Méryon, – inspirateur des premiers poèmes en prose du *Spleen de Paris* –, le Baudelaire dandy, dénonciateur du mal métaphysique avant 1857, descend alors dans la Cité. Inventant le concept esthétique de Modernité, il recompose *Les Fleurs du Mal* (1861) autour de la représentation historique et allégorique du « vieux Paris », anéanti dans le chantier de sa propre métamorphose. En témoigne l'insertion de « *Tableaux Parisiens* », peignant la prolifération de la ville qui abolit en ses murs toute trace d'une nature, dont la luminosité s'éclipse le jour, sous les « *Brumes et Pluies* » des fumées industrielles, et qui s'éclaire la nuit, au gaz des réverbères. Ville débauchée, où l'argent est roi, tandis que misère, vice et prostitution prolifèrent tant en raison de l'accroissement urbain que de la conversion de ses faubourgs champêtres, en friches industrielles inhumaines.

Telles celles, haïes par Gracq, « des places envahies silencieusement par les gazons et les jeux sans bruit des enfants pauvres » où « la solitude est celle des franges habitées d'où l'on tourne l'épaule aux fenêtres » (« *Jardins suspendus* », LG 65-66). Évocation probable d'un faubourg, à la sortie de Nantes (FV 56-57), dont la promenade offre tantôt matière à poésie : « À notre gauche, les vapeurs roulent déjà toutes blanches sur les vergers et les jardins accrochés au-dessus du Cens » –, tantôt un spectacle de laideur. Car cette balade « désespérément rectiligne, longée de pavillons banlieusards, de garages et d'usines, de terrains maraîchers », « de hangars d'aviation en béton flanqués de bouquets de rails rouillés », n'est que désolation :

*Toute cette partie Est de la ville [...] reste frappée pour moi à jamais de la désolation morne, poussiéreuse et rouillée, congénitale à la première vague industrielle, et figure pour Nantes, de ce que pouvaient représenter pour Paris, les débouchés avenants de Pantin, d'Aubervilliers et de La Courneuve.*

Faubourgs (FV 43) que fuyait également Rimbaud : « Chaque fois que je relis le poème de Rimbaud cité déjà, “La ville avec ses fumées et ses bruits de métier nous poursuivait par les chemins” (XIII, *Illuminations*, « Ouvriers »), je retrouve le sentiment doux-amer d'une dérive ». Toutefois, notant dans « Villes » (*ibid.* XIX), « le faubourg se perd bizarrement dans la campagne... », Rimbaud y discerne la même ambivalence que Gracq : le faubourg est un *no man's land* propice à l'échappée belle. Vision étrangère à Baudelaire, mais significative de la filiation privilégiée

de Gracq à Rimbaud, « l'homme aux semelles de vent », à qui Gracq empruntera le concept et l'épigraphe de *Liberté grande*.

Certes, tous deux voient en Baudelaire leur inspirateur. « Un vrai Dieu ! » s'écrie Rimbaud ; et Gracq ouvre, en hommage à Baudelaire, « *La Terre Habitable* » (1951) par « *Paris à l'Aube* », réécriture-correction surréaliste du nocturne « *Rêve Parisien* », où Baudelaire effaçait l'horreur ordinaire de la réalité urbaine des « *Tableaux Parisiens* », par le rêve d'une ville idéale, « *Domaine d'Arnheim* » dont l'arrachent les bruits de l'aube vers le désespoir du quotidien.

Chute dans le réel que Gracq esquive en récusant la constante assimilation baudelairienne de l'aube à la mort. Ce moment, il le ressent plutôt comme « *une perte de vitesse* où la ville qu'on habite, et que recompose pour nous jour après jour, [...] le volant lancé à fond d'un maëlstrom d'orbites folles, se change en fantôme rien qu'à laisser sentir un peu son immense corps (LG 89) ». Pour mieux revivre, puisqu'alors « la ville se dresse, ailée, effilochant son cocon de brumes jaunes, deux fois émouvantes de sa force et de sa fragilité » (LG 90).

Re-naissance, l'aube est incitation au départ matinal, rimbaldien, mais tout aussi gracquien : « Dans l'air acide de l'aube qui se lève sur Paris, il traîne encore aujourd'hui par les rues vides, au pas du premier promeneur, quelque chose du coup de talon rude du marin qui éprouve le pont de son navire [...] ».

À l'aube, le Paris des chantiers, par la présence de « l'herbe folle » des friches retrouvant droit de cité, ravale « la machinerie géante débrayée brutalement par le sommeil de l'œil et de la paume de l'homme » à « l'état panique de paysage », de désert dans la ville. Où resurgit son passé marin d'île flottante, de vaisseau indestructible, avant que « le matin comme un flot qui se retire », ne cède le pas au grouillement des échafaudages, de cette « incompréhensible activité urbaine, secrétée par un peuple entier ». En ce fugitif instant :

*L'œil sacrilège qui glisse à travers la nudité grelottante d'une aube dans les rues de Paris surprend quelque chose du scandale d'un fond de mer entrouverte, de cet instantané d'un malaise d'une coupure encore excangue que le sang dans une seconde va combler jusqu'à son bord. Une grêle rude de caresses s'apprête à fondre sur cette vacance amoureuse : le labyrinthe béant d'un ventre endormi et découvert féminise la ville, [...] attire dans ses rues à la première heure l'affamé et le solitaire, et communique à la flânerie matinale le caractère absorbant de la possession.*

Aux yeux de Gracq, Paris redevient donc tout à la fois la Ville-Femme, érotique, de ses fantasmes, et la Ville-Bateau, célébrée par son blason, *Fluctuat nec mergitur*. Comme Venise (LG 17), Paris est l'une de ces éternelles villes-d'eau, au sens propre du terme, dont *Liberté grande* décline les apanages naturels (mer, rivière, débarcadère), ou architecturaux (Casino, Grand Hôtel, etc.). Toutes étant implicitement évaluées dans leur rapport à Nantes, la Ville-Mère, selon leur capacité d'embarquer le promeneur pour des voyages et des lieux imaginaires.

Car, exerçant sa « Liberté grande », Gracq n'hésite pas, dans « Transbaikalie » (LG 19), par exemple, à conduire le lecteur en plein pays de poésie, à vau-l'eau, « au milieu d'énigmatiques syllabes » de villes inventées, dont la réalité ne tient qu'à leur implantation vraisemblable dans une contrée exotique, géographiquement attestée. Villes improbables, où l'influence de Rimbaud, promoteur d'un urbanisme en gestation substituée des *illuminations* à la réalité funèbre de l'urbanisme baudelairien :

*Je suis un éphémère et point trop mécontent citoyen d'une métropole crue moderne, parce que tout goût connu a été éludé dans les aménagements et l'extérieur des maisons aussi bien que dans le plan de la ville. Ici vous ne signaleriez les traces d'aucun monument. » (Ville, XV, 188).*

### III. *Liberté grande* : une poétique surréaliste de la ville

Dans cet hommage épigraphique à Rimbaud de *Liberté grande*, Gracq, d'entrée de jeu, se veut promoteur d'un urbanisme poétique, anarchiste, dont la singularité trouvera son exégèse dans *La Forme d'une Ville*. Comme si Gracq voulait, dans ce *livre-mémoire*, faire la part du contexte culturel et des éléments innés ou ressentis comme tels qui, à son insu, avaient généré l'étrangeté de sa poétique urbaine, dans son identité foncière : surréaliste, puisque définie en termes empruntés au *Manifeste du surréalisme*.

Ce qui différencie la ville de la campagne – lieu d'une vie végétative, imposant « aux rapports sociaux la dominante de l'habitude » –, tiendrait en effet à une « différence de tension » (FV 199) – de « *potentiel* » aurait dit Breton :

*Ce qui fait de la ville un milieu sous tension, ce n'est pas tellement la concentration de l'habitat, l'état de friction latente et continue qui électrise les rapports, la multiplicité des possibles ouverts à l'existence individuelle, c'est pour moi bien davantage l'antagonisme qui y règne entre un système de pentes naturellement centrifuges, qui toutes mènent le noyau urbain vers son émiettement périphérique, et, en regard, la puissante astreinte centrale qui les contrebalance, et qui maintient la cohésion de la cité.*

Celle de « La Basilique de Pythagore » (LG 62), peut-être : « Il y a dans un coin de ma mémoire cette ville alerte dont je n'ai pas encore voulu jouir. Les boulevards tournent avec les rayons du soleil [...] ». Conception ludique d'une ville manège, ressurgie de la Nantes incrustée en lui, dans le bonheur d'un souvenir d'enfance. Non celui de la « Nantes labyrinthe qui enserre le promeneur », mais de « celle d'un nœud mal serré de radiales divergentes, au long desquelles le fluide urbain fuit et se dilue dans la campagne comme l'électricité fuit par les pointes » (FV 42).

C'est toujours au mécanisme complexe et mystérieux de cette « attraction magnétique » enracinée en son moi profond que Gracq en appelle (FV 71-72), lorsqu'il s'interroge sur le mystère de son « tropisme » constant vers les « lisères » ou les « friches » urbaines », évoquées dès la première ligne de *Liberté grande* :

*À quoi tient le pouvoir de ces modèles de rencontre, qui s'installent d'emblée aux carrefours de la mémoire et de l'imagination, qui prennent d'eux-mêmes les commandes du mécanisme par lequel sont projetés, sur tel ressouvenir abstrait, sur telle lecture, une figure matérielle, qu'ils n'ont en fait appelée que très indirectement. J'ai tendance à croire qu'ils sont, presque tous, des figures exemplairement, puissamment surdéterminées, et par là créatrices d'un champ de forces qui magnétise tout ce qui s'approche de lui.*

Et Gracq, de s'interroger avec humour sur la nature de l'un de ses rêves récurrents : localiser la campagne au cœur de la ville participe-t-il du même magnétisme urbain unificateur ?

*Il m'arrive même de laisser à mes rêves de la nuit le soin de mettre fin à une contradiction latente, et je remarque qu'ils le font – en toute désinvolture onirique – à peu près à la manière d'Alphonse Allais, qui proposait de transporter les villes à la campagne. (FV 44-45)*

Utopie qui le hante sa vie durant et que posait avec éclat « Pour galvaniser l'urbanisme », ouverture de cet opéra gracquien de la ville que fut à l'origine *Liberté grande* (1946). Poème où, déjà « gêné par les lisères urbaines », Gracq imaginait la « séduction » d'une « ville-femme » qui, pour l'attirer, lui permettrait de voir par exemple « les beaux chiendents des steppes friser au pied de l'extravagante priapée des gratte-ciel », sans avoir à subir « la visqueuse matière interstitielle des banlieues », dont son dégoût perdurera à vie :

*je rêve depuis peu d'une Ville qui s'ouvrît, tranchée net comme par l'outil, et pour ainsi dire saignante d'un vif sang noir d'asphalte à toutes les artères*

*coupées, sur la plus grasse, la plus abandonnée des campagnes bocagères.*  
(LG 9)

Texte fondateur d'un urbanisme imaginaire, ouvert sur la nature, dont Nantes dans la réalité, Saint-Nazaire idéalement (LG 23), générèrent le fantasme.

Dans *Liberté grande*, ce recueil au titre « pétard » fleurant le manifeste libertaire, Gracq, à la suite de l'« éphémère citoyen » des « métropoles modernes et crues », auquel son épigraphe rendait hommage, se lance, à son tour, dans un urbanisme dicté par « le souffle le plus pur de l'esprit » (LG 15), celui du surréalisme. *Liberté grande* lui est alors offerte de concevoir des villes nues, édifiées en totalité selon la seule pente de sa rêverie. Villes singulières sans autre passé que celui de leur auteur ; sans autres fondations que les multiples « empreintes » culturelles conjuguées à celles du vécu nantais : lieux autour de gares – désaffectées de préférence –, de ports, de parcs, et de friches urbaines. Guidé par les résurgences de son inconscient, Gracq les retranscrit librement, mais non automatiquement, en bouquets d'images intégrées dans un discours musical, allitératif, dont il structure l'apparente incohérence selon une logique onirique, tournant autour de son obsession récurrente : abolir la frontière entre ville et campagne.

En résulte un urbanisme érotico-bucolique, surréaliste, synthétisant nature et culture en villes du troisième type. En témoigne ce fantasme insolite :

*terminée la représentation de quelque Vaisseau Fantôme, de poser sur le perron de l'Opéra un pied distrait et pour une fois à peine surpris par la caresse de l'herbe fraîche, d'écouter percer derrière les orages marins du théâtre, la cloche d'une « vraie » vache, et de ne s'étonner que vaguement qu'une galopade rustique [...] fasse rapetisser à l'infini [...] des coursiers échevelés sur un océan vert de prairie.* (LG 10)

Usant du même procédé de collage, Gracq achève l'architexture mouvante, *explosante-fixe*, de cette ville où, comme chez Rimbaud (LG 11) s'affirme soit « le goût panoramique du contraste » (LG 10), soit celui de la métamorphose. Découvrant « un matin en s'éveillant » que « les doubles fenêtres l'emprisonnaient dans la forêt vierge de leur haute palmeraie de glace », « Un Hibernant » (LG 43) est à peine étonné « de marcher la tête en bas »...

Breton rêvait d'une maison aux parois de verre, architecture cristalline et alchimique, mais appréciait aussi la modernité vitrée du Bauhaus.

Gracq, lui, brise vitres et barrières pour livrer la ville aux éléments qui lui insufflent les forces de la nature : la terre, le vent et l'eau la « galvanisent »... Par cette métaphore empruntée au magnétisme, cher aux définitions de l'image ou de l'humour noir données par Breton, Gracq place, idéologiquement et stylistiquement, son urbanisme dans *Les Champs magnétiques* du surréalisme.

Chaque ville, chez lui, est soumise à cette dynamique étrange, qui l'entraîne, ainsi que le poète, dans le tourbillon de la vie cosmique. D'incessantes perturbations, occultées par l'ordinaire pesanteur urbaine, s'emparent des villes dont elles subvertissent en douce l'architecture, pour les recomposer : autrement, par *affinités électives*. Tel ce « grand palais aux corridors nuageux », lieu d'une subtile alchimie entre voiles marines et « tapisserie de brumes » étalée sur des « espars », qui se met à « voguer [...] sur un entre-deux de planètes, un éther fécondé de béantes mamelles blanches, de cumulus de toiles, d'un maëlström claquant de blancheurs, l'impudeur géante d'un lâcher de voile de mariée. »

Seul le promeneur libéré des habitudes qui rétrécissent et opacifient l'infini de la vision urbaine peut saisir ces métamorphoses et s'en rendre complice. *Yeux grand ouverts*, sur les arcanes de ses architectures secrètes, rêveur éveillé, il en *galvanise* l'apparence, la fait exploser, dans le surgissement de son authenticité sur-réelle.

Gracq perçoit et révèle ainsi la mort irréversible de « Truro » (LG 73), pétrifiée dans une lutte sournoise avec le « génie végétal », pour conclure avec humour : « Je me permets de déconseiller dorénavant le séjour de Truro, car dans de telles pièces, comme dit le poète, on ne loge pas seulement son corps, mais son imagination ».

Aussi Gracq lance-t-il ce cri d'alarme : Urbanisme ! *Ralentir Travaux* ! Leur extension risque d'abolir chez l'homme qui seul la possède, la faculté d'« habiter la terre en poète ».

#### **IV. Entre ville et nature, un urbanisme tempéré : la ville habitable**

Au fil des ans et des ajouts éditoriaux, Gracq adhère de plus en plus à ce précepte de Hölderlin. Le dernier poème, « Aubrac », clôt le dire du poète par une marche « sur la mer vers le phare de lave noire par la terre nue comme une jument ». *Ultima verba* qui rendent l'homme aux éléments : l'air (« odeur du foin sauvage »), l'eau, la terre et le feu.

« La Terre habitable », et plus radicalement, « La Sieste en Flandre Hollandaise », proposent au lecteur des *bains* de nature, réels ou rêvés. Étouffé par la ville moderne, le vitalisme universel continue de se

manifestent sourdement aux poètes, eux qui ont le génie d'en ranimer les « signes », en renouant verbalement les liens distendus entre l'homme et le lieu où il bâtit. Comment expliquer autrement que par « Affinités électives » (LG 48) le fait que, changé en « Passager clandestin », le poète se retrouve « embarqué » sur la terre ferme (LG 79) :

*Quelquefois j'étais transporté sur un rivage démesuré de ville glorieuse, envergée à l'air de ses mille mâts, criant dans l'air comme un geyser éteint ses cris figés de pierre, une pyramide haute de murs à la patine soyeuse où dans les rues du soir se prenait comme une glace au-dessus de la banquise de la mer, le cristal noble de l'air sonore [...].*

Ainsi conçu, s'il laisse place au rêve, l'urbanisme peut nouer une histoire d'amour entre la nature et l'homme, qui y retrouve ses racines : *La Terre* sinon la ville y redevient *habitable*. En témoigne la fin d'« Intimité » (LG 100) : « Le marécage et le clair de lune brouillé des étables festonnent la nuit fleurie qui monte du creux des armoires, le parfum de grotte et de suaire moisi, le terrier mystique de l'épouse auprès du lit consolateur des nuits noires ». Et plus encore, l'exaltation royale de *Liberté grande* qui saisit le campeur, revenu dans la nuit glacée à la nudité première qui, seule, autorise « une fraîcheur de résurrection » par *extase matérielle* : « j'étais un lieu pur d'échange et d'alliance » (LG 105-106). Proche la campagne, la ville reste habitable...

### Conclusion

La ville moderne, fruit d'une industrialisation contemporaine d'un romantisme chantre de la nature, aurait dû secréter l'exil massif des poètes hors les murs. Il n'en fut rien. Paris, alors capitale européenne, devint objet de « *Réveries* » pour « *Promeneur solitaire* » ou de méditations romanesques, mais aussi lieu poétique, porteur d'« *Illuminations* ». Les surréalistes suivirent cet exemple.

Dans ce concert, *Liberté grande* lance un chant original qui, dans ses ajouts successifs, le transforme en une sorte de *journal de bord* qui évoquerait les diverses étapes de ses relations avec le milieu urbain. Celles d'un original citadin-wanderer, poursuivant dans toute ville, et paradoxalement dans les déserts, bref, « *everywhere in the world* », la quête et l'accomplissement des rêves formatés en lui par l'*empreinte* urbaine de Nantes la libérale.

Conception magnétique de la ville, constamment réitérée par Gracq dès *Liberté grande*, où le merveilleux urbain naît de l'éclair fulgurant d'une double et fugitive rencontre amoureuse, coup de foudre, typiquement

surréaliste, avec une femme et une ville, ou une ville-femme. Impression qui s'épanouit ultérieurement en matrices oniriques ou imaginaires, de créations poétiques et romanesques.

*L'Amour, la Poésie, la Ville*, tel pourrait être le titre de *Liberté grande*, où l'amour ne se présente plus – surréalisme oblige – sous une forme policée, urbaine... Il est violence érotique du désir vital, cosmique, resurgi du fond des âges, des tréfonds d'une ville redevenue sauvage, *galvanisée*, par sa rencontre fugitive (ô combien surréaliste !) avec le promeneur (LG 93) : « L'étrangeté inabordable de la forêt vierge en une nuit revient expulser l'homme de l'ouvrage de ses mains. »

Toute aube urbaine doit donc présider à ces brèves et revigorantes noces symboliques entre l'homme et la nature. Dans la ville, comme dans la forêt d'Argol, où Gracq situe *Le Bain* symbolique des héros, serait ainsi *retrouvée* une éternité, (plus païenne que rimbaldienne), et, du même coup, « galvanisée », l'histoire du lieu, dont l'homme poursuit le cours.

Sous l'effet de cette fulgurance sacrée, recréée au quotidien, au gré du désir, Gracq peut « habiter la ville en poète ».

NICE

## L'ARCHITECTURE ALLÉGORIQUE<sup>1</sup>

Marcel JEAN

L'architecture peut être considérée comme le « jeu correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière » (Le Corbusier). Il s'agit alors avant tout de conventions, du genre de celles qui régissent la musique. On combine les volumes suivant certaines règles considérées comme justes, de même qu'on assemble les notes de la gamme d'après les axiomes musicaux. Activité purement consciente, donc, et soumise, est-il besoin de le dire, à toutes les entraves et partis pris de la conscience. Les systèmes des gammes et des modulations, musicales ou architecturales, changent dans le temps et l'espace, et, si de tels systèmes entraient seuls en ligne de compte dans l'architecture, les monuments du passé nous seraient, à coup sûr, aussi inintelligibles que la musique chinoise ou arabe.

D'autres ont vu, ont rêvé de faire de l'architecture un « rêve réalisé ». Les plus sensationnelles constructions de ce genre sont certainement celles du facteur Cheval, son « Palais Idéal » à Hauterives (Drôme), construit caillou par caillou au cours d'années de patient et acharné labeur. Il y a aussi l'architecture modern style, les entrées du métro parisien, et Gaudi : la cathédrale de la Sagrada Familia à Barcelone, par exemple. Mais le palais du facteur Cheval est inhabitable (comme l'a voulu son créateur), la Sagrada Familia inachevée. Tel quel, le rêve ne s'adapte que très partiellement à la nécessité de tous les jours.

C'est dans le sens d'une recherche de synthèse entre les nécessités pratiques, que doit aussi résoudre l'architecture, et les besoins lyriques, faussés par le « jeu », d'autant plus rigoureux qu'il est plus gratuit, des prescriptions conscientes, que nous avons établi les esquisses qui suivent (avant-projets à un *Plan de reconstruction d'une capitale européenne*, en préparation). À cet égard, on peut qualifier de « surréaliste » notre entreprise – encore qu'il existe déjà une architecture purement surréaliste : on la découvrira dans les toiles de Chirico, dont toute l'œuvre peut passer pour une série de vues de la Ville Surréaliste. Dans les monuments de cette ville rêvée, les fresques seraient exécutées par Picasso, bien sûr,

---

1. Première publication : *Architecture d'aujourd'hui*, 1946, numéro spécial, « Arts ».

L'aménagement intérieur des appartements serait confié à Marcel Duchamp, qui a déjà inventé une « porte à la fois ouverte et fermée ».

Nous ne proposons ici des solutions qu'à des problèmes plus limités : un immeuble d'affaires, un monument public, un immeuble de résidence.

Nous avons voulu donner quelques réponses qui ne se plient pas forcément à la syntaxe, pour ainsi dire, traditionnelle. Car les plus hardis novateurs parmi les architectes contemporains ne semblent guère se soucier de développer les possibilités modernes de construction.

Par exemple, on doit constater que l'avènement du ciment armé périmé complètement des axiomes tels que : « L'architecture repose sur la ligne droite ». Le ciment armé (voir le globe et la pyramide de la dernière exposition internationale de New York) permet la construction de gigantesques surfaces courbes ou inclinées. Or, nul architecte ou urbaniste, à notre connaissance, n'a proposé, ne serait-ce que sur projets, une large utilisation de telles possibilités. Au reste, on pourrait avancer que le trait dominant, caractéristique, des grandes architectures, ne réside pas seulement dans le choix d'un certain jeu de lignes droites ou d'angles, d'une « modulation », mais dans l'emploi systématique d'une ligne ou d'un volume *courbe*, qui en est l'expression profonde, plastiquement exprimée. Exemple : la colonne dorique, la coupole byzantine, l'ogive – et nous ne parlons pas des volutes du baroque, ni des cônes flamboyants de l'Inde, ni de la Tour Eiffel. On n'en persiste pas moins à nous accabler de plans (et parfois, ce qui est plus grave, de réalisations), où les angles et les lignes droites se recourent et se multiplient avec une subtilité maniaque ; dans leurs plus grands efforts lyriques, ces bâtisseurs vont jusqu'à abandonner l'angle droit et les cubes et à nous proposer des pyramides. Mais cela est exceptionnel. On pourrait alors prévoir que, dans une centaine d'années, ou avant, nos villes seront devenues mortellement désespérantes : « Comme on va pouvoir s'ennuyer là-dedans ! » s'écriait André Breton, il y a déjà longtemps. Ces villes étant « urbanisées », elles n'auraient même pas le désordre pittoresque et vivant de New York.

Mais il faut, justement, faire confiance à la vie. Celle-ci finit toujours par avoir raison des urbanistes. L'histoire de la ville de Washington, à cet égard, est significative : les plans en furent établis par un Français, le Major Lenfant, suivant toutes les règles de l'art. Devant le Capitole que l'on construisit en conséquence, la ville s'étendait idéalement avec ses avenues droites se coupant à angle droit. Or, la cité, contre toute attente, se développa en sens diamétralement opposé au plan indiqué ; de sorte qu'aujourd'hui le Capitole tourne le dos à la ville, ou plutôt, c'est la ville qui tourne le dos aux projets de l'urbaniste ; ce qui n'empêche pas son

plan d'être universellement admiré.

La vie dans les civilisations a deux aspects : d'une part, la découverte de l'ordre, d'autre part, la création de labyrinthes. En entreprenant la tâche grandiose de reconstruire les villes d'Europe et du monde, il faudrait songer à ne contrarier aucune de ces deux tendances basiques, mais bien à les synthétiser.

Nous ne nous dissimulons pas le caractère très subjectif des projets que nous présentons, dans lesquels nous avons cependant recherché, sinon une synthèse – le mot est bien ambitieux – du moins une combinaison des tendances antithétiques. Nous les avons établis avec le souci du confort social et individuel, mais nous avons obéi aussi à une préoccupation de dépaysement – plutôt que de distraction – du citoyen. On jugera alors que nous avons été amenés à créer un décor de jardin zoologique ou de Luna-Park. De tels lieux sont, en effet, des endroits de plaisir, d'amusement, et le constructeur moderne ne s'intéresse pas à ces aspects de la vie : il construit des machines, des « machines à habiter », qu'il suppose, sans doute, habitées par des « machines à vivre ».

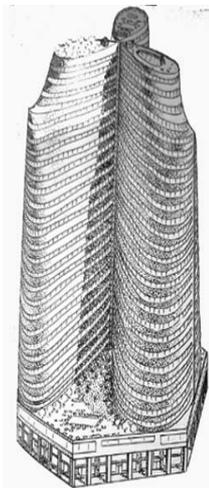
Pourtant, nous n'avons pas la phobie des machines. Et nous concevons parfaitement qu'une voie puisse être droite (quand ce ne serait que pour faire valoir une rue courbe) et qu'une maison puisse être cubique. Et nous savons aussi que l'architecture, si elle peut se libérer de la ligne droite, devra toujours utiliser l'*horizontale*. Mais, ce que nous avons voulu montrer, et peut-être quelques-uns de ceux qui verront nos planches les considéreront ainsi, c'est un signal – un signal d'alarme. La maison n'est pas seulement une machine ; au volant d'une voiture, on peut avoir plus de plaisir à évoluer dans une rue sinueuse qu'à « se traîner à toute vitesse » sur des autodromes désolés ; un palais ou un building, enfin, peuvent ne pas avoir forcément l'aspect d'un gigantesque morceau de sucre percé de fenêtres, mais revêtir aussi des formes plus « humaines » – concrètement humaines – ou plus abstraites – « concrètement abstraites » – formes qui uniraient la sculpture et l'architecture.

C'est ainsi que nous avons utilisé, pour construire notre ville, des éléments directement empruntés à l'anatomie humaine, d'une part, et, d'autre part, des « objets mathématiques » : figurations plastiques, à trois dimensions, de problèmes mathématiques, parfois multidimensionnels. On en trouvera les originaux reproduits dans la revue *Cahiers d'Art* (n° de juin 1936, consacré à l'objet), avec leurs définitions scientifiques. Nous avons choisi l'un d'entre eux, légèrement modifié, pour établir l'aspect d'un building d'affaires. La rigoureuse construction mathématique nous a fourni une solution intéressante des problèmes d'aération, de circulation,

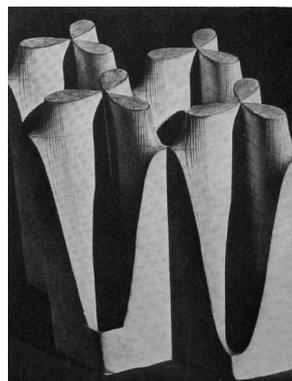
de variété d'orientation, dans un immeuble à étages multiples : nous avons obtenu le gratte-ciel en trèfle, à surfaces courbes.

Humaines ou totalement dépouillées – et retrouvant par là leur humanité – ce sont des formes allégoriques que nous propose de construire l'architecture de demain. Ce ne sont pas seulement des rêves réalisés, c'est l'apparition de véritables allégories sculpturales et architecturales qui pourraient exprimer, par la richesse infinie de leurs formes, l'être profond, social, de l'agglomération. On a dit que la coupole exprimait la royauté, et les psychologues ont vu dans l'ogive un symbole sexuel. Sans doute. Mais que ne pourra-t-on pas faire dire au ciment armé, qui permet de traduire en formes grandioses les complexes subjectifs ainsi que les conséquences plastiques les plus inattendues de rapports non-euclidiens ?

Un dernier argument contre de telles tentatives : cela coûte cher. Il est vrai, un peu plus cher que les cubes. Mais à ce compte, le gothique flamboyant aussi « coûtait cher », et les dorures de Versailles – et il était peut-être follement dispendieux de réaliser en marbre du Pentélique un bâtiment conçu suivant les principes de la construction en bois. – À ce compte, nous irions loin. Cela coûtera moins cher en tout cas qu'une guerre, ou que l'entretien d'une armée en temps de paix – et peut-être des villes *nouvelles* pallieraient, dans une certaine mesure, aux catastrophes psychologiques et autres, que prépare à l'humanité une « reconstruction » misérable dans son esprit comme dans ses moyens.



Un immeuble d'affaires



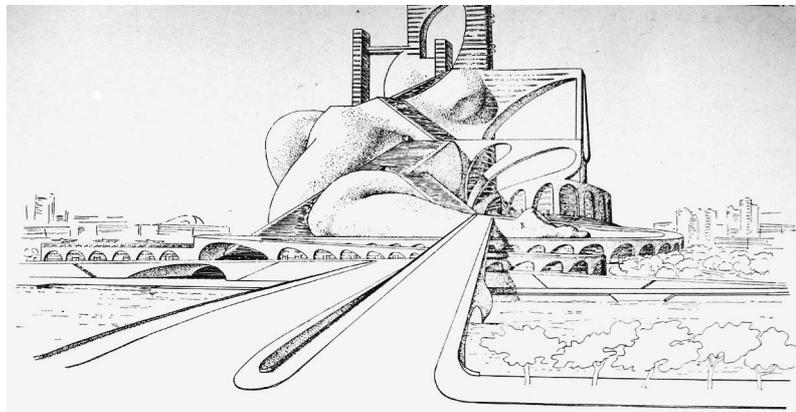
Allure de la fonction elliptique  $P'(U)$   
pour  $G_2 = 0$  et  $G_3 = 4$

*Interprétation de l'« allure de la fonction elliptique  $P'(U)$  pour  $G_2 = 0$  et  $G_3 = 4$  ». 30 étages. Le socle du bâtiment comprend 3 étages, une galerie à*

*arcades avec magasins. L'étage et les terrasses supérieurs réservés aux infirmeries, nurseries, salles de repos, bains de soleil, piscines et terrains de jeux. Ascenseurs aux points de jonction et aux bords extérieurs des feuilles du trèfle, éclairés et aérés de bout en bout. Le soleil et l'air pénètrent jusqu'au centre de l'immeuble, sur toute sa hauteur. Sur les terrasses et dans les étages inférieurs, restaurants.*

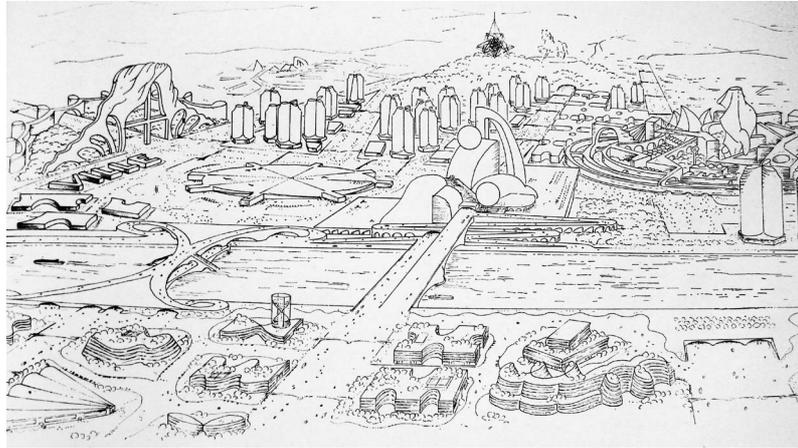
*Les surfaces courbes assurent une individualité spéciale à chaque pièce ou groupe de pièces à aménager sur le plan d'un étage.*

*Les gratte-ciels peuvent être juxtaposés en ligne, comme ici, ou disposés régulièrement ou irrégulièrement suivant diverses orientations (voir vue générale).*



Un parlement ou un siège d'union de syndicats,  
ou une bibliothèque d'état, etc.

*Double pont sur le fleuve menant à différents étages du monument. Rampes d'accès bordées de magasins. Escaliers monumentaux permettant l'ascension extérieure jusqu'au faite, le panorama de la ville environnante se développe au fur et à mesure de la promenade. Dans les parties supérieures de la construction, bureaux et appartements. Jardin suspendu au sommet. À l'intérieur des surfaces courbes, on peut prévoir salles de séances, salles de lecture, de concert, cinémas, magasins, etc. Passerelles panoramiques à différentes hauteurs. À gauche, garage d'autos sous le terrain d'aviation.*



Avant-projet pour une ville moderne.

*Pas de plan rigide, mais d'immenses places, d'immenses ponts et monuments. La circulation automobile pourra alors être à la fois intense et rapide (passerelles pour piétons sur toutes les grandes avenues). Le nom de la ville est inscrit sur le sol en lettres formées par des lignes d'immeubles (lumineuses la nuit), signalant aux avions la proximité de la gare centrale aviation-chemins de fer (solution proposée déjà anciennement par Le Corbusier). Les ponts traversent les monuments ; une avenue passe sous une colline surmontée d'un monument polyédrique auquel fait face un gigantesque cheval en cristal. Le symbolisme de ces figures est trop clair pour que nous y insistions.*

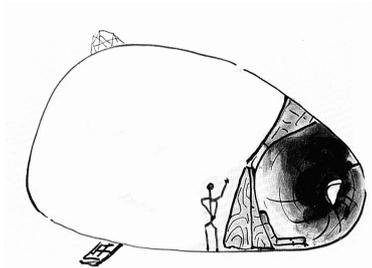
*La porte qui s'ouvre sur la ville est une fenêtre ou un rideau ou une chevelure. Des lignes d'immeubles « en festons » serpentent dans la verdure. Un pont à double étage en X évite les croisements et, surtout, procure en pleine ville des virages de grande route. La circulation, par contre, est à dessein, étranglée aux alentours du Labyrinthe (à droite), lequel est ceint de plusieurs spires continues d'immeubles d'habitation, la complication des constructions dans ce quartier devant s'accroître à mesure qu'on approche de son centre. On y remarque des ponts sans destination précise, des coupes, des pyramides spirales, un monument mathématique (« surface à courbure constante négative d'Eunepet, dérivée de la pseudo-sphère »). Tous ces bâtiments sont habitables.*

## KIESLER ARCHITECTE : ŒUFS, MAISONS ET SUPERSTITIONS

Federico NEDER

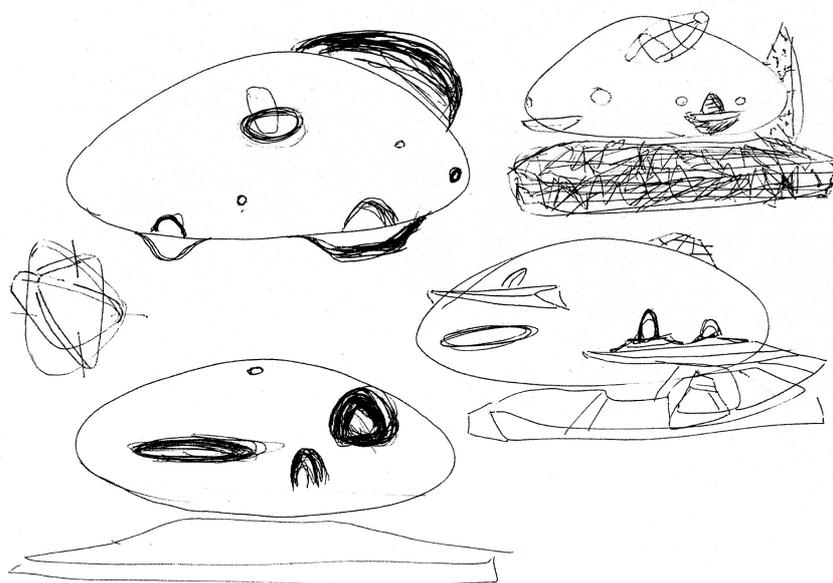
*Je répète aujourd'hui comme il y a 25 ans : nous voulons que l'on transforme en habitation l'espace sphérique et que l'on cesse de nous contraindre à loger dans les cratères isolés des villes et des villages. F. Kiesler, Paris, automne 1947*

Quelques jours avant son retour à New York, Frederick Kiesler mettait de l'ordre dans ses notes et ses croquis. 1947 avait été pour le *bad boy* du design – comme la revue *Architectural Forum* l'avait surnommé – une année de rencontres fécondes : d'abord Philip Johnson et Mies van der Rohe, puis Hans Arp, José Luis Sert et Miró. À cela s'ajoutait son séjour à Paris qui avait été très productif : outre le succès de sa « Salle des Superstitions » aménagée pour l'Exposition internationale du surréalisme que Breton et Duchamp avaient organisée, il avait réussi à terminer son « Manifeste du corréalisme », que *L'Architecture d'aujourd'hui* publierait deux ans plus tard. Cette même année, dans son cahier de croquis, il dessina une nouvelle version de la maison qui l'obsédait jusqu'à la fin de sa carrière : un cercle, plutôt une sphère ou mieux encore un œuf habitable, sa mythique *Endless House*.



F.Kiesler, *Endless House*, croquis de 1951.

Voilà la maison infinie, sans cesse réélaborée et réinventée par Kiesler au long des années, le projet de sa vie. Cependant, rares sont les dessins spécifiques et les détails de construction illustrant ce projet. La *Endless House* est faite de dizaines de gribouillages, de taches de peinture, de lignes ondulantes et surtout de nombreuses notes explicatives et slogans qui, découpés et recombinaés à l'infini, rendent compte d'un logement formé de plusieurs cellules groupées dans une masse biomorphe continue. Avec ce projet, Kiesler oppose à l'architecture rigide et masculine de l'ère de la machine sa maison ovoïde, sensuelle et féminine.



F.Kiesler, *Endless House*, dessins non datés (vers 1950).



F.Kiesler, *Endless House*, maquette de la fin des années 1950.

L'idée de continuité qui traverse ses créations – souvent abordée de façon littérale ou immédiate – s'approche des préoccupations des avant-gardes architecturales de son époque, dont Kiesler côtoie quelques représentants. Les surfaces colorées qui débordent des murs pour se prolonger sur le sol de ses installations ou les intérieurs revêtus de panneaux courbes de ses scénographies lui permettent de rompre avec l'orthogonalité et le cadrage de l'espace. Pourtant, cette continuité proposée par les architectes et ses porte-parole de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle est de nature bien différente. Les nouvelles découvertes technologiques dans le domaine de la construction ouvrent un champ formel différent, caractérisé par la fluidité de l'espace. Il ne s'agit plus d'énoncés abstraits, ni de figures rapportées sur des bâtiments existants mais de la masse architecturale dans son ensemble disposée d'une autre façon. Dans ce contexte, les commentateurs les plus avisés, ceux qui parviennent à décortiquer quelques bâtiments ouverts, perméables, ancrés dans la nature, commencent à faire référence à une architecture « organique ».

Avec une attitude plus instinctive que ses contemporains, Frederick Kiesler fera aussi de l'architecture. A partir de 1947, il s'attaque au thème le plus sensible de sa production : l'espace habitable. Il commence alors à envisager de façon plus sérieuse la construction de sa *Endless House*. Mais la matérialisation de cet espace domestique lui pose quelques difficultés ; au-delà des superstitions, pour construire cet œuf et contenir l'environnement protégé dont il rêvait, il doit faire quelques concessions. Les premiers dessins de sa maison laissent place, au fil des années, à une série de maquettes qui, avec leur texture rugueuse et leur aspect massif, viennent figer irrémédiablement l'espace complexe et contradictoire que Kiesler avait essayé d'expliquer à plusieurs reprises, éludant à chaque fois les précisions d'ordre structurel ou constructif. Le projet se transforme, grandit, évolue, comme s'il s'agissait d'un organisme vivant<sup>1</sup>. D'ailleurs, la métaphore « animale », voire « humaine » est toujours présente à l'heure de faire référence à ce projet, la maison dans laquelle on n'entre pas ; on y naît<sup>2</sup>. Ainsi, l'œuf de la fin des années 1940 – rappelant le projet du

---

1 « Kiesler voulait faire une architecture de la continuité ; il s'opposait à la pièce rectangulaire, à l'habitation en forme de boîte, à l'emploi de poutres et de remplissages. [...] Arp, qui aimait beaucoup Kiesler, écrivait [en 1947] : "Dans cet œuf, dans ces constructions en forme d'œuf sphéroïde, l'être humain peut maintenant s'abriter et vivre comme dans le sein de sa mère" ». Sarane Alexandrian, *L'Art surréaliste*, Hazan, 1969, p. 187.

2. Marc Dessauce, *Machinations. Essai sur Frederick Kiesler, l'histoire de l'architecture moderne aux États-Unis et Marcel Duchamp*, Sens & Tonka, 1996, p. 18.

*Endless Theater* (Vienne, 1923-25) – prendra les apparences, vers 1960, d'une grappe de figures sphéroïdes juxtaposées.



F.Kiesler, *Endless House*, maquette de la fin des années 1950. Vue intérieure.

Pas de sols, pas de murs, pas de plafond ; la spatialisation des sensations évoquées entre en conflit lorsque, à la fin des années 1950, l'artiste tente de bâtir sa maison. Indépendamment des allusions directes, il est intéressant d'observer dans son discours l'impossibilité de décrire cet environnement avec exactitude. Les termes utilisés habituellement pour expliquer un projet architectural semblent ici ne pas suffire à raconter une telle création. Complétude, diversité, continuité, mouvement, lévitation sont des notions qui aident l'auteur à relater une expérience moins visuelle que tactile, proche d'une perception totale dans laquelle l'espace et le temps se confondent. D'une certaine manière, Kiesler parle de confort et, à sa propre façon, fait référence aux facteurs non géométriques permettant de l'atteindre. La *Endless House* devient donc le territoire d'une nouvelle domesticité, confinée dans un milieu artificiel, soumise aux forces environnementales que son auteur peine à rendre visibles. La maison sans fin est une masse d'air enfermée dans une capsule hermétique.

Atmosphère, ambiance... air ; l'espace kieslerien, élude, par sa propre intangibilité, la représentation et échappe à toute précision d'ordre verbal, graphique ou matériel. Alors, comment développer le projet de quelque chose que l'on ne peut pas représenter de façon traditionnelle ? Comment établir des catégories d'analyse – ou de synthèse – de ce qui n'est pas quantifiable ?

## Manipuler l'espace habitable

En janvier 1966, quelques jours après la disparition de son collègue Frederick Kiesler, le professeur James Marston Fitch reprend la préface de son ouvrage de 1947, *American Building. The Forces that Shape It*, et décide de la transcrire tel quel, entre guillemets. À la fin de cette longue citation, et en guise de conclusion à l'introduction de la deuxième édition de son livre, il annonce qu'un nouveau volume suivra, consacré au développement des aspects « théoriques » de sa thèse de 1947. Cette nouvelle opportunité de rassembler ses cours, ses articles et ses écrits élaborés pendant vingt ans lui permettra de corriger certaines erreurs, d'ajouter de nouveaux exemples et d'approfondir quelques concepts. Les forces qui « donnent forme » à l'architecture américaine vont maintenant se dédoubler en deux groupes : les « forces historiques », abordées dans ce premier volume et les « forces environnementales », analysées dans le second tome qui sera désormais publié cinq ans plus tard.

Le découpage chronologique de l'histoire bâtie que Fitch adopte dans la première partie de son travail lui donne la structure de base pour un discours hétérogène -par moments confus, par moments redondant - qui laisse entrevoir sa volonté encyclopédique. L'auteur touche ainsi à des questions constructives, stylistiques et techniques, balayant dans un même récit de nombreux exemples d'architecture américaine et européenne, du XVII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle. Ces bâtiments et leur équipement développent les « forces historiques » qui conditionnent l'architecture actuelle.

James Marston Fitch profite de cette relecture de son désormais ancien ouvrage pour faire quelques modifications symptomatiques, qui seront plus parlantes dans le cas de son deuxième volume<sup>4</sup>. Du temps aura passé pendant les deux décennies qui séparent les deux éditions et Fitch, qui outre son travail d'enseignant s'occupe de la rubrique « Architecture » de la revue *House Beautiful*, en est bien conscient<sup>5</sup>. Si pendant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle les nombreux progrès dans le domaine des installa-

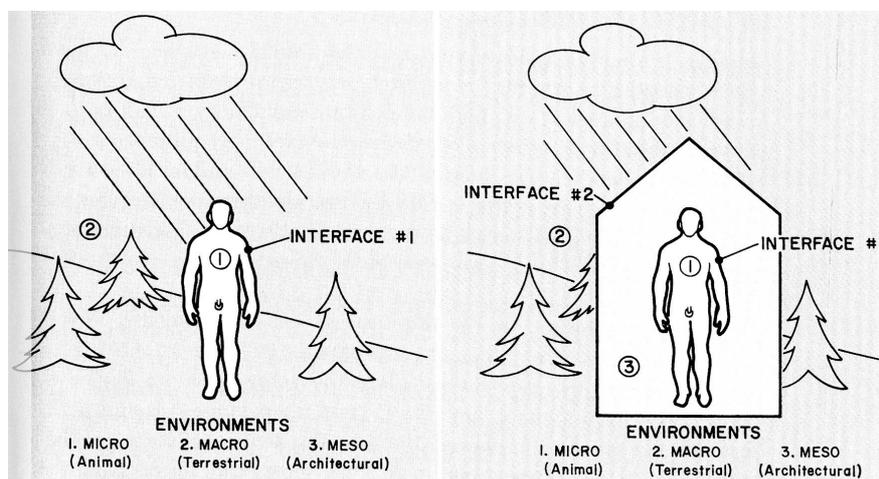
---

3. James Marston Fitch, *American Building. The Forces that Shape It*, Mitlin C°, Boston, 1947.

4. Voir James Marston Fitch, *American Building. The Historical Forces that Shape It* (vol. I, éd. 1966) et *American Building. The Environmental Forces that Shape It* (vol. II, éd. 1972).

5. En octobre 1949, James Marston Fitch introduit le dossier « Climate Control Projet » que la revue *House Beautiful* poursuit pendant quelques années. L'objet de cette recherche était de rendre les lecteurs conscients des dangers posés par les environnements artificiels et de préconiser des solutions « naturelles » (orientation, ventilation, choix des matériaux) aux problèmes thermiques. Marsha E. Ackermann, *Cool Comfort. America's Romance with Air-Conditioning*, Smithsonian Institution Press, Washington 2002, p.112.

tions ont transformé le paysage domestique, le temps est venu de questionner la fidélité inconditionnelle aux avancements de la technique appliqués à l'architecture courante. La maison américaine standard de l'après-guerre est alors armée d'un grand nombre d'installations et d'appareils électriques supposés aider ses habitants et rendre la vie quotidienne plus confortable. Parmi ces équipements, la climatisation n'est plus le privilège d'une minorité mais un complément accessible à tous ou presque, comme l'a rêvé Willis Carrier cinquante ans auparavant. Vers 1955, une famille américaine peut acheter une maison climatisée pour 10 000 dollars et cinq ans plus tard, six millions et demi de maisons américaines sont climatisées<sup>6</sup>.

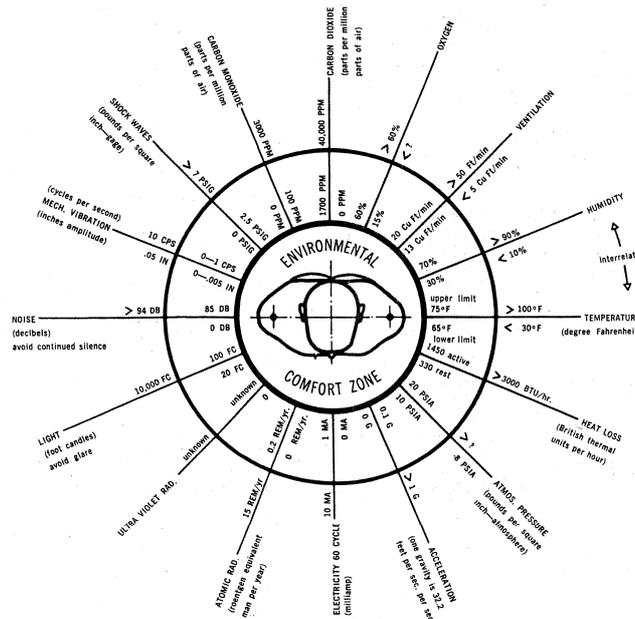


Trois environnements. Tiré de J. Marston Fitch, *American Building*, vol. II, Houghton Mifflin, Boston 1972.

La crise du pétrole des années 1970, qui vient parachever les problèmes énergétiques de la fin des années 1960, emmène Fitch à revoir mot par mot ses sentences. Si en 1947, dans son chapitre « L'intégration des environnements », il parle rapidement des problèmes climatiques de la maison individuelle, en 1972 il intitulera la version remaniée de ce même chapitre « L'intégration des systèmes de contrôle environnemental ». À ses yeux, l'habitation de l'homme de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> se réduit à une sorte de microclimat ; la tâche des architectes n'est plus d'imaginer une capsule qui le protège, mais de trouver la « réponse architecturale »

6. Voir Gail Cooper, *Air-Conditioning America. Engineers and the Controlled Environment, 1900-1960*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1998.

optimale à la réalité climatique qui entoure l'homme. De façon analogue, « La conquête de l'espace et de la gravité » (1947) devient « La manipulation architecturale de l'espace, du temps et de la gravité » (1972).



Zone et confort environnemental. Tiré de H. Dreyfuss, *The Measure of Man*, Billboard publications, New York, 1959.

Désormais conquis, il est temps de modeler l'environnement immédiat en fonction des besoins des usagers contemporains. Ainsi, pour exemplifier la nouvelle attitude projectuelle, Fitch va chercher dans ses classeurs un vieux travail que Frederick Kiesler avait développé avec ses étudiants en 1937, lorsqu'il était Professeur associé à l'École d'architecture de l'Université de Columbia<sup>7</sup>. Au lieu de parler de mobilier ou d'équipement, l'auteur parle d'« outils pour la manipulation de l'espace ». La recherche kieslerienne au sein de son laboratoire *Design Correlation* – focalisée sur des critères « biotechniques » et visant la mise au point des nouvelles méthodes d'approche du design – lui fournit les éléments nécessaires à illustrer sa théorie. Ici, l'individu se trouve à l'intérieur d'une sorte de bulle dans laquelle se superposent les environnements humain et naturel, ainsi que

7. Frederick Kiesler, *Artiste-Architecte*, catalogue d'exposition, Éditions du Centre Pompidou, 1996, p. 88.

l'environnement « technologique ». Du vêtement à l'abri, ce dernier est le « troisième environnement » que Kiesler tentera de définir et que Fitch reprend dans son analyse.

## Coquilles

Sculptée autour de ses mouvements, lui procurant un état de confort optimal, la *Endless House* de Kiesler pourrait être lue comme la matérialisation du troisième environnement qui abrite l'homme de Fitch. L'habitant s'approche de sa maison et la maison s'approche de son occupant. Ainsi, dans la plupart des textes le décrivant, le logement apparaît comme une pièce « organique » ou une construction aux « formes organiques ». Plus qu'une application scientifique – et malgré les recherches dans le domaine de la biotechnique que le groupe de Kiesler a menées – il s'agit ici d'une série d'allusions littérales et immédiates qui mettent en rapport cette création avec certains organismes vivants. Mais au lieu de se référer à un processus de transformation ou de conception projectuelle, ces analogies reposent essentiellement sur l'aspect visuel des formes atteintes. Quelle est alors la portée de l'adjectif « organique » appliqué à ce type de constructions ?

Dans son ouvrage *Towards an Organic Architecture*, Bruno Zevi essaie de cerner le concept d'« architecture organique » et en trace les limites. En lui opposant l'architecture dite « inorganique », il élabore deux listes parallèles. Dans le premier groupe il inscrit les produits des « sensations intuitives », qui se traduisent par des « formes dynamiques », « basées sur la liberté de la géométrie ». Le deuxième groupe, en revanche, est le « produit de la réflexion » et s'explique dans des « formes statiques » fondées sur la « géométrie et la stéréotomie<sup>8</sup> ». L'une rime avec intuition, mouvement et transformation constante, tandis que l'autre rime avec pensée abstraite et immutabilité.

L'analyse s'étend sur d'autres aspects qui différencient les deux groupes. La structure de l'architecture organique est « comme un corps qui grandit selon les lois de son existence individuelle en harmonie avec ses propres fonctions et avec son contexte », tandis que la structure de l'architecture inorganique est « comme un mécanisme dans lequel tous les éléments se disposent suivant un *ordre absolu* et les lois immuables d'un système fixé a priori ». L'image de référence est celle d'un être vivant qui se développe et s'adapte à son propre milieu. Mais cet être n'est pas un patron formel, il est plutôt la représentation d'une entité fonctionnelle

---

8. Bruno Zevi, *Towards an Organic Architecture*, Faber & Faber, Londres 1950, p. 69-70.

cohérente avec son contexte. Dans ce même passage, Zevi conclut en convoquant le concept d'« anti-composition » qu'il oppose au concept de « composition ».

L'un des textes fondamentaux cités dans son étude est le travail de Walter Curt Behrendt<sup>9</sup>, qui fait apparaître Frank Lloyd Wright comme le créateur de l'architecture organique. La référence à la nature est constante dans l'œuvre de l'architecte nord-américain : ses bâtiments sont décrits comme des plantes qui sortent de terre et s'élèvent vers la lumière. Les différentes pièces s'organisent comme des « muscles en tension » ou comme des « feuilles poussant d'une tige<sup>10</sup> ». Puisque l'architecture est liée étroitement à son habitant – ou puisqu'elle reflète directement ses besoins – chaque construction est nécessairement différente des autres. Selon Behrendt, ces maisons sont comme des coquilles à la mesure de leurs occupants, *an accurately adjusted shell*. (*Ibid.*, p. 129)

Dans le cas de Wright, largement développé par Behrendt, la figure de l'habitant de l'architecture organique occupe le centre. Bruno Zevi reprend ces arguments et avance de nouvelles définitions, combinant des aspects fonctionnels avec des questions de perception. Les activités que l'homme développe dans ces espaces et les sensations qu'ils provoquent constituent les forces qui influencent toute composition, indépendamment de l'échelle du produit final<sup>11</sup>.

La notion de continuité, sous-entendue dans les exemples de Wright, traversant les analyses de Behrendt et ensuite de Zevi et émergeant, selon Kiesler lui-même, dans sa *Endless House*, comporte d'autres conséquences. La fluidité spatiale dont il est ici question provoque, d'une certaine façon, l'effacement progressif des frontières « bâties » de l'objet architectural et fait que les limites « traditionnelles » entre le domaine individuel et le monde collectif, entre le dehors et le dedans, entre la nuit et le jour ou entre la surface et la profondeur, se voient souvent estompées. L'espace que ces constructions abritent n'est plus une entité exacte, mais quelque chose d'insaisissable qui coule librement à l'intérieur de ces figures et qui filtre à travers les cloisons qui le contiennent, de l'air qu'il faudra confiner pour éviter qu'il se disperse.

---

9. Walter Curt Behrendt, *Modern Building. Its Nature, Problems and Forms*, Hancourt, Brace and Company, New York, 1937.

10. *Ibid.*, p. 130.

11. Zevi, *op. cit.*, p. 75-76.

## Construire la maison sans fin

Revenons à Kiesler. Chez lui l'environnement domestique est fait d'une série de coquilles agglutinées dans une masse informe. Des parois-membranes s'adaptant littéralement aux besoins de son habitant ensèrent la cuisine, le séjour, les chambres, les salles de bain... Comme nous l'avons vu, matérialiser cette enveloppe et transformer les premières esquisses en une vraie maison n'est pas une opération facile pour notre artiste. Il s'agit de trouver un matériau malléable capable d'atteindre des formes courbes sans interruption et d'enfermer hermétiquement l'espace habitable. Même si le saut conceptuel nous semble abrupt, le béton armé viendra solidifier ces formes ondulantes ; pour Kiesler, qui dira que « la colonne est morte<sup>12</sup> », une carapace rigide est la solution idéale.



F. Kiesler, *Endless House*, maquette de la fin des années 1950, en construction.

Même si au début des années 1960 Kiesler essaie de construire une maquette à l'échelle 1:1 de la *Endless House*, la représentation la plus achevée de sa maison est sans doute la sculpture en ciment appliqué sur une maille métallique, qui sera exposée au Musée d'art moderne de New York en 1959. À cette occasion, et pour la première fois, l'artiste commande à ses collaborateurs des dessins « traditionnels » de sa maison - plans, coupes et quelques détails de construction – qui sont exposés aux

---

12. Frederick Kiesler, *Inside the Endless House. Art, People and Architecture : A Journal*, Simon and Schuster, New York 1964, p. 566-569.

côtés de sa sculpture énigmatique et tentent de l'expliquer. Désormais sa maison n'est plus une série de slogans mais une masse compacte et rugueuse, ceinturée de cloisons épaisses, supportée par des gros piliers.

À croire les descriptions que son auteur en fait, les détails de finition viendront tempérer l'aspect brut que suggèrent les images. Le sol intérieur sera recouvert de gazon, sable, cailloux ou céramique et se courbera pour devenir parois et ensuite toiture<sup>13</sup>. Les ouvertures qui percent les surfaces externes seront fermées avec des plaques colorées, transparentes ou translucides, qui tamiseront la lumière extérieure. La notion de légèreté qu'évoquaient ses premiers dessins entre en collision avec ces dernières images ; plus que bâtie – ou « soufflée » – la *Endless House* semble excavée, résultat d'un évidement de matière, une sorte de construction conçue en négatif. La technologie que Kiesler choisit met manifestement en crise ses arguments.

Étant donné la nature des premières esquisses de l'artiste, sa confiance pour les progrès de la technique et au vu de sa recherche obstinée d'un espace compact et fermé, la *Endless House* était certainement climatisée. De sa première maison sans fin reste seulement l'air qu'elle abrite. Un air pur, sain, « conditionné ».

## Airs domestiques

*le devoir ultime de l'architecture est de servir l'homme : de s'interposer elle-même entre l'homme et l'environnement naturel dans lequel il se trouve, de façon à lui retirer la lourde charge environnementale de ses épaules.*<sup>14</sup>

Les constructions évoquées par Bruno Zevi et Walter Curt Behrendt sont perméables. Isolant l'intérieur de l'extérieur, scellant les fenêtres et contrôlant l'humidité et la circulation de l'air, Kiesler met l'accent sur la « continuité » et la « perméabilité » de son œuf habitable mais propose une architecture hermétique. Les premiers parlent d'espace, alors que le deuxième, malgré son insistance, parle simplement de volume d'air. Sa maison est juste un intérieur.

---

13. Kiesler dit que l'occupant de sa maison n'habite pas sur le sol mais avec le sol. Voir « The Endless House pre-visited », dans Kiesler, *op. cit.*, p. 272.

14. Fitch, *American Building. The Environmental Forces that Shape It*, (vol. II) Houghton Mifflin Co., Boston 1972, p. 1. [trad. libre].

Dans sa tentative de saisir l'immatériel, James Marston Fitch essaye de décrire l'air qui englobe l'individu. Son deuxième volume se centre sur les forces environnementales qui façonnent l'espace bâti, que l'auteur détecte et ensuite analyse. Il part ainsi d'un schéma de l'homme exposé aux intempéries : une première « interface » entre celui-ci et la nature est sa propre peau. Deux autres membranes constituent la deuxième « interface » qui le différencie des animaux : ses vêtements et l'architecture qui conforme ce que l'auteur appelle le « troisième environnement », empruntant les mots de Kiesler. Suivent des études physiologiques, formelles et de perception qui essaient vainement de qualifier cet air qui entoure son personnage et d'établir des paramètres pour sa manipulation et sa transformation.

Dans ce même registre, le célèbre *Industrial Designer* Henry Dreyfuss avait publié, en 1959, *Human Factors in Design*<sup>15</sup>. Des schémas semblables à ceux de Fitch laissent voir encore une fois l'homme placé à l'intérieur d'un cercle représentant la « zone de confort environnemental ». Ventilation, pression atmosphérique, oxygène, perte de chaleur ou vibrations mécaniques sont quelques-uns des facteurs qui constituent la « couche d'espace » qui entoure le corps humain. Ces variables sont quantifiées pour ainsi faire référence aux valeurs idéales ; au-delà de ces valeurs, Dreyfuss évoque le malaise ou le danger...

Si Behrendt et Zevi parlent d'espace, Dreyfuss et Fitch parlent d'air. Les premiers font référence à des formes ouvertes (Zevi) et à la juxtaposition et la cohésion des différentes parties (Behrendt) alors que les seconds, s'appuyant sur des aspects sanitaires, vont essayer de qualifier et de quantifier ce « fluide » qui entoure l'être humain, qui circule dans les cas présentés. L'épaisseur de la membrane qui enveloppe l'homme constitue le territoire de recherche de nos auteurs. Avec la *Endless House*, sa vision autoproclamée « organique » de l'habitat, Frederick Kiesler viendra apprivoiser ces airs domestiques, pour les confiner dans un emballage rigide, pour les protéger derrière un bouclier en béton armé.

INSTITUT D'ARCHITECTURE  
UNIVERSITÉ DE GENÈVE

---

15. Henry Dreyfuss, *The Measure of Man : Human Factors in Design*, Billboard Publications, New York, 1959.

## LE SURREALISME À L'AUNE DE LA PSYCHOGÉOGRAPHIE

Pascal BILLON-GRAND

Durant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, le fonctionnalisme est une des théories qui prévaut en architecture. S'il faut reconnaître à cette doctrine le mérite d'avoir remis au centre des débats la question de l'usage, de l'adaptation à nos besoins des constructions, celle-ci réduit la fonction poétique de l'architecture au profit de sa seule fonction pratique. Dans son ouvrage *Pour la forme*, Asger Jorn la critique en fonction de son esthétique et de son postulat central : ce qui est bien et vrai est nécessairement beau. Il rejette cette fausse conception et cette idée esthétique « qui consiste à donner à l'extérieur de l'objet un reflet des fonctions pratiques de l'intérieur et de l'idée constructive<sup>1</sup> » et lui reproche d'avoir entraîné « la neutralisation de notre milieu et de nos conditions de vie<sup>2</sup> ». Soumise au régime de la production de marchandises en série, il l'accuse d'avoir entraîné la création d'un environnement morne et ennuyeux, normalisé et standardisé. André Breton, partageant ce même rejet et commentant « ces aveugles architectures d'aujourd'hui, mille fois plus stupides et plus révoltantes que celles d'autrefois », ne pouvait s'empêcher de s'exclamer : « comme on va pouvoir s'ennuyer là-dedans ! Ah ! l'on est bien sûr que rien ne se passera<sup>3</sup> ». En réaction, une partie de l'opposition à cette école architecturale cherche, au contraire, à réunifier les fonctions pratiques et poétiques de l'architecture et trouve son concept clé avec la « psychogéographie » : « étude des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus<sup>4</sup> », comme l'ont définie les situationnistes. Lointaine variation sur le principe du matérialisme historique, cette découverte peut se résumer ainsi : « le décor détermine les gestes<sup>5</sup> ». Recherche active des éléments qui conditionnent l'établissement d'un environnement passionnant, la psychogéographie est au cœur d'un projet architectural et urba-

---

1. *Pour la forme* (1954-57), Éditions Allia, 2001, p. 13.

2. *Ibid.*, p. 96.

3. « Il y aura une fois », *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 1, 1930, p. 4.

4. « Définitions », *Internationale Situationniste*, n° 1, 1958, p. 13.

5. A. F. Conord, « Construction de taudis », *Potlatch* (1954-57), Gallimard, 1996, p. 26.

nistique nouveau. Pour les situationnistes, dans le cadre de l'urbanisme unitaire, il s'agit de construire « une autre ville pour une autre vie<sup>6</sup> », de créer un espace architectural qui soit enfin à la hauteur de nos désirs et qui s'offre au visiteur comme un terrain de jeu merveilleux. Ce concept, à plusieurs reprises, les surréalistes l'ont esquissé, sans jamais le cerner réellement. À partir d'une expérience et d'une approche nouvelle de la rue et de l'espace urbain, ils ont mis en évidence, dès les années 1920, l'existence de zones d'attractions privilégiées et ébauché, dans les années 1930, la possibilité d'une architecture nouvelle s'appuyant sur la reconnaissance d'une dialectique décor-comportement. À tâtons, tout comme les situationnistes plus tard, c'est de façon empirique qu'ils ont eu le presentiment de cette dialectique là, au gré de longues séances de dérive dans les rues.

## I. L'expérience de la dérive

Les surréalistes ont été les grands arpenteurs des villes du début du XX<sup>e</sup> siècle. À en croire André Breton, l'aventure surréaliste aurait commencé par l'appel et l'expérience de la rue. C'est ce qu'il explique, en tout cas, dans les entretiens réalisés avec André Parinaud :

*Le démon qui me possède alors n'est aucunement le démon littéraire [...]. Je suis, à cet âge, l'objet d'un appel diffus, j'éprouve, entre ces murs, un appétit indistinct pour tout ce qui a lieu au dehors, là où je suis contraint de ne pas être, avec la grave arrière-pensée que c'est là, au hasard des rues, qu'est appelé à se jouer ce qui est vraiment relatif à moi, ce qui me concerne en propre, ce qui a profondément à faire avec mon destin<sup>7</sup>.*

Pour les surréalistes, et pour Breton en particulier, la rue est un espace poétique privilégié. Elle constitue le lieu par excellence de la possibilité de l'aventure. C'est là que tout est amené à se jouer et à se rejouer sans cesse. Tous les récits en prose de Breton tournent autour de ce point : l'expérience de la rue est à la fois ce qui nourrit l'écriture et ce qui en constitue la finalité puisque, comme le poète nous l'explique, un livre comme *Nadja* n'a d'autre but que d'y « précipiter quelques hommes<sup>8</sup>. »

Cette incessante déambulation, c'est ce que les situationnistes théoriseront, dans les années 1950, sous le terme de dérive, « technique du passage hâtif à travers des ambiances variées » et « affirmation d'un com-

---

6. Titre d'un article de Constant dans *Internationale Situationniste*, n° 3, décembre 1958.

7. *Entretiens* (1952), Gallimard, 1969, p. 18.

8. *Nadja* (1927), Gallimard, « Folio plus », 1998, p. 60.

portement ludique-constructif<sup>9</sup> », s’inspirant pour cela de la première expérience officielle du genre menée en 1923 par Aragon, Breton, Morise et Vitrac vers la ville de Blois. À cette époque, les surréalistes sont étrangers à la psychogéographie et leur dérive ne tient aucun compte de l’influence du décor. C’est d’ailleurs sans doute une des raisons de son échec : si la dérive est un moyen d’explorer et d’expérimenter le libre cours de notre désir, l’expérience d’alors ne tient compte ni de l’influence d’ordre psychogéographique qu’exerce sur lui le cadre ambiant ni de la nécessité de trouver, pour qu’il puisse se déployer, une architecture qui lui réponde. La dérive, dans l’optique idéaliste d’alors, restait centrée sur soi, moyen comme un autre pour le sujet de provoquer une plongée en lui-même et de faire « lever sous [ses] pas des phantasmes de plus en plus nombreux<sup>10</sup> ». Très vite, cependant, elle trouve son intérêt en elle-même et l’objet de sa quête se tourne vers l’extérieur. Aragon définit très bien l’état d’esprit qui pousse alors les surréalistes dans la rue :

*Enfin nous allions détruire l’ennui, devant nous s’ouvrait une chasse miraculeuse, un terrain d’expériences, où il n’était pas possible que nous n’eussions mille surprises, et qui sait ? une grande révélation qui transformerait la vie et le destin<sup>11</sup>.*

Philippe Soupault, un autre de ces infatigables promeneurs, décrit dans *Les Dernières Nuits de Paris* cette attitude passive-active qui caractérise la dérive et qui consiste à s’abandonner au mystère des lieux, à la rêverie qu’ils provoquent et au hasard des rencontres. Il s’agit de quêter dans la rue ce qu’Aragon appelle « le sentiment du merveilleux quotidien<sup>12</sup> ». La dérive surréaliste instaure ainsi une relation nouvelle entre la ville et ses arpenteurs. Loin d’un rapport usuel, purement pratique ou, au mieux, décoratif, du piéton au lieu qu’il fréquente, elle crée un lien vivant et organique de l’individu à son espace. Tout, autour de nous, se charge de la séduction du merveilleux et du mystère chatoyant de la forêt des symboles. Loin du rapport ennuyeux et sans magie du piéton affairé et cloisonné dans ses démarches pratiques et triviales à la ville, la dérive propose une flânerie curieuse et émerveillée. L’espace d’une promenade, nous entrons en surréalité.

La dérive inaugure ainsi un nouveau sens de la rue, sous l’angle d’une poésie de la rencontre et de la « trouvaille ». Elle devient quête de ce

---

9. Guy Debord, « Théorie de la dérive », *Les Lèvres nues*, n° 9, novembre 1956, p. 6.

10. Breton, *Entretiens*, *op. cit.*, p. 82.

11. *Le Paysan de Paris* (1926), Gallimard, « Folio », p. 164.

12. *Ibid.*, p. 16.

« jamais-vu », d'objets, de personnes et de lieux susceptibles de fixer et de catalyser le désir du sujet. Au terme de cette expérience, il devient évident qu'un tel type d'hallucination poétique nécessite un décor qui lui soit favorable. Ainsi s'opère le glissement suivant dans les récits de dérive comme *Le Paysan de Paris* ou *Les Dernières Nuits de Paris* : la rencontre dans la rue devient rencontre avec la rue, la ville, le lieu. C'est le Passage de l'Opéra où Aragon attarde ses pas, le parc des Buttes-Chaumont, « cette grande banlieue équivoque autour de Paris, cadre des scènes les plus troublantes des romans-feuilletons et des films à épisodes français, où tout un dramatique se révèle<sup>13</sup> », c'est, enfin, la nuit de Paris où Soupault inlassablement s'abandonne, « un domaine inconnu, un immense pays merveilleux plein de fleurs, d'oiseaux, de regards et d'étoiles, un espoir jeté dans l'espace<sup>14</sup> ». Pour reprendre une expression de Walter Benjamin, la dérive surréaliste permet de faire exploser la « puissante charge d'atmosphère » que recèlent ces décors. En d'autres termes, elle met en évidence l'existence et la variété de zones d'ambiances délimitées et la force d'attraction et d'hallucination poétique de certains lieux privilégiés, c'est-à-dire la dimension psychogéographique du décor.

## II. La psychogéographie surréaliste

Quelques années avant que les situationnistes ne théorisent ces questions, Breton, dans un article de 1950 intitulé « Pont-Neuf », a mis en évidence l'influence directe qu'exerce le décor sur celui qui s'y promène, les forces d'attraction particulières qui influent sur la dérive. Ainsi propose-t-il, après avoir constaté que « les pas qui, sans nécessité extérieure, des années durant, nous ramènent aux mêmes points d'une ville attestent de notre sensibilisation à certains de ses aspects », de dresser pour chacun, quelques années à peine avant la réalisation des premiers relevés psychogéographiques, « une carte sans doute très significative [...] faisant apparaître en blanc les lieux qu'il hante et en noir ceux qu'il évite, le reste en fonction de l'attraction ou de la répulsion se répartissant la gamme des gris<sup>15</sup> ». C'est ici reconnaître qu'il existe entre le piéton et le décor qu'il arpente une relation sensible, que certains lieux, dans leur conformation spatiale, leur architecture, leur ambiance, exercent un effet réel sur ceux qui s'y trouvent. De tels lieux sont nombreux dans les récits surréalistes. À ceux que nous avons déjà évoqués, nous pouvons ajouter, chez Breton,

---

13. *Ibid.*, p. 166.

14. *Les Dernières Nuits de Paris* (1928), Éditions Seghers, 1975, p. 50.

15. *La Clé des champs* (1953), Le Livre de poche, 1979, p. 281.

l'île de Tenerife, une de « ces zones ultra-sensibles de la terre<sup>16</sup> » où le désir et l'inconscient sexuels sont à vif, l'étrange impression produite par cette maison perdue en bord de mer évoquée dans *L'Amour fou* ou encore la place Dauphine, « le sexe de Paris » où « les couples qui s'égarant [...] aux soirs d'été exaspèrent leur désir et deviennent le jouet d'un volcan<sup>17</sup> ». Dans chacun de ces lieux, plus qu'ailleurs, le décor influe de façon déterminante sur le comportement. Ici, la forme architecturale ou l'organisation d'un quartier, consciemment ou non, catalysent les désirs du sujet et servent les passions humaines.

Les conséquences d'un tel propos sont de taille. Notre rapport à l'espace n'est pas seulement pratique, il est aussi poétique : c'est ce principe de base de la psychogéographie que les surréalistes ont pressenti. Dès lors, on peut définir dans le milieu urbain, dans un ensemble architectural ou même dans un paysage, certaines composantes objectives susceptibles de favoriser ce type d'expériences poétiques. Ce travail, à même de fournir un ensemble d'indications essentielles pour l'architecte, l'urbaniste ou le paysagiste, les surréalistes sont loin de l'avoir mené avec le même souci de rigueur scientifique et de rationalisation que les situationnistes. On n'en trouve pas moins, au hasard de quelques articles ou récits, quelques analyses psychogéographiques avant l'heure, un certain nombre d'éléments disparates avancés par les surréalistes afin d'élucider l'influence particulière de certains décors. L'impact psychogéographique d'un lieu peut tout d'abord tenir à l'agencement spatial de la circulation au sein d'une architecture ou d'un quartier. C'est à ce titre qu'Aragon vante les vertus poétiques de la forme labyrinthique, susceptible de mener « à de véritables folies<sup>18</sup> ». Soupault, comme Desnos, met en avant le caractère psychogéographiquement favorable de la nuit à même de plonger certains décors du centre de Paris ou de sa banlieue dans une atmosphère puissamment hallucinatoire : « la nuit de Paris se gonflait d'ombres et ces objets perdus prenaient un air de complicité<sup>19</sup> ». De nombreux textes soulignent aussi le dramatique du terrain vague, de « cette grande banlieue équivoque » dont parle Aragon, de la « zone », espace vide perdu où l'absence crée le pressentiment irrationnel d'une apparition prochaine et l'état d'hallucination à la fois angoissé et émerveillé du souffle d'un courant d'air ou de l'aboïement lointain d'un chien dans la nuit. Le caractère poétique, fantasmatique, de ces espaces déserts est certainement, là

---

16. *L'Amour fou* (1937), Gallimard, « Folio », p. 103

17. « Pont Neuf », *op. cit.*, p. 285.

18. *La Paysan de Paris*, *op. cit.*, p. 180.

19. *Les Dernières Nuits de Paris*, *op. cit.*, p. 40.

encore, à la base de l'attrait des surréalistes pour les architectures imaginaires de Chirico qui créent cette même atmosphère trouble d'angoisse et de fascination. Comme Ivan Chtcheglov plus tard<sup>20</sup>, ils prennent au sérieux l'éventualité d'habiter un de ces décors peints et de l'animer<sup>21</sup>. Dans d'autres textes, les surréalistes célèbrent aussi, à l'opposé des espaces vides et des colonnes classiques de Chirico, le caractère poétique de la prolifération d'ordre minéral du palais du facteur Cheval, « maître incontesté de l'architecture et de la sculpture médianimiques<sup>22</sup> ». L'explication psychogéographique la plus récurrente et la plus poussée reste cependant celle que Breton mène à plusieurs reprises en termes de trace psychique ou d'inconscient historique et collectif des lieux. Dans une perspective largement teintée d'ésotérisme, les surréalistes se sont souvent plu à imaginer une ville peuplée de fantômes où chaque pierre, chaque mur seraient dotés d'une mémoire qui continuerait d'affleurer. Desnos, par exemple, imagine, dans *La Liberté ou l'amour !*, un pavé de la place de la Concorde qui se mettrait à parler et énumérerait « le nom de tous ceux qui, au cours des âges, portèrent le pied sur lui<sup>23</sup> ». C'est cette même mémoire, cette trace psychique sensible, que Breton évoque dans *L'Amour fou* à propos des « effets d'émanations délétères<sup>24</sup> » produits sur lui et sa compagne par une maison abandonnée, anciennement cadre d'un crime. C'est cependant dans l'article « Pont-Neuf » que cette analyse est poussée le plus loin. Selon le poète, le quartier délimité par le Square de l'Archevêché et le Pont des Arts constituerait « un être doué de vie organique » dont la configuration « aussi bien que la séduction qui s'en dégage ne peuvent porter à voir en lui autre chose qu'une femme<sup>25</sup> ». Ce corps ainsi constitué exercerait une attraction d'ordre érotique sur les passants et serait le produit d'un inconscient collectif obscène qui aurait présidé à la construction du lieu. Les conséquences d'un tel propos sont doubles. Premièrement, Breton tire ainsi la psychogéographie du côté de l'histoire. Dans une ville comme Paris au passé si chargé, nous explique-t-il, l'attraction et l'influence qu'exerce le milieu ne peuvent être expliquées par sa seule « structure physique », par sa seule configuration géographique présente, mais aussi « pour une grande part [par] ce qui a eu

---

20. Voir son *Formulaire pour un urbanisme nouveau*, texte fondateur pour les situationnistes, rédigé en 1953.

21. « Recherches expérimentales », *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n°6, 1933, p. 13

22. Breton, *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938), José Corti, 2005, p. 7.

23. *Œuvres*, Gallimard, « Quarto », 1999, p. 379.

24. *op. cit.*, p. 161.

25. « Pont-Neuf », *op. cit.*, p. 283.

lieu ici ou là<sup>26</sup> ». Dès lors, expliquer l'influence, l'atmosphère singulière qui caractérise un lieu nécessite d'en passer par une histoire et une sorte de psychanalyse de l'espace. Ce faisant, définir cette histoire, c'est remonter à une origine. C'est là la deuxième conséquence : cette origine, Breton la situe dans un inconscient collectif, dans une structure désirante. Le milieu influe certes sur notre comportement mais il est aussi le produit, la réalisation d'un désir qui se concrétise de façon plus ou moins consciente dans un décor, dans une architecture. L'analyse place donc la psychogéographie dans un délicat équilibre entre idéalisme et matérialisme, influence objective du milieu et capacité du sujet à le conformer selon ses désirs.

C'est dans cette perspective que s'inscrivent les quelques rares propositions architecturales surréalistes. La construction du décor doit à la fois être l'expression, la concrétisation matérielle de notre désir, la mise au jour de nos structures inconscientes et, en même temps, contribuer à créer une atmosphère, un décor susceptible de fixer notre désir et de le catalyser. Matta, dans son article « Mathématique sensible-Architecture du temps », met pleinement en évidence cette dimension architecturale, les correspondances et les effets d'ordre psychologique que doit viser l'architecture. Il projette ainsi de construire un intérieur qui permette d'extérioriser et d'épouser un désir inconscient, ici ramené à une nostalgie de l'espace intra-utérin :

*Il nous faut des murs comme des draps mouillés qui se déforment et épousent nos peurs psychologiques ; des bras pendants parmi des interrupteurs qui jettent une lumière aboyant aux formes et à leurs ombres de couleur susceptibles d'éveiller les gencives elles-mêmes comme des sculptures pour les lèvres<sup>27</sup>.*

En retour, cet espace serait susceptible de susciter chez celui qui s'y trouverait des désirs et des comportements nouveaux. On y rencontrerait, par exemple, certains meubles « comportant des sexes à conformation inouïe dont la découverte provoque des désirs plus agissants que d'homme à femme, jusqu'à l'extase ». Dans l'article « Il y aura une fois », Breton formule un projet de maison selon les mêmes perspectives. Par divers procédés, jouant sur les ressorts de la peur et du mystère, il cherche à aménager le décor de façon à « placer l'esprit dans la position [...] poétiquement la plus favorable ». Il ébauche ainsi la possibilité d'une architecture nouvelle, d'un espace ludique et poétique, pour la réalisation à venir duquel il

---

26. *Ibid.*, p. 281.

27. *Minotaure*, n° 11, 1938, p. 43.

se borne ici à indiquer « une source de mouvements curieux, en grande partie imprévisibles, source qui, si l'on consentait une première fois à suivre sa pente [...] serait, à ébranler des monts et des monts d'ennui, la promesse d'un magnifique torrent<sup>28</sup> ».

Cette « source » là, les surréalistes ne viendront, malheureusement, que très rarement s'y abreuver et de tels projets seront sans lendemain. La rêverie architecturale du surréalisme a eu tendance à se confiner sur le seul plan de l'imaginaire. Les « possibilités d'embellissement irrationnel d'une ville<sup>29</sup> » un moment entrevues, la volonté d'intervenir dans le décor d'une ville afin de « mêler » les éléments de l'architecture « à la vie réelle, quotidienne de l'homme<sup>30</sup> », resteront lettre morte. Assurément, bien qu'ils en aient pressenti à plusieurs reprises les enjeux, il y avait pourtant là une orientation majeure de leur projet envisagé sous sa double face « transformer le monde » et « changer la vie » qu'ils n'ont fait qu'effleurer sans en tirer sa conséquence principale : la mise en place concrète d'une architecture nouvelle et la modification du milieu urbain en vue de la promotion et du développement de nouveaux types de comportements. Un élément est d'ailleurs frappant : les surréalistes, ces grands piétons, lorsqu'il s'est agit d'imaginer des architectures et la mise en place de décors, se sont paradoxalement cantonnés à des projets d'intérieur. Ce faisant, ils délaissaient l'espace politique de la rue pour celui, individualiste, de l'appartement. Pire, l'intérieur semble constituer ici une fuite, un refuge face à un extérieur qu'on renonce à investir et à transformer. De ce point de vue-là, que le projet d'appartement esquissé par Matta s'élabore sur la nostalgie de l'espace intra-utérin est sans doute symptomatique... À vrai dire, en matière de propositions architecturales et d'analyses psychogéographiques, il est un domaine étranger au surréalisme : l'urbanisme. Pourtant, la dérive les mettait en prise directe avec le tissu urbain. À partir de cette expérience, certains textes, comme *Le Paysan de Paris*, ont su mettre en évidence la dialectique qui existe entre les formes nouvelles de la ville et une sensibilité nouvelle, « le vertige du moderne<sup>31</sup> ». Aragon a pressenti comment notre imaginaire et nos représentations ne pouvaient être que profondément modifiés par l'émergence des villes modernes. Son talent, c'est d'avoir su sentir qu'elles étaient le théâtre d'une nouvelle mythologie, le lieu d'une nouvelle forme de conscience et d'expérience à la fois individuelle et collective. Ses perspectives idéalistes ainsi que son

---

28. *Op. cit.*, p. 4.

29. « Recherches expérimentales », *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n°6, p. 18-19.

30. *Ibid.*, p. 23.

31. *Op. cit.*, p. 141.

manque de réflexion socio-politique d'alors l'ont cependant restreint à une métaphysique qui ne pouvait saisir les enjeux idéologiques à l'œuvre dans l'architecture et l'urbanisme. On retrouve cette même tendance à tirer la psychogéographie du côté de la métaphysique chez Breton. De façon symptomatique, commentant, au tournant des années 1940-1950, la disparition progressive de ce vieux Paris qu'il a tant aimé et dont la perte va s'accélérer, son propos dévie vers un éloge de la Seine et de son âme inaltérable :

*Certes « le vieux Paris n'est plus » mais de quoi nous sont la nostalgie et la mélancolie qu'inspirent d'âge en âge ses embellissements fallacieux au prix de ce que nous voyons l'irriguer, toujours propulsé par la même force et sans doute si peu altéré dans son essence ?<sup>32</sup>*

Qu'aurait écrit le même Breton s'il avait vu, quelques années plus tard, ces quais de Seine qu'il affectionnait tant, envahis par les voitures et la pollution noircir les eaux ? Son propos d'alors, empêtré dans la métaphysique et l'ésotérisme, le condamnait – comme Aragon – à occulter la dimension proprement politique à l'œuvre dans l'urbanisme de ces années-là. Autrement dit, si les surréalistes ont pressenti la dimension poétique de la psychogéographie, ils ont globalement loupé sa dimension socio-politique et leur réflexion ne s'est jamais élevée jusqu'à une critique globale des politiques urbaines et des doctrines architecturales de leur époque.

Doit-on alors conclure, comme l'a fait Guy Debord, que les surréalistes, Breton en particulier, ont été « naïvement psychogéographiques<sup>33</sup> » ? Sans doute. Il n'en reste pas moins que, quelles que soient les insuffisances de leur réflexion, en promulguant une expérience nouvelle de la rue, en envisageant « certaines possibilités d'embellissement irrationnel d'une ville » ou en célébrant la capacité à « placer l'esprit dans la position [...] poétiquement la plus favorable » propre à certaines architectures, les surréalistes ont ouvert toute une série de questionnements et d'attitudes vis à vis de l'architecture et de l'urbanisme qui constituent une étape à la fois singulière et déterminante pour la compréhension des enjeux poétiques et politiques liés à la psychogéographie. Sur ce point, leur influence sur les situationnistes est indéniable et il faut prendre la remarque de Debord tout autant comme une critique que comme un aveu de filiation. Leur réflexion, en même temps qu'elle courait, certes, le risque de s'effondrer

---

32. « Pont-Neuf », *op. cit.*, p. 280.

33. *Potlatch*, *op. cit.*, p. 20.

dans un ésotérisme peu compatible avec le constructivisme architectural, a eu le grand mérite de mettre en évidence la dialectique existant entre le décor et l'environnement, entre les structures désirantes du sujet et son milieu. Évitant le risque d'une conception matérialiste trop sommaire qui s'illusionnerait sur le caractère « mécaniste » universel de l'influence du décor, les surréalistes ont montré que la dialectique entre le sujet et son environnement ne pouvait se résumer à une influence unilatérale d'un pôle sur l'autre mais se jouait dans un va et vient incessant entre projections subjectives et déterminations objectives. La psychogéographie ne saurait être une étude à un seul terme : l'analyse, en même temps qu'elle met en évidence les effets sensibles de l'architecture, ne peut s'abstraire de la singularité des représentations particulières qui lui président et avec lesquelles elle interagit. En cela, la psychogéographie surréaliste s'inscrit dans la ligne de conduite la plus féconde du mouvement : interroger de façon systématique et tenter de dépasser toute ligne d'opposition entre perception et représentation, objectif et subjectif, idéalisme et matérialisme.

*UNIVERSITÉ LUMIÈRE  
LYON II*

## L'ARCHITECTURE ET SON DOUBLE

Bernard TSCHUMI

Il est toujours tentant d'explorer certaines failles bien connues de l'histoire de l'architecture, ces domaines indistincts où les idées ont été éclipsées par les réalités construites. Dès lors que les documents relatifs aux liens entre Dada et l'architecture, entre le surréalisme et l'architecture, se révèlent si peu nombreux, l'on devrait peut-être se demander pourquoi, et tenter de spéculer, rétrospectivement, sur les implications architecturales de ces expériences provocatrices. L'évidence se fera alors rapidement jour : au-delà de l'attention aux objets formels tant attendus, tels les paysages de De Chirico ou les bâtiments en forme de seins, doit s'imposer un ensemble de questions tout à fait différent.

Si les architectes se réfèrent à De Chirico plutôt qu'à Tzara ou Bataille, de telles préférences ne doivent pas seulement s'expliquer par quelque parenté visuelle évidente entre peinture et dessin d'architecture. Ni par le fait que l'architecture se tiendrait à l'écart de l'attitude anarchiste des dadaïstes. Cela montre bien au contraire que l'architecture n'était pas prête, à cette époque, pour explorer les espaces de l'inconscient, trop occupée qu'elle était à découvrir de nouvelles percées formelles et technologiques. Aujourd'hui, la plupart des inventions technologiques majeures ont été intégrées dans la routine de la vie quotidienne. Les questions qui restent sans réponse dans les années vingt et trente peuvent être à nouveau soulevées. Ces questions ont peu à voir avec les formes architecturales ; elles interrogent plutôt la nature même de l'expérience architecturale, et par extension le rôle que joue l'espace dans les fantaisies les plus fines comme dans la sensualité la plus féroce.

Quatre expériences – celles de Duchamp, Artaud, Bataille et Kiesler – ont soulevé ces questions. Ces personnalités ne représentent pas des ramifications du surréalisme – elles ont toutes reproché au surréalisme de ne pas aller assez loin. Chacune d'entre elles a refusé le culte de l'objet, chacune s'est occupée à la fois du concept et de la réalité de l'espace, et par extension, a parlé d'architecture.

## I. Espaces de désir

En 1933, André Breton publiait le dernier numéro du *Surréalisme au service de la révolution*, à l'intérieur duquel on pouvait lire une enquête : « Sur certaines possibilités d'embellissement irrationnel d'une ville ». L'embellissement de Paris, selon Breton, prenait la forme d'une manipulation bien particulière de ses monuments. L'Obélisque ? « À transporter à l'entrée des abattoirs où une immense main gantée de femme le tiendra. » La colonne Vendôme ? « À remplacer par une cheminée d'usine à laquelle grimpe une femme nue ». Dans la même enquête, Tzara proposait de « trancher verticalement [le Panthéon] et [d']éloigner les deux moitiés de 50 centimètres ». D'autres images poétiques suggéraient de « remplacer les tours de [Notre-Dame] par un immense huilier croisé en verre, l'un des flacons rempli de sang, l'autre de sperme », tandis que la Tour Saint-Jacques devait se voir « rebâtir en caoutchouc ». Les suggestions surréalistes pour la transformation des formes urbaines étaient innombrables. Une partie des réponses donnait des instructions spécifiques et indiquait les modifications à apporter à tel monument ou tel autre lieu. D'autres soulevaient la possibilité d'appliquer, dans toutes sortes de combinaisons, les procédures d'analyse que le surréalisme valorisait par-dessus tout. Les diverses techniques de distorsion, la juxtaposition inattendue de « réalités distantes », l'incompatibilité d'échelle ou de formes, le défi aux lois de la gravité, les contradictions linguistiques, l'articulation du naturel et de l'onirique, etc. : toutes ces techniques apparaissaient dans la série de propositions urbaines. Ces procédures surréalistes semblaient d'ailleurs bien adaptées à l'extension architecturale des principes du mouvement, au moins – et pour un début – sous la forme d'objets-monuments. Mais l'étaient-elles vraiment ? Après tout, ces « monuments objets » constituaient des images comparables en tous points à celles auxquelles les surréalistes recouraient dans leurs poèmes : il s'agissait d'objets solides, opaques, bien définis, tel cet obélisque tenu par une gigantesque main de femme. Les surréalistes regardaient la ville comme ils écrivaient leurs textes : ils heurtaient l'un contre l'autre les objets urbains exactement de la même manière qu'ils créaient par ailleurs des entités sémantiques. Les espaces réels étaient moins importants que les images symboliques qu'ils contenaient. Les *espaces* architecturaux – le vide, l'absence d'éléments – étaient généralement négligés, et l'inspiration proprement poétique des surréalistes privilégiait les *objets* architecturaux. Salvador Dalí, qui aimait les entrées des stations de métro de Guimard, loua avec enthousiasme « la beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern style ». Les objets étaient comestibles, les vides et les espaces ne l'étaient pas. Même le

Palais Idéal du facteur Cheval semblait une gigantesque pâtisserie enrobée de sucre, une merveilleuse *construction automatique* de cerises de pierre et de pâte de verre.

Dans une telle perspective, l'architecture surréaliste ne saurait être rien de plus qu'un rejeton – un parent pauvre – de la poésie, de la peinture ou même de la sculpture surréalistes. Elle n'a pas encore trouvé sa spécificité : elle ne tente pas de cerner, de définir un espace dont la magie onirique ne soit pas seulement le résultat d'images symboliques ; elle n'a pas encore créé une expérience érotique de l'espace lui-même – un espace *réel*.

Il reste pourtant décisif que la première manifestation surréaliste (ou une des dernières de dada, en l'espèce) ait été de caractère urbain : ce fut l'une des très rares manifestations organisées par Breton qui se référât à l'expérience directe de la ville. Assis dans un bar du Passage de l'Opéra (souvenez-vous du *Paysan de Paris* d'Aragon), les futurs surréalistes planifièrent une série de visites de divers endroits qui n'avaient « vraiment pas de raison d'exister » : ils avaient déjà exploré les maisons closes et les banlieues aussi bien que le Marché aux Puces, mais le nouvel itinéraire, qui mettrait « à l'unisson l'inconscient de la ville avec l'inconscient des hommes », passerait par des visites de Saint-Julien-le-Pauvre, des Buttes-Chaumont, de la gare Saint-Lazare et du canal de l'Ourcq. Dans des sites poétiques, pensaient les surréalistes, l'imagination pourrait être provoquée par *la magie des lieux*. La première manifestation, à Saint-Julien-le-pauvre, fut annoncée dans toute la ville. Des affiches proclamaient : « la propreté est le luxe du pauvre, soyez sales », et promettaient que l'excursion, menée par une dizaine de membres du groupe dadaïste, remédierait à « l'incompétence de guides et de cicerones suspects ». Une telle manifestation devait être une aventure architecturale et urbaine, bien différente de n'importe quelle confrontation avec la sensibilité exacerbée de la peinture ou une réalité urbaine préconçue. L'excursion, le 14 avril 1921, fut un échec abyssal. Il plut et aucun touriste ne vint. Les visites à venir furent annulées. Le résultat de ce jour pluvieux, rappelle Ribemont-Dessaignes, fut de mener à cette humeur prévisible qui, selon lui, suivait chaque manifestation dada : une sorte de déprime collective. Et pourtant, cette expérience fut, pour reprendre les termes surréalistes, une tentative-clé pour détruire la « vieille antinomie » entre l'action et le rêve, entre l'espace imaginaire et l'espace réel. En tant que telle, elle alla bien plus loin que les explorations de type pictural qui suivirent, et *visualisèrent* de manière obsessive les images poétiques que les surréalistes goûtaient tant.

## Duchamp

Un homme réagit violemment contre de telles visualisations en général – Marcel Duchamp, dont l'attitude devait avoir des répercussions aussi radicales que durables. La position de Duchamp était simple : « ce que je n'aime pas, c'est le non-conceptuel du tout, qui est le pur rétinien ; cela m'agace ». Cette attitude répartissait artistes et architectes en deux camps : d'un côté, ceux qui par profession s'occupaient d'espace étaient souvent entraînés vers le travail purement rétinien de peintres comme Matisse ou ses contemporains cubistes, traduisant leurs explorations dans une forme tridimensionnelle. De l'autre, Duchamp ne cessait de défendre un art dont la teneur première tiendrait aux concepts ; quelque part entre les deux se situait le travail de Magritte, Dali, Ernst ou De Chirico, dont il admettait qu'il allait au-delà de la surface plane pour jouer sur des questions conceptuelles. Malgré cette opposition entre images et idées, Duchamp trouva le moyen de les mêler quand cela lui sembla opportun. En 1911, son « Nu montant un escalier » faisait partie d'une série de dix illustrations pour des poèmes de Jules Laforgue. Une relation entre mots et images était ainsi sous-jacente dès le « Nu descendant un escalier » du fameux *Armory Show* de New York en 1912. Cette attitude anti-rétinienne apparut bien sûr avec force dans le « Grand verre », qui avait deux particularités. D'abord, l'interaction de celui-ci avec l'espace environnant suggérait une condition qu'aucune peinture ou sculpture n'avait pu exprimer auparavant. Il se tenait « entre-deux », agissant comme un filtre très spécial – et spatial. Les implications alchimiques du « Verre » ne peuvent être abordées ici, mais une seconde remarque s'impose. Le « Grand Verre » n'est pas isolé : il est accompagné par « La Boîte », décrite par Duchamp comme un album comprenant, « comme le catalogue de Saint-Etienne, des calculs, des réflexions sans rapports entre eux » : « Je voulais que cet album aille avec le *Verre* et qu'on puisse le consulter pour voir le *Verre* parce que, selon moi, il ne devait pas être regardé au sens esthétique du mot. Il fallait consulter le livre et les voir ensemble. La conjonction des deux choses enlevait tout ce côté rétinien que je n'aime pas. »

La connexion essentielle que Duchamp sentait exister entre « La Boîte » et « Le Grand Verre », entre texte et œuvre d'art, entre concept et objet, était d'une portée indéniable en terme d'architecture. Tandis que le courant dominant du mouvement moderne épuisait, jusqu'à la nausée, les possibilités du fonctionnalisme mises en place par le XIX<sup>e</sup> siècle en les soumettant au miroir transparent – et rétinien – du cubisme, Duchamp faisait allusion à un autre type de relations spatiales, fait d'interconnexions, de références et d'esprit ironique. Cette relation complexe

rencontra pourtant beaucoup d'oppositions. Duchamp en expliqua la raison dans un entretien avec Pierre Cabanne, en 1966 : « tout le siècle est complètement rétinien, sauf les surréalistes qui ont un peu essayé d'en sortir ». Il n'en reprochait pas moins à Breton et aux surréalistes de ne pas aller assez loin : « Breton a beau dire, il croit juger d'un point de vue surréaliste, mais au fond c'est toujours la peinture au sens rétinien qui l'intéresse. C'est absolument ridicule. »

L'aversion profonde de Duchamp pour le charme sensuel de la peinture était essentielle. Pour échapper au goût, il choisit des *dessins mécaniques*, en dehors des conventions picturales, et refusa de « faire une forme au sens esthétique, de faire une forme ou une couleur. Et de les répéter. » Les ready-mades n'étaient jamais des objets intéressants, beaux ou même laids : Duchamp les choisissait toujours dans l'« indifférence visuelle ». La « Porte » du numéro 11 de la rue Larrey est un bon exemple. Dessinée en 1927, elle est aussi proche d'un *ready-made* que ne peut l'être aucun autre objet architectural – c'est un élément clé de toute définition de l'espace, et elle a toutes sortes d'implications alchimiques. En termes d'espace, la Porte joue un rôle remarquable. Elle peut être ouverte et fermée simultanément, et de cette manière, c'est aussi comme si les pièces tournaient autour de la porte. *Last but not least*, les utilisateurs deviennent une part intégrante de l'œuvre. Sans eux, cette alchimie spatiale reste inopérante.

Le *Grand Verre* est un plan ; la *Porte*, une articulation. En 1946, plus de trente ans après le commencement du *Grand Verre*, Duchamp met enfin secrètement en chantier un *espace* complet : « Étant donné : 1 la chute d'eau, 2 Le gaz d'éclairage ». Duchamp construit une pièce – un espace véritable – même si personne ne pourra y pénétrer. Cet ensemble est à la fois la dernière expression de son mépris suprême pour la peinture et le triomphe de sa fascination pour les machines érotiques.

Derrière une vieille double porte, faite de planches de bois délabrées et encadrée de briques, se trouve un espace secret. Il n'y a pas de poignée : de toute évidence, la porte ne peut absolument pas être ouverte. Lorsqu'on s'approche, deux trous se découvrent à hauteur de regard. Une scène surprenante attend alors tous ceux qui jettent un œil sur l'espace interdit. Par l'ouverture irrégulière d'un mur de briques parallèle à la porte apparaissent les formes délicates d'une femme nue couchée sur un lit de brindilles. Elle a les jambes ouvertes, dans la direction du *voyeur*. Sa main gauche, levée, tient une faible lampe à gaz ; derrière elle s'étendent un paysage boisé et un ciel bleu. Une chute d'eau semble perpétuellement couler. L'ensemble de la scène est baigné dans une lumière vibrante. *Étant donné* fut le dernier espace conçu par Duchamp. Il portait une affirmation

nouvelle et inquiétante. Le spectateur, si important pour *La Porte*, ne pourrait jamais entrer dans la pièce. Avec le nouvel espace s'imposait une relation faite de la tension de l'empathie, faite de *désir*. Si le contenu érotique du *Grand Verre* était maintenant devenu explicite, la silhouette nue d'« Étant donnés » ne faisait rien d'autre qu'exposer la situation potentiellement érotique de toute relation entre les personnes et l'espace. « Je crois beaucoup à l'érotisme, affirmait Duchamp, parce que c'est vraiment une chose assez générale dans le monde entier, une chose que les gens comprennent ». C'était pour lui le moyen de « mettre au jour des choses qui sont complètement cachées – et qui ne sont pas forcément de l'érotisme – [...] à cause des règles sociales. Pouvoir se permettre de les révéler et de les mettre volontairement à disposition de tout le monde, ajoutait-il, je trouve que c'est important parce que c'est la base de tout ».

Le travail de Duchamp s'était développé de la surface peinte jusqu'à l'objet, du plan amovible jusqu'à la définition d'un espace clos. Chaque œuvre offrait un dédale de références et calembours qui soulignaient le caractère érotique des relations entre idées et objets, entre objets et spectateurs. En conséquence de quoi Duchamp posait une question aussi simple qu'embarrassante : l'architecture était-elle le point de rencontre entre le rétinien et le conceptuel ; l'architecture, dans ce contexte, était-elle érotique ?

## II. Espaces scéniques

La scène fut toujours un moyen, pour les avant-gardes, d'explorer les limites extrêmes de leurs champs d'activité. Elle leur permettait de sonder la relation entre les personnes, les concepts et l'inconscient, dans un espace-temps bien réel. Le futurisme, Dada et les surréalistes expérimentèrent ainsi, sous forme de manifestations scéniques, des attitudes spatiales provocatrices bien avant que les mouvements artistiques ultérieurs ne viennent les formaliser.

Novembre 1924 vit à Paris la première de *Relâche*, le ballet de Picabia et Satie. C'était le résultat de l'attachement de Picabia à « une sensation de *nouveau*, de plaisir, la sensation d'oublier qu'il faut "réfléchir" et "savoir" pour aimer quelque chose ». Présenté au Théâtre des Champs-Élysées – construit par Perret – le spectacle transforma les larges espaces de l'auditorium comme jamais auparavant. Breton critiqua violemment l'expérience, autant pour la musique de Satie, à laquelle il était hostile, que pour la série d'effets spatiaux qui l'accompagnait. Confrontés à une toile de fond composée de disques de métal qui réfléchissaient de puissantes ampoules électriques, les spectateurs assistaient à une superposition bur-

lesque d'événements : en bas, un mystérieux personnage – Man Ray – arpentait la scène, dont il prenait les dimensions. Fumant sans discontinuer, un pompier versait continuellement de l'eau d'un seau dans un autre. À l'arrière-plan, des danseurs traçaient de complexes démarcations dans la pénombre. Un projecteur découvrit à l'occasion un « tableau vivant » : un couple nu représentant Adam (Marcel Duchamp) et Ève selon Cranach. Un film fut projeté entre les deux actes : *Entracte* faisait surgir des scènes de joueurs d'échecs surréalistes filmés sur le toit même du théâtre et une procession funéraire qui traversait un Luna Park et passait près de la Tour Eiffel. Des pleureuses suivaient un corbillard tiré par un dromadaire sur un arrière-fond d'affiches publicitaires. Erik Satie joua sa musique. La soirée finit dans un tumulte. Le jour suivant, la presse attaqua violemment Satie, mais Picabia n'en fut pas perturbé pour autant. « *Relâche, c'est la vie* », railla-t-il. La manifestation, objet d'une forte publicité, succédait dignement, avec sa variété d'images, de personnages et d'effets spatiaux, aux expériences de Jarry dans les années 1890 comme aux idées formulées par Marinetti dans son manifeste futuriste du « Music-Hall » en 1913. Elle contenait quelques-uns des meilleurs dispositifs surréalistes, qui trouvaient pour la première fois à se manifester dans un spectacle vivant.

### **Artaud**

La production de *Relâche* interrogeait la prédominance du langage et tentait de provoquer l'inconscient du public. Les préoccupations d'Artaud se révélaient elles aussi étonnamment architecturales et soulevaient également la question des limites du langage. « S'il fait froid, remarquait-il, je peux encore dire qu'il fait froid, mais il m'arrive aussi d'être incapable de le dire [...] et si l'on me demande pourquoi je ne peux pas le dire, je répondrai que mon sentiment intérieur sur ce point fragmentaire et anodin ne correspond pas aux trois simples petits mots que je devrais alors prononcer. » Telle était, brièvement illustrée, une des obsessions principales d'Artaud. Tandis que Duchamp avait attaqué les œuvres purement rétinienne et insistait sur la présence secrète de concepts, Artaud s'en prenait pour sa part au purement verbal et insistait sur l'expérience et la sensation. Dans les deux cas, l'on abordait la relation essentielle entre deux aspects fondamentaux de l'architecture.

Quand Artaud rejoignit les surréalistes en 1924, Breton venait juste de fournir l'impulsion à même de détacher Aragon, Soupault, Éluard et Péret de l'aventure dadaïste. Artaud avait hésité : « J'ai fait connaissance avec tous les dadas qui voudraient bien m'englober dans leur dernier bateau

surréaliste, mais rien à faire. Je suis beaucoup trop surréaliste pour cela. Je l'ai d'ailleurs toujours été.» Mais il était en bonne compagnie et devint bientôt directeur de la Centrale surréaliste, rédigeant une bonne part du troisième numéro de *La Révolution surréaliste*. Breton, qui soutint d'abord l'esprit des textes publiés sous la direction d'Artaud, commença à s'inquiéter de l'atmosphère de trouble qu'ils suscitaient. Artaud était atteint d'une maladie nerveuse et l'analysait de manière obsessionnelle, persuadé qu'il pourrait ainsi jeter quelque lumière sur ses préoccupations relatives aux limites du langage : il en conclut qu'il était erroné d'assimiler la conscience dans son entier avec ce qu'il est possible d'exprimer par des mots. Il commença à s'en prendre au langage et imputa les facilités avec lesquelles les écrivains et artistes en usaient à la paresse et la malhonnêteté. Doutant des techniques d'écriture automatique, rejetant l'empirisme et le prétendu hasard des images produites par le subconscient, Artaud voulait en revenir à l'idée d'une « connaissance physique des images et des moyens de provoquer des transes ». Mais Breton redoutait qu'une telle énergie exacerbée ne consumât l'ensemble du groupe. Artaud dut s'éloigner.

Artaud retourna ainsi au théâtre, pour cette raison que le théâtre « est le seul endroit au monde et le dernier moyen d'ensemble qui nous reste d'atteindre directement l'organisme, et, dans les périodes de névrose et de sensualité basse comme celle où nous plongeons, d'attaquer cette sensualité basse par des moyens physiques auxquels elle ne résistera pas ». Le théâtre d'Artaud sera à la fois, et violemment, espace et action, mais avec une particularité dramatique : il tentera d'organiser ses espaces et ses mots en vue d'engendrer une dévastation physique et mentale complète.

À travers la violence des mots, la soudaine agression des éclairages, la sombre angoisse des espaces, Artaud entendait provoquer « une certaine émotion psychologique où les ressorts les plus secrets du cœur seront mis à nu ». La violente fusion promue par Artaud entre le monde extérieur et l'inconscient ne scandalisa pas seulement ceux pour qui le théâtre restait un élégant passe-temps ; elle modifia aussi de manière radicale la nature des espaces dans lesquels elle prenait corps.

En premier lieu, il fallait abandonner « les salles de théâtre existant actuellement [et prendre] un hangar, une grange quelconque, que nous ferons reconstruire selon les procédés qui ont abouti à l'architecture de certaines églises ou de certains lieux sacrés, et de certains temples du Haut-Tibet ». Le public serait également au centre, tandis que les spectacles évolueraient autour et au-dessus de lui. Sons, bruits, cris seraient « cherchés d'abord pour leur qualité vibratoire, ensuite pour ce qu'ils re-

présentent ». La lumière ne s'imposerait pas seulement pour colorer ou pour éclairer mais pour son pouvoir de suggestion. Car « la lumière d'une caverne verte ne met pas l'organisme dans les mêmes dispositions sensuelles que la lumière d'un jour de grand vent ». Enfin, une action violente, des événements extraordinaires et une effusion sanglante d'images physiques viendraient broyer et hypnotiser « la sensibilité du spectateur pris dans le théâtre comme dans un tourbillon de forces supérieures ».

L'attachement d'Artaud au théâtre est aussi important que son souci de l'expression spatiale. Artaud, comme Georges Bataille en littérature, était conscient des conventions de son temps. S'il en fit sauter quelques-unes, d'autres pourtant restèrent en place, telle la catégorie du théâtre. André Gide lui avait écrit en 1932 : « Je ne crois pas au théâtre ; *id est* : je ne crois pas que dans une société comme la nôtre, avec le médiocre public petit-bourgeois d'aujourd'hui, une communion soit possible, ni même souhaitable. » Artaud répondit dans le « Premier Manifeste du Théâtre de la Cruauté » : « le théâtre par son côté physique, et parce qu'il exige *l'expression dans l'espace*, la seule réelle en fait, permet aux moyens magiques de l'art et de la parole de s'exercer organiquement et dans leur entier, comme des exorcismes renouvelés ». Il cherchait à « retrouver la notion d'une sorte de langage unique à mi-chemin entre le geste et la pensée », en insistant constamment sur un langage spatial. « L'action dénouera sa ronde, étendra sa trajectoire d'étage en étage, d'un point à un point, des paroxysmes naîtront tout à coup, s'allumeront comme des incendies en des endroits différents ».

Exactement comme Duchamp cherchait à établir une tension entre idées, objets et personnes, Artaud leur accordait une importance comparable, à travers leur « liaison magique, atroce, avec la réalité et avec le danger ». Tous les composants de l'architecture sont ici en présence, de manière subliminale : si l'action théâtrale correspond à la fonction en constante mutation d'un programme architectural, les espaces scéniques ne se révèlent ni plus ni moins dramatiques que leurs correspondants architecturaux. Ubu dans une grange n'est pas Ubu dans un théâtre baroque ; un meurtre dans un jardin diffère d'un meurtre dans une cathédrale. Le Théâtre de la cruauté d'Artaud tenta de mettre en mouvement les opérations de l'inconscient plutôt que d'essayer de les exprimer ou les représenter.

Les implications architecturales du travail d'Artaud étaient évidentes. Si l'architecture devait avoir quelque chose à faire avec les images mentales de l'inconscient, ce ne pouvait être sous la forme d'une *représentation* de ces images. Par conséquent, la question que posait Artaud était celle-ci :

l'architecture, considérée comme rencontre nécessairement douloureuse de l'espace et de la vie, pouvait-elle transformer la substance même de son espace, la substance même de la réalité ?

### III. Espaces des limites

Tandis qu'Artaud se confrontait à la folie, suite à son exploration sans précédent du *moi*, le surréalisme rencontrait un autre défi. Celui-ci vint de Georges Bataille et impliquait à la fois la nature hiérarchique de l'architecture et sa situation de point de rencontre érotique entre le concept et l'expérience. Georges Bataille se décrivit lui-même comme le « vieil ennemi du dedans » du surréalisme et se sentait, comme il le disait, « plus surréaliste que les surréalistes ». Les surréalistes l'avaient courtisé avec autant de passion qu'ils en mirent plus tard à le rejeter. « Trop d'emmerdeurs idéalistes », répondit-il un jour à une proposition de réunion. Il regardait les idéaux révolutionnaires de Breton et ses amis comme une régression morale, une sorte de manipulation pour réintégrer une distinction entre le bien et le mal. Sans surprise, Breton contre-attaqua dans le *Second Manifeste* : « Il est à remarquer que M. Bataille fait un abus délirant des adjectifs : souillé, sénile, rance, sordide, égrillard, gâteux, et que ces mots, loin de lui servir à décrire un état de choses insupportable, sont ceux par lesquels s'exprime le plus lyriquement sa délectation. » S'accusant mutuellement de mysticisme, entre autres, Bataille et Breton se livrèrent une guerre intestine sans merci. Mais ce n'est pas ici le lieu pour rouvrir la polémique qui les opposa. Plus significative reste l'originalité de la position de Bataille. Car, et cela peut paraître incroyable, tout commença par l'architecture.

#### Bataille

Oui, le tout premier texte de Bataille avait trait à l'architecture. Il avait pour titre « Notre-Dame de Rheims » et affirmait non sans rhétorique la continuité d'une cathédrale par-delà sa destruction pendant la guerre. Et pourtant, dans les années qui suivirent, son auteur interrogea sans relâche ce texte de jeunesse, le cachant avant de le déconstruire et tenter de détruire « l'architecture oppressive des valeurs constructives ». Dans une étude publiée en 1974, *La Prise de la Concorde*, Denis Hollier suggéra que Bataille regardait son premier texte comme l'effet de « l'immense système idéologique symbolisé et entretenu par l'architecture ». Dans les années qui suivirent « Notre-Dame de Rheims », l'écriture devint pour Bataille un geste profondément anti-architectural, visant à ruiner « tout ce qui vit de prétentions édifiantes ». Ainsi, entre 1918 et 1930, presque la moitié des

textes de Bataille portèrent sur l'architecture. Après « Notre-Dame de Rheims », toute une série d'articles prit place dans *Documents* (dirigé par Bataille, et qui comptait dans ses rangs les surréalistes dissidents Leiris, Limbour et Masson). Le second numéro, en mai 1929, contenait « Dictionnaire Critique : Architecture ». En octobre 1929, Bataille introduisit une nouvelle série d'articles sur « Les lieux de pèlerinage : Hollywood », « Notre-Dame de Liesse », que devaient suivre « Chicago », « Salt Lake City » et « Lourdes ». En novembre 1929, il s'attacha à des types de construction : « Abattoirs » et « Cheminée d'usine ». Le premier numéro de 1930 contenait « Dictionnaire : Espace ».

Bataille avance des arguments complexes et variés. Dans « Dictionnaire critique : architecture », il explique que l'architecture n'est pas seulement l'image de l'ordre social, mais encore ce qui préserve, et même impose, un tel ordre. L'occultation de la vie sociale par les monuments architecturaux reste le thème constant de ses écrits de l'époque. Ici, il aborde les pyramides aztèques et le spectacle des sacrifices humains ; là, il oppose le château du Marquis de Sade à celui de Gilles de Rais. Dans les deux cas, l'architecture vient à ses yeux recouvrir la scène du crime par des monuments publics.

Bataille fait un usage constant de métaphores architecturales tout au long de son œuvre. Typique de sa recherche reste de ce point de vue le « toit du temple » « d'où celui qui ouvrirait les yeux pleinement et sans l'ombre de peur apercevrait la relation entre elles de toutes les possibilités opposées ». Sans surprise, le toit de Bataille diffère du fameux point de l'esprit de Breton, « d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire [...] cessent d'être perçus contradictoirement ». C'est que Bataille se soucie moins d'« esprit » ou de « perception » que d'*espace* et de *relations*, dans des termes très matérialistes. Breton tente de réconcilier les contraires, s'enthousiasme pour la « merveilleuse faculté, sans sortir du champ de notre expérience, d'atteindre deux réalités distantes et de leur rapprochement de tirer une étincelle » ; Bataille, à l'inverse, est fasciné par les *limites* qui séparent ces contraires. Il tente tout à la fois de tracer et transgresser ces limites inconscientes entre concept et expérience.

Dans un texte de 1936, Bataille aborde le labyrinthe comme un lieu très particulier – distinct d'une prison – dans la mesure où il ne peut être isolé. Est-on jamais dans le labyrinthe, demande Bataille ? Dans la mesure où toute vue surplombante se révèle impossible, personne ne sait s'il est à l'intérieur ou à l'extérieur : les ouvertures sont-elles des sorties ou des entrées ? De la même manière, poursuit-il, nous vivons dans le labyrinthe du langage, parce que l'existence humaine est inconcevable sans langage,

mais que les mots ne suffisent pas à saisir l'univers de l'homme. Dans *L'Expérience intérieure*, il aborde la relation instable entre la structure pyramidale, objective, rationnelle, et sa destruction par l'expérience du labyrinthe. Depuis le sommet de la pyramide métaphorique, le surplomb offre le plan du labyrinthe ; mais ce surplomb est illusoire. Le sommet est imaginaire, car la pyramide est née du labyrinthe. Les deux s'impliquent l'un l'autre.

Pourtant, *L'Expérience intérieure* portait avant tout sur l'érotisme. L'érotisme de Bataille était sombre, obsessionnel, souterrain, distillant le mal et la perversion. Il récusait tout optimisme et exigeait l'immédiateté. Il imposait des tabous pour mieux les transgresser. « L'érotisme est dans la conscience de l'homme ce qui met en lui l'être en question. » Dans une argumentation complexe, Bataille donnait comme *érotique* la transgression des limites entre le labyrinthe et la pyramide, entre la vie et la mort, entre l'expérience et le concept. Et par extension, il en est encore ainsi de la relation entre l'architecture comme produit de l'esprit, comme discipline conceptuelle, dématérialisée, et l'architecture comme expérience sensorielle de l'espace, comme *praxis* spatiale.

Une telle transgression avait des implications politiques. En substance, Bataille soulevait deux questions. La première était métaphoriquement adressée à Breton : sur quelle base l'architecture pouvait-elle réduire à néant la domination sociale sans réduire à néant sa propre existence, sans se muer en une image poétique de papier – en vue d'achever au contraire sa propre transformation idéologique ? La seconde posait un défi : l'architecture n'était-elle pas le lieu érotique suprême, dans la mesure où elle se tenait juste *sur* la frontière qui sépare le concept de l'expérience ?

#### **IV. Espaces d'exposition**

Outre les espaces érotiques de Duchamp et Bataille, outre les espaces scéniques d'Artaud, le surréalisme trouva un formidable champ d'expérimentation dans la forme de l'exposition. Ces espaces deviendraient-ils le lieu d'un simple exhibitionnisme, ou inspireraient-ils l'expérience onirique suprême ? Et le surréalisme trouverait-il son architecte ?

L'Exposition Internationale du Surréalisme se tint en 1938 à la Galerie des Beaux-Arts à Paris, marquant la première tentative pour construire un véritable espace surréaliste. L'année précédente, Breton avait essayé de créer une atmosphère particulière dans la galerie Gradiva, rue de Seine, dans l'espoir que ses objets-poèmes créeraient « un lieu sans âge, n'importe où hors du monde *de la raison* ». Mais le nouvel événement était

une affaire autrement élaborée. Quand ils entraient dans la cour, les visiteurs tombaient sur le « Taxi pluvieux » de Salvador Dalí, un taxi délabré dans lequel il pleuvait sur deux mannequins – la passagère, blonde, couverte d'escargots vivants et un chauffeur à tête de squalo. Les visiteurs pénétraient alors dans le « Rue surréaliste », où des plaques émaillées balisaient tout un réseau de ruelles, telle la « Rue de la transfusion de sang » ou d'autres lieux imaginaires. À l'intérieur de ce long corridor, des mannequins costumés accueillaient les passants : l'un, habillé par Man Ray, portait une coiffe faite de pipes remplies de bulles de verre et pleurait des larmes de cristal. Celui de Duchamp, également féminin, portait une veste d'homme et avait une ampoule électrique rouge dans une poche. Duchamp avait dessiné le hall central pour qu'il ressemblât à une grotte : le sol était jonché de feuilles mortes et 1 200 sacs de charbon, remplis de papier, pendaient au plafond. En outre, les déplacements dans cet environnement insolite étaient rendus hasardeux par la pénombre et le brasero métallique au centre de la pièce. D'énormes lits étaient installés aux quatre coins tandis qu'un bassin avec nénuphars délimitait une autre section. Quelque part, quatre jambes féminines se rejoignaient pour former une table. Mais l'aspect le plus significatif de cet espace extraordinaire était son usage : loin de l'espace neutre d'une galerie il s'imposait encore comme un espace scénique. Une danseuse interpréta une œuvre intitulée « L'Acte manqué », allant de-ci de-là dans la grotte, autour comme à l'intérieur du bassin. L'atmosphère était saturée de « parfums du Brésil » – du café torréfié, bien sûr.

Les surréalistes profitèrent de cette rencontre entre l'espace et la performance, de cette superposition d'attitudes, de langage et d'objets dans le contexte rassurant de l'espace d'une galerie d'art. Ne se contentant pas d'exposer des dessins et des toiles sur les murs de la galerie, ou des sculptures sur son plancher, ils tentèrent une expérience à partir de la totalité de l'espace. Cet environnement devait avoir un effet à long terme sur l'usage potentiel de l'espace conventionnel des galeries.

### **Kiesler**

Sur une période de plus de dix ans les rangs surréalistes avaient sensiblement manqué d'architectes. Frederick Kiesler, dans le même temps, avait inventé et construit des espaces étonnants à Vienne et Berlin. Né à Vienne en 1890, Kiesler vint à Berlin en 1923, sur l'invitation de Karel Capek, qui voulait lui voir réaliser un décor révolutionnaire pour sa mise en scène de *RUR*. Ce qui en sortit, un extraordinaire décor mobile – qui recourait au cinéma pour la première fois dans ce contexte – attira de

nombreux artistes et architectes, dont Van Doesburg, Schwitters, Richter, Moholy-Nagy, El Lissitzky, et même Mies van der Rohe, pour une longue fête nocturne au sortir d'une des représentations. Ce fut un événement historique, et la réputation de Kiesler parmi les membres de l'avant-garde d'alors en fut assurée.

RUR fut suivi par une mise en scène tout aussi extraordinaire, à Berlin, l'année suivante, de *L'Empereur Jones* d'Eugène O'Neill. La scène devait être réalisée en forme d'entonnoir, dont le haut et les côtés se raccorderaient à l'espace de la salle. Quand le héros de la pièce, l'Empereur, tenterait d'échapper à son peuple, la totalité du décor entrerait en action : les deux côtés de l'entonnoir s'ouvriraient et le plafond se lèverait, tandis que des pièces additionnelles traverseraient la scène, allant et venant. Des matériaux semi transparents, de différentes couleurs, pendaient du plafond.

La même année, en 1924, Kiesler dessina la « scène espace », à Vienne, pour accueillir les centaines de metteurs en scène et comédiens qu'il avait invités à participer à l'« Exposition internationale des nouvelles techniques théâtrales » ; il imagina encore le Space Theatre, d'une capacité de 10 000 places, et qui s'enchaînait « dans des coques doubles en acier et en verre soudé opaque ». Un jeu de rampes, de plates-formes et d'ascenseurs créait « une scène sans fin dans l'espace tout entier [...] dans un entrelacement continu de vastes rampes menant vers d'autres rampes sur plusieurs niveaux, tandis qu'acteurs et spectateurs atteignaient presque le plafond ». Le parallèle avec les espaces théâtraux d'Artaud est tentant, mais Artaud, en 1923, n'avait même pas encore rencontré les surréalistes et commençait seulement à élaborer ses théories. L'espace continu de Kiesler, qui refusait d'établir des frontières formelles ou fonctionnelles était de toute façon destiné à rester l'un des quelques rêves de ce type qui furent réellement réalisés. Il eut encore l'opportunité d'appliquer de telles idées à la ville, même si ce ne fut que sous la forme d'une exposition : en 1925, à l'Exposition des Arts Décoratifs, Joseph Hoffman l'invita à présenter la « city in space ».

Kiesler gagna ensuite New York, pour organiser la reprise de l'« Exposition Internationale des nouvelles techniques théâtrales ». C'était en 1926. La vie changea. Malgré ses succès européens, il fut confronté à d'énormes difficultés et un manque général de réactions à son œuvre. Mais en 1942 se tinrent concurremment, à New York, les deux expositions « First papers of surrealism » et « Art of this Century », dont Peggy Guggenheim confia la mise en place à Kiesler. Duchamp vivait à cette époque dans l'appartement de Kiesler, à peine de retour de la France

occupée, dont il rapportait une des ses œuvres : « La Boite en valise ». Le *design* devint ainsi une entreprise collective. Tandis que Duchamp dessinait une installation qui remplissait « First papers » de ficelles s'entrecroisant comme en une toile d'araignée – un labyrinthe – Kiesler développait quelques-uns de ses concepts antérieurs sur l'espace infini. Des murs incurvés encadraient une partie de l'exposition. Des battes de base-ball maintenaient les tableaux à l'écart des murs. En tournant à la main une roue en spirale, on faisait défiler des reproductions de l'œuvre de Duchamp (*la Boite en valise*). Dix-huit « sièges multifonctionnels », toujours de Kiesler, se retournaient en tous sens et se muaient indifféremment en tables, bancs ou chevalets.

Enfin, en 1947, les surréalistes organisèrent leur première exposition internationale d'après-guerre, à la galerie Maeght. Kiesler réalisa, avec Duchamp, Ernst, Miró et Matta, la « Salle des Superstitions », une sorte de gigantesque manifeste collectif dans l'espace, pour une exposition qui développait, suivant l'intention de Breton, des thèmes mythiques et comprenait un labyrinthe, un rideau de pluie, un lieu d'initiation, etc. L'idée chère à Kiesler de la continuité de l'espace fut atteinte dans une grotte blanche en forme d'œuf, grâce à un tissu tendu de manière concave, tandis que Tanguy élaborait un échafaudage de formes biomorphiques bleues grises, suspendu au plafond. « La réalité nouvelle des Arts Plastiques, déclara Kiesler dans "L'Architecture magique de la Salle des Superstitions", se manifeste comme une corrélation de données non seulement basées sur les perceptions des cinq sens, mais répondant aussi aux besoins de la psyché. »

Kiesler avait introduit une nouvelle dimension dans l'architecture, où les événements ne pouvaient plus être dissociés des espaces, et où les espaces ne pouvaient plus être séparés des processus profonds de l'inconscient. Plutôt que de tenter de trouver une place dans le courant idéologique dominant de l'architecture de son temps, Kiesler poursuivit sans relâche les recherches entreprises à Vienne et Berlin (à une époque où l'atmosphère dada et expressionniste était à son apogée). Kiesler ne construisit que rarement, comme si la recherche de la nature la plus profonde de l'architecture transgressait un interdit et vouait ses explorateurs à être perpétuellement condamnés – et même négligés – par les historiens de l'architecture.

## **L'architecture et son double**

À une époque où le modernisme et même le Post-modernisme ont fini par former un courant continu d'idées formalistes se succédant les unes

les autres, en art comme en architecture, il est intéressant qu'un courant parallèle ait été systématiquement censuré, tant par les historiens d'art que par les spécialistes d'architecture. Ce second courant ne cessa d'être une source de contradiction : un moyen de rejeter l'éthique fonctionnaliste, de refuser le rationnel et de célébrer les plaisirs non refoulés. C'est que les futuristes, les dadaïstes et les surréalistes vouèrent leur vie à s'opposer à la stagnation formelle et académique. En outre, les années vingt furent de toute évidence une période où ces factions parallèles – purisme contre surréalisme, fonctionnalisme contre acte gratuit – débattirent largement dans les publications concurrentes de *L'Esprit nouveau* et *La Révolution surréaliste*. Tout comme Bataille assimilait l'architecture à un dispositif masquant le crime et la sensualité, les tendances architecturales contemporaines ont obscurci – et continuent d'obscurcir – l'existence d'un ensemble d'œuvres qui contredit les dogmes d'une période. Pour Artaud, le double de la réalité était la folie, le double de l'art la destruction, et le double du théâtre fut la vie d'Artaud lui-même. Quel est le double de l'architecture<sup>1</sup> ?

TRAD. EMMANUEL RUBIO

---

1. Ce texte a paru en anglais, sous le titre « Architecture and its double », dans le numéro spécial d'*Architectural Design* de 1978, « Surrealism and architecture ». [NDT]

## BERNARD TSCHUMI OU L'ÉLOGE DE LA FOLIE

Stéphane Dawans

*Nous n'admettons pas qu'on entrave le libre développement Dax d'un délire, aussi légitime, aussi logique que toute autre association d'idées ou d'actes humains [...].*

*Antonin Artaud, Lettre aux médecins-chefs des asiles de fous.*

Quand on évoque le surréalisme, ce n'est pas l'architecture qui vient d'emblée à l'esprit. Les dictionnaires spécialisés en art de bâtir n'envisagent même pas la rubrique. Ce sont les ouvrages spécialisés consacrés au surréalisme qui nous indiquent quelques pistes intéressantes et reconnues – Henri Béhar les a rappelées – parmi lesquelles on trouve des oeuvres qui ont su toucher Breton, Dalí ou Éluard : les utopies de Ledoux, les constructions sculpturales et insolites de Gaudí et le Palais, idéal et merveilleux, du Facteur Cheval. Cette dernière, aussi fantasque que fantastique, aura d'ailleurs inspiré le bel hommage du *Revolver à cheveux blancs* : « À cette heure où des milliers de canards de Vaucanson se lissent les plumes Sans te retourner tu saisisais ta truëlle dont on fait les seins ».

Sous l'emprise de ce que Mallarmé appelait poétiquement le « démon de l'analogie », on pourrait, à la suite des membres du groupe surréaliste, indexer toutes sortes de projets utopiques, fantaisistes ou un peu fous, dans le but, qui en vaut bien d'autres sans doute, d'augmenter la liste des œuvres influencées de près ou de loin, volontairement ou non, par leur imaginaire sans bornes. Et il est en effet tentant de compléter ou d'actualiser la liste des architectes, que nous appellerons, par facilité, *surréalistes*, en ajoutant, par exemple, le nom de ce poète incontesté du béton que fut Oscar Niemeyer, l'architecte qui a sculpté la ville de Brasilia – un projet fou jailli du désert brésilien – à partir d'une obsession érotique pour les courbes du corps féminin. Ce beau motif surréaliste, qui assimile avec passion la ville et la femme, nous conduirait ainsi jusqu'à l'architecture la plus contemporaine, et Ricardo Porro, un « architecte organique » cubain installé en France, figurerait dans les derniers exemples, puisque, de son

propre aveu<sup>1</sup>, il a, lui aussi, parfois « saisi la truelle dont on fait les seins » pour réaliser de grands projets aux contours si chauds et familiers.

Dans un registre comparable, les projections utopiques et phalliques de Ledoux pourraient – pourquoi pas? – nous conduire à réaliser un inventaire des nouveaux signes urbains virilement érigés dans les grandes villes tournées vers le futur – pour n’en citer que deux en Europe, aussi prestigieux que récents : la tour Agbar de Jean Nouvel et la tour de la *Swiss Re* de Sir Norman Foster, sortes d’énormes « godemichés<sup>2</sup> », dressés en plein cœur de Barcelone et de Londres et pointés vers le ciel comme des promesses d’extase<sup>3</sup>...

À défaut de fantasmes érotiques, on pourrait enfin collectionner les projets volontairement saugrenus qui ont balisé le postmodernisme architectural durant plus de trente ans : un building qui rappelle, pour les uns, les horloges des grands-mères et pour les autres, les commodes Chippendales (Philip Johnson : AT&T Building)<sup>4</sup>, une entrée de parking en forme de lunettes d’approche binoculaires (Frank Gehry : Chiat/day/ Mojo office)<sup>5</sup>, un immeuble qui ressemble à s’y méprendre à un gigantesque panier en osier (le Siège social de Longaberger dans l’Ohio). Ce ne sont pas les exemples délirants qui manquent<sup>6</sup>.

De cette manière, on pourrait, à l’évidence, écrire une encyclopédie de l’architecture bizarre<sup>7</sup>, peut être *surréelle*, en tout cas, haute en couleur, qui compterait des dizaines de projets richement illustrés, réalisés ou virtuels, oniriques, utopiques, érotiques, incongrus... ou teintés d’ironie, parfois

---

1. Lors de sa conférence intitulée « Création d’un cadre poétique à l’action de l’homme », organisée par l’Institut Supérieur d’Architecture Lambert Lombard de Liège au Centre culturel Les Chiroux, en novembre 1997. L’architecte qui s’inspire de *L’Apocalypse* pour l’aménagement du quartier des Halles à Paris (1980) et « de la forme d’un jeune homme couché dont le corps explose de désir » pour la Maison des jeunes de Vaduz (1972) ne refuserait probablement pas son annexion au surréalisme.

2. Certains y voient plutôt un énorme cornichon (elle est baptisée « Tour Gherkin » par les Anglais). Vous pourrez juger à l’adresse : [http://www.architect.co.uk/london/swiss\\_re\\_building.htm](http://www.architect.co.uk/london/swiss_re_building.htm). Le légume ne remet de toute façon pas en cause notre lecture freudienne.

3. Jean Nouvel vient de recevoir le très prestigieux prix Pritzker pour l’ensemble de son œuvre et le Baron Foster ne compte plus ses médailles.

4. Illustration à l’adresse web suivante :

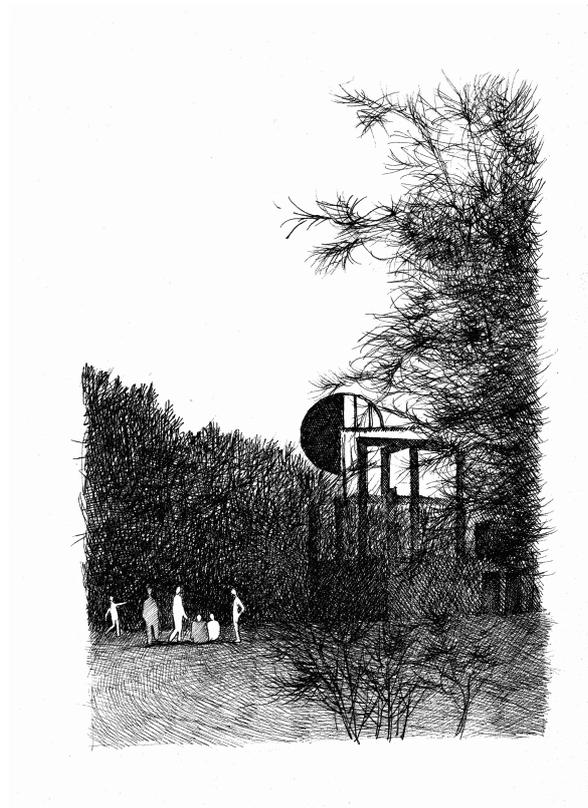
<http://www.pritzkerprize.com/johnson/johnsonpg.htm>.

5. Voir à l’adresse web : <http://www.arcspace.com/calif/build/chiat.htm>.

6. On en trouve tant et plus sur le web en cherchant, par exemple, « immeubles étonnants », « maisons surprenantes ».

7. Une de plus, puisque Sir Charles Jencks, le grand théoricien du postmodernisme architectural, a publié un *Architecture bizarre* aux Academy Editions en 1979 et Paul Cattermole et Ian Westwell un *Bizarre Buildings* chez Compendium Publishing en 2007.

même d'humour noir. Mais pour être amusant et, qui sait ? intéressant, ce travail risquerait à notre avis de diluer le surréalisme dans l'architecture iconique ou symbolique, à prétention essentiellement ludique, sinon commerciale, et de passer ainsi à côté de l'essentiel. Or nous avons trop de respect pour les ambitions authentiquement métaphysiques et révolutionnaires du surréalisme pour le réduire à une esthétique tout en surfaces, fussent-elles courbes et féminines. D'autant que le risque d'amalgame est encore amplifié par le goût postmoderne pour les formes originales, provocantes et attrayantes ou les collages improbables, non pas cultivé dans le but de critiquer l'idéologie ambiante et de subvertir l'ordre établi, mais au contraire, de se complaire – parfois de la manière la plus cynique – dans la spectacularisation et la marchandisation qui alimentent le capitalisme aujourd'hui devenu culturel et global, en tout cas triomphant.



Pour toutes ces raisons, notre contribution sera prudemment consacrée à Bernard Tschumi<sup>8</sup>, architecte diplômé de l'École polytechnique fédérale de Zurich en 1969, aujourd'hui praticien et théoricien majeur, dont le *Dictionnaire de l'architecture du XX<sup>e</sup> siècle*, édité sous la direction de Jean-Paul Midant<sup>9</sup>, affirme, à notre avis à juste titre, que « la carrière remarquable et non conventionnelle a pour fondement l'enseignement et la recherche ». Avec cette « architecture radicale » nous évitons autant que faire se peut – nous en sommes du moins convaincu – ce que nous avons précédemment désigné comme « la chronique d'une dilution annoncée » : non seulement parce que l'influence du surréalisme est ici clairement revendiquée<sup>10</sup>, mais aussi parce que le parti architectural et, plus largement, le projet de société qui lui est associé, s'oppose violemment aux méthodes et certitudes de la modernité classique ou tardive, par une remise en question du consumérisme ambiant et une critique acerbe des esthétiques et des comportements modernes ou encore de ce que Nietzsche<sup>11</sup> appelle « le dernier homme » et à propos duquel il écrit : « Amour ? Création ? Désir ? Étoile ? Qu'est-ce que cela ? Ainsi demande le dernier homme et il cligne de l'œil<sup>12</sup> ».

Le projet de Tschumi n'est pas de séduire le consommateur ou le touriste, deux avatars représentatifs de l'homme occidental à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle. Dans le film *Architecture de la peur*, réalisé en 1998 par Wolfgang Groh et diffusé sur Arte, il s'oppose avec dureté à toute idée de confort et insiste sur le fait que l'architecture n'a ni à rassurer à la manière d'un film grand public ni à se substituer au *Prozac*, la molécule du bonheur. Le plaisir par lui défendu est d'un tout autre ordre : et s'il s'oppose – je le cite – « à l'attitude puritaine du mouvement moderne<sup>13</sup> », c'est pour préciser, qu'à mille lieues des distractions faciles, « l'architecture de plaisir a lieu où

---

8. Bernard Tschumi, né en 1944 à Lausanne, vit et travaille à New York et à Paris et jouit de la double nationalité suisse et française.

9. Publié chez *Hazan* en 1996.

10. « Je gravitais, pour ma part, autour de Marcel Duchamp, d'Antonin Artaud et d'André Breton, ou si vous préférez, des artistes et des écrivains qui avaient précisément mis certaines formes d'expression picturale en question » affirme-t-il dans *Tschumi sur l'architecture*, entretiens avec Enrique Walker, publié dans le cadre de la 10<sup>e</sup> Exposition internationale d'architecture de Venise, Office fédéral de la culture, 2006, p. 35.

11. Rudy Steinmetz fait une analyse éclairante de l'architecture nietzschéenne de Tschumi, dans le chapitre 5 intitulé « Le déconstructivisme ou l'architecture aux limites », dans *L'Atelier d'Esthétique, Esthétique et philosophie de l'Art*, Bruxelles, De Boeck Université, 2002, p. 281-291.

12. Dans le prologue d'*Ainsi parlait Zarathoustra*.

13. Bernard Tschumi, *Architecture and disjunction* (1996), Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, sixth printing, 2001, p. 81.

le concept et l'expérience de l'espace coïncident brusquement [...] où la culture de l'architecture est sans cesse déconstruite et toutes les règles transgressées<sup>14</sup> ».

Il y a chez Tschumi une violence affirmée qui ne cherche pas à éviter la société du risque<sup>15</sup> et la peur des grandes villes : comme chez Bataille<sup>16</sup>, la jouissance n'exclut, chez lui, ni le mal ni *les larmes d'Éros*. Le travail qui s'opère ici à partir des marges<sup>17</sup> de l'art de construire, ne vise qu'à subvertir, au plus profond, les fondations mêmes de l'architecture, qu'elle soit traditionnelle, moderne ou encore postmoderne. Et ce que Gérard de Cortanze affirme de l'architecture de Frédérick Kiesler – on pense à son *Endless House* – vaut à notre avis pour celle de Tschumi : elle est « destinée à renverser les barrières physiques et mentales qui obstruent l'architecture fonctionnelle<sup>18</sup> ». Cette révolution que Kiesler entendait faire contre le fonctionnalisme à partir de la magie, Tschumi va la mener à partir de la folie, comme les surréalistes l'avaient fait un demi-siècle avant lui. Une folie qu'il faut entendre ici dans son sens le plus large et commun, celui de dé-raison, de délire, mais aussi le plus spécialisé du terme : dans le vocabulaire de l'architecture des jardins, la folie est une petite construction « de plaisance », sans fonction précise, si ce n'est celle d'abriter et de créer une intimité, le plus souvent sous une forme originale autant que gratuite. L'aristocrate qui se paie une folie pour agrémenter son parc, se paie aussi le luxe de n'être pas raisonnable. Aussi peut-on dire que la petite fabrique que l'on nomme folie est d'emblée inscrite dans un imaginaire romanesque où la « raison utilitaire » n'est plus qu'un point de fuite, à peine un idéal régulateur. Rien d'étonnant donc, si elle donne lieu dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, et plus encore au siècle romantique, particulièrement dans les jardins anglais, à des formes extravagantes et inspirées, qui rendent bien souvent leur fonction déjà floue à l'origine, totalement énigmatique.

---

14. "The architecture of pleasure lies where concept and experiment of space abruptly coincide [...] where the culture of architecture is endlessly deconstructed and all rules are transgressed" in Bernard Tschumi, *Architecture and disjunction*, (1996), *op. cit.*, p. 92.

15. On retrouve ici le thème de l'*inquiétude* dont Ferdinand Alquié dit qu'elle est « au cœur de l'aventure surréaliste » et qu'il définit comme « la mise en question de ce monde, et le refus de chercher hors de lui le salut » (« Surréalisme » dans l'*Encyclopédie Universalis*, 2008).

16. Qu'il cite déjà dans « Architecture and transgression » (1976), texte repris dans *Architecture and disjunction*, *op. cit.*, p. 65.

17. Tschumi pratique l'*inter* voire la *trans*-disciplinarité : le cinéma, la philosophie, la psycho-analyse lui servent de marges à partir desquelles il déconstruit la théorie classique de l'architecture.

18. Gérard de Cortanze, *Le Monde du surréalisme*, Bruxelles, Complexe, 2005, p. 51.

La folie – en tant que pavillon – est une question insoluble qui hante la théorie de l'architecture, comme la folie des hommes reste une source de questionnement inépuisable pour le philosophe. Car elle subvertit l'ordre architectural et avec lui le rationalisme philosophique tout entier en ce qu'elle brouille les limites mêmes de l'architecture et de la logique : ce programme architectural minimal rendant problématiques les frontières classiquement acceptées entre architecture et sculpture et remettant en cause la relation nécessaire établie depuis si longtemps, tant dans la théorie de l'architecture que dans la philosophie occidentale, entre la forme et la fonction<sup>19</sup>. Ce n'est donc pas par hasard que les vingt-cinq folies rouges, comme la passion, le sang ou le meurtre<sup>20</sup>, du Parc de la Villette restent l'œuvre emblématique de Tschumi, car elles sont bel et bien programmatiques : il s'agit de réaliser en trois dimensions un *manifeste pour la déconstruction* – un comble pour l'architecture ! – ou ce que nous avons appelé, en risquant un rapprochement que d'aucuns jugeront facile ou inconvenant, *l'éloge de la folie*.

C'est en effet un vrai plaidoyer surréaliste en faveur du délire que l'architecte va composer dans le parc parisien<sup>21</sup> en 1982, pour répondre au concours international qui fait suite aux « grands travaux » inaugurés alors par François Mitterrand. Et pour en saisir toute l'ambition, il faut interpréter le projet à partir du contexte de crise grave et persistante des grands systèmes de représentation du monde qui affecte la civilisation occidentale. La « fin des grands récits<sup>22</sup> » ne peut pas ne pas entraîner, à sa suite, une érosion des fondements mêmes de l'architecture. D'ailleurs, à cette époque, le débat est violent, certains parlent même de « champ de bataille<sup>23</sup> », entre ceux qui, comme Charles Jencks, le théoricien fer de lance du courant postmoderne, ne cachent par leur joie à l'annonce de la mort de l'architecture moderniste et ceux qui, avec Habermas, le philosophe néo-kantien, bien connu pour ses théories sur l'espace public et

---

19. Notamment dans la théorie des causes héritée d'Aristote : dans la *folie*, la cause formelle n'est pratiquement plus contrainte par la cause finale.

20. Dans une annonce publicitaire provocatrice, Tschumi affirmait que « pour vraiment apprécier l'architecture, vous pourriez même avoir besoin de commettre un crime » (voir : *Architecture and disjunction*, *op. cit.*, p. 100). D'un point de vue symbolique et par rapport à la longue tradition de la philosophie de l'architecture y compris moderne, le projet de La Villette relève du « meurtre dans un jardin français ».

21. Sur le parc de La Villette, consulter le site de l'architecte (<http://www.tschumi.com>) ou Alain Orlandini, *Le Parc de la Villette de Bernard Tschumi*, Somogy éditions d'art, 2001.

22. La définition de la postmodernité selon Lyotard.

23. Ruby C., *Le Champ de bataille. Post-moderne/néo-moderne*, L'Harmattan, collection « Logiques sociales ».

son éthique de « l'agir communicationnel », pensent que la modernité, reste « un projet inachevé », qu'il ne faut pas condamner hâtivement. La polémique, plutôt dure, s'installe dans le champ de l'architecture avec comme point d'achoppement la sacro-sainte relation entre la forme et la fonction. Les modernes continuant de clamer à la suite de Sullivan que « la forme doit suivre la fonction », les postmodernes rétorquant que le slogan fonctionnaliste a définitivement montré ses limites :

*L'architecture fonctionnelle a fait fausse route, exactement comme la peinture armée d'une règle. Nous nous approchons à pas de géants de l'architecture non pratique, inutilisable et finalement impraticable<sup>24</sup>.*

Mais le nouveau langage qu'élaborent ces derniers, reste pris dans le jeu des équations que la tradition occidentale nous a laissées après Vitruve. Dans ses *Dix livres d'architecture*, l'art de bâtir était présenté comme une fonction à trois paramètres :  $A = f(U, F, V)$  ou  $A = xU + yF + zV$ <sup>25</sup>. Les Modernes avaient revu l'équation en la chamboulant à dessein. Il fallait désormais que les paramètres s'organisent en vue de privilégier la seule raison fonctionnelle, ce qui avait fini par donner la formule suivante :  $A \equiv V = xU + yF$ . Le fonctionnalisme des modernistes ne pouvait en effet se résoudre à cette esthétique traditionnelle du supplément d'âme, où la beauté est assimilée à un ornement et fait dépendre entièrement le beau architectural, autrement dit, dans un jargon d'inspiration platonicienne, l'essence de l'architecture (d'où la barre d'équivalence), de l'adéquation à l'utilité et aux éléments constructifs. Or, si les architectes postmodernes se sont employés à saper le langage de l'architecture moderne, ils ont essentiellement réhabilité, c'est du moins notre hypothèse, une esthétique du supplément d'âme, qui ne fait que renforcer la complexité des formes et la richesse en ornements<sup>26</sup> dans les limites du cadre contraignant imposé par l'« utile ».

Avec ce jeu qui met violemment en tension tradition et modernité, mais reprend peu ou prou la mise en équation qui règle la composition

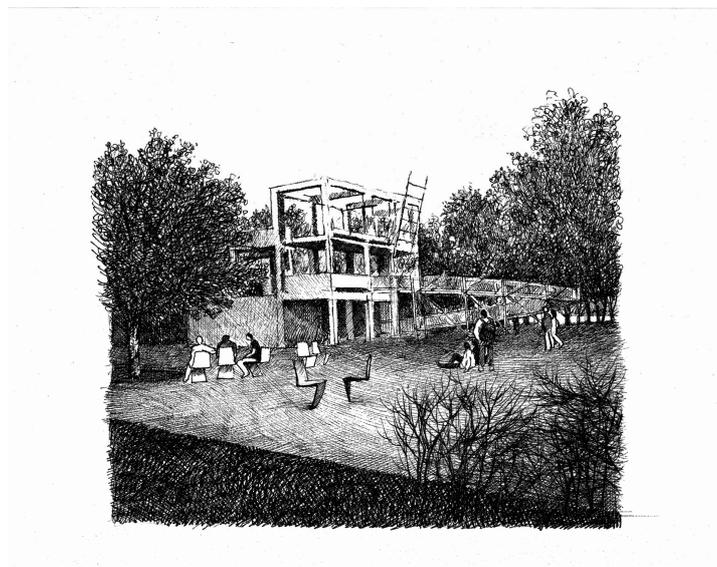
---

24. Écrit en 1958 Hundertwasser, dans son « Manifeste de la moisissure contre le rationalisme en architecture », (repris dans Ulrich Conrads, *Programmes et Manifestes de l'Architecture du XXe s.*, Les Editions de la Villette, 1981, p. 193.

25. A ou Architecture, U ou *Utilitas* (utilité), F ou *Firmitas* (solidité), V ou *Venustas* (beauté). Les inconnues x, y, z viennent complexifier une équation qui, sans cela, pourrait laisser croire qu'il s'agit d'un simple cocktail un tiers, un tiers et un tiers qu'il suffit de secouer vigoureusement jusqu'à émulsion.

26. C'est sans doute pourquoi les solutions apportées par les architectes postmodernes – l'ironie et le goût pour le faux-semblant – finissent par lasser : elles ne pourront bientôt plus satisfaire que les derniers touristes en quête de confort et de distractions.

architecturale depuis l'Antiquité, les architectes postmodernes ne pouvaient guère bouleverser le langage et le paysage architectural. Car si les paramètres sont articulés différemment dans le langage de la tradition et dans celui de la modernité, il n'en demeure pas moins vrai qu'ils restent les données essentielles de l'équation et que la fonction (*utilitas* qu'on appelle aussi *commoditas* depuis le *De re Aedificatoria* d'Alberti au XV<sup>e</sup> siècle) reste fondamentale.



Les propos de Hundertwasser repris ci-dessus sont assez significatifs, puisque l'architecte viennois, qui est un des précurseurs du mouvement antimoderne et postmoderne, critique bel et bien le fonctionnalisme à partir de l'utile et du pratique, exactement comme David Hume pouvait le faire au siècle des Lumières :

*Quand on nous montre une maison ou un édifice, on prend un soin particulier, entre autres choses, à nous marquer la commodité des appartements, les avantages de leur disposition, le peu de place perdue dans les escaliers, antichambres et couloirs : évidemment, certes, la partie essentielle de la beauté se trouve dans ces traits [...] et puisque c'est une beauté d'intérêt, et non de forme, pour ainsi dire, elle doit nous réjouir uniquement par communication et par sympathie avec le propriétaire du logement<sup>27</sup>.*

---

27. Belle expression de l'*utilitarisme* appliqué à l'esthétique architecturale, de la main du maître : Hume, *Traité de la nature humaine*, Aubier-Montaigne, 1973, t. II, p. 468.

Tout le développement un peu technique et fastidieux, qui pourrait paraître long et hors propos, est pourtant un passage obligé pour qui veut saisir l'ambition révolutionnaire du geste surréaliste de Tschumi. Car l'argumentation qui précède nous conduit logiquement à remettre en cause certaines idées reçues – et bien reçues – pour risquer l'hypothèse que la théorie d'Habermas doit être largement réévaluée. Dans son article « Architecture moderne et postmoderne », qui est devenu un des grands classiques dans les instituts d'architecture, il affirme ceci au sujet des trois tendances de la postmodernité (nostalgique, rhétorique, vitaliste) qu'il croit identifier dans un paysage morcelé :

*S'opposant à la poursuite autocritique de la modernité [...] elles font éclater le style moderne en rompant le lien qui existait entre le langage formel des avant-gardes et les principes fonctionnalistes intransigeants. Leur programme dissocie à nouveau la fonction et la forme<sup>28</sup>.*

Mais s'agit-il réellement d'une « dissociation » ? Certes, le lien qui unit la forme et la fonction ne se veut plus aussi rigide que dans le fonctionnalisme « intransigeant », mais cela ne nous autorise pas à conclure aussi rapidement que ces deux données de l'équation sont indépendantes. Dans l'égalité d'inspiration vitruvienne, la qualité de l'architecture résulte bien d'une harmonie entre les trois données :  $xU+yF+zV$ . La fonction ne peut ainsi être pleinement libérée du joug des deux autres contraintes, comme semble le suggérer Habermas. L'expérience ne contredit d'ailleurs pas cette intuition théorique : que l'on regarde les constructions postmodernes et l'on constatera qu'exceptés les exemples les plus insolites – nous en avons cités quelques-uns précédemment – elles permettent bien souvent une lecture plus explicite de leur fonction que de nombreuses constructions modernistes qui se veulent pourtant radicalement fonctionnelles : il faut parfois un œil extrêmement averti pour voir la différence entre un ensemble de logements ou de bureaux dessiné par un architecte du Bauhaus.

De même, nous pensons que Jürgen Habermas se trompe lorsqu'il affirme que les trois courants ne sont pas habités par la « nostalgie » : à y regarder de plus près, le retour pur et simple au passé (que l'on pense au Prince Charles), le clin d'œil ironique (des architectes de la biennale de Venise de 1980) ou la justification naturaliste ou écologique (de Lucien Kroll) sont autant de signes manifestes qui convergent vers le même

---

28. « Architecture moderne et postmoderne », texte paru en 1981 dans le catalogue de l'exposition « Die andere Tradition – Architektur in München von 1800 bis heute » chez Callwey et repris dans Jürgen Habermas, *Écrits politiques*, Flammarion, 1999, p. 29.

contenu latent : une passion pour la tradition qui tient bien du regret. Et c'est du reste pourquoi s'ensuit – sur ce point Habermas est inattaquable – un véritable « éclectisme<sup>29</sup> » semblable à celui du XIX<sup>e</sup> siècle : au courant historiciste fin de siècle, qui multipliait les « styles *néo* », viennent encore s'ajouter aujourd'hui le néo-vernaculaire (chez les vitalistes) et, paradoxe de l'histoire, le néo-modernisme (chez les ironistes).

Aucune nostalgie, en revanche, chez Tschumi. Et c'est pour dépasser le conflit stérile entre modernes et postmodernes qu'il tentera ce véritable coup de force, que seuls les surréalistes avaient réalisé avant lui dans les autres arts : une vraie révolution du langage architectural. Raison pour laquelle il s'engage à la suite de Breton, Artaud et les autres dans l'exaltation des vertus cognitives de la *folie*. Et pour augmenter ses chances de réussite face à ce défi sans précédent, il s'allie Jacques Derrida, le philosophe de la déconstruction, sans doute séduit par la belle occasion qui lui est offerte de voir s'ouvrir un vrai chantier expérimental autour de ses propres théories, parmi les plus audacieuses et les plus engagées de la philosophie de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. La collaboration remplit ses promesses et Tschumi remporte le concours en 1983 : le « jardin philosophique » alors aménagé sur l'ancien site des abattoirs parisiens donne lieu à un parcours de folies qu'aucun homme ne pourra jamais espérer épuiser, tant les possibilités offertes par la combinatoire, notamment des fonctions et des cheminements, le mettent d'emblée face à sa « finitude », vertigineuse et affolante, comme devant un paysage sublime dans la théorie de Kant.

Le Parc de la Villette repose sur un dispositif inédit<sup>30</sup> que Derrida explicite dans un texte important qui peut lui tenir lieu de préface : *Point de folie – maintenant l'architecture*. Il est évidemment impossible à synthétiser, mais cet extrait montre on ne peut mieux la portée philosophique du projet et le rôle déterminant qu'y joue la folie :

---

29. Rien d'étonnant donc si Benevolo intitule le quatrième et dernier volume de sa monumentale *Histoire de l'architecture au XX<sup>e</sup> s.*, « l'inévitable éclectisme ».

30. Nous ne pouvons le décrire entièrement dans le cadre de cette contribution. Pour les détails nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage déjà cité d'Alain Orlandini. On en trouve aussi un schéma explicite sur le site personnel du bureau Tschumi. Nous nous contenterons ici de signaler que la trame directrice repose sur l'entrelacement de trois systèmes superposés : un *système de points* (les 25 folies rouges disposées selon un quadrillage tous les 120 mètres), un *système de lignes* (les passages) et un *système de surfaces* (les aires de loisirs). La combinatoire de ces trois systèmes et la combinatoire offerte par les fonctions interchangeables des folies (toujours modifiable, car embryonnaires) créant une sorte de parcours qui n'est pas sans rappeler *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau.

[...] il s'agit d'y inventer « de nouveaux rapports, où les composantes traditionnelles de l'architecture sont brisées et reconstruites selon d'autres axes » [...] Rien ici de ce geste nihiliste qui accomplirait au contraire un certain motif de la métaphysique, aucun renversement des valeurs en vue d'une architecture anesthésique, inhabitable, inutilisable, asymbolique et insignifiante, simplement vacante après le retrait des dieux et des hommes. Et les folies – comme la folie en général – sont tout sauf le chaos d'une anarchie. Mais sans proposer un « nouvel ordre », elles situent ailleurs l'œuvre architecturale qui, en son principe du moins, dans son ressort essentiel, n'obéira plus à ces impératifs extérieurs<sup>31</sup>.

Il faut entendre que cette œuvre architecturale ne prétend plus obéir à la simple mise en équation des paramètres, U, F, V, quelle que soit la complexité de leurs relations. Pour échapper à la logique rationaliste et fonctionnaliste, Tschumi compose son projet en introduisant de toutes nouvelles données, qu'il compte imposer désormais au domaine de la théorie de l'architecture, à partir du cinéma<sup>32</sup>, de la littérature, de la musique, de la philosophie, etc., – ce qu'en référence à Derrida nous avons appelé les « marges » –, pour créer une œuvre « transgénérique » sensée favoriser – comme l'écrit Orlandini – « l'irruption d'un “inconscient” du social »<sup>33</sup>. Car ce sont bien les enjeux importants de ce double essai paysager et philosophique. Pour en comprendre la portée, il n'est pas inutile de rappeler qu'Adorno avait déjà stigmatisé en 1965 les erreurs de Loos, le pionnier du modernisme qui au début du XX<sup>e</sup> siècle voulait placer l'architecture sous le seul régime de l'*utile* et de l'*épargne*. Devant un parterre de professionnels, le philosophe avait alors posé une question tranchante destinée à semer méchamment le doute, « qui prescrit que rien ne doit être gaspillé, sinon les normes de la rentabilité ?<sup>34</sup> », et rendant grâce aux surréalistes, capables, je le cite encore, « de tirer parti de gestes inconscients » (*ibid.* p. 85), avait insisté sur le fait qu'à une société « les irrationalités sont essentielles » (*ibid.* p. 82).

La démarche de Tschumi s'inspire à l'évidence de celle des surréalistes, bien avant lui engagés dans le dévoilement de l'inconscient social : à la

31. Jacques Derrida, *Psyche. Invention de l'Autre*, vol. II, Galilée, 2003, p. 97.

32. Il écrit les *Manhattan transcripts* en 1981 où il s'inspire notamment de séquences cinématographiques. Pendant la construction de la Villette, il produit encore deux ensemble de dessins : *La Case vide* (1986) et *Cinégramme folie* (1987).

33. Alain Orlandini, *Le Parc de la Villette de Bernard Tschumi*, *op. cit.*, p. 84.

34. « Le fonctionnalisme aujourd'hui », conférence prononcée le 23 octobre 1965, dans : Theodor W. Adorno, *L'Art et les arts*, textes réunis et présentés par Jean Lauxerois, Desclée de Brouwer, 2002, p. 87.

*fonction*, l'architecte du nouveau millénaire<sup>35</sup> s'efforce dorénavant de substituer un terme inouï et inattendu, l'*événement*<sup>36</sup> – qui consiste à repenser la vocation de l'architecture à partir d'une toute nouvelle « variable libre » perturbant l'ordre des équations classiques – cela dans le but de créer une « œuvre ouverte » qui échappe au seul registre de l'utilitaire. C'est pourquoi, dans une logique structuraliste qui rappelle les techniques oulipiennes, le parc multiplie les possibilités de hasard et de collision à la fois sur l'axe *paradigmatique*, chaque folie pouvant voir sa destination revue en fonction des circonstances (événements culturels, sportifs, festifs ou autres), et *syntagmatique*, la combinatoire juxtaposant des fonctions à première vue sans rapports : « Jouer au football à proximité de musiciens, c'est déjà une nouvelle manière d'affronter la vie quotidienne » répond Tschumi à Alain Orlandini<sup>37</sup>.

Comme dans les meilleures œuvres surréalistes, ce jardin dédié à la folie n'a pas d'autre ambition, mais ce n'est pas la moindre, que d'inscrire l'architecture du XXI<sup>e</sup> siècle dans une économie d'un nouvel âge, comme chez Bataille, une économie qui serait libérée de l'emprise du seul profit et s'avèrerait capable d'effectuer une relance du désir sur un mode jusque là inédit.

Que le pari soit tenu, Tschumi semble quelque peu en douter dans ses entretiens récents avec Enrique Walker<sup>38</sup>. Mais concédons, à tout le moins, qu'il s'agit-là d'un bel essai<sup>39</sup> !

INSTITUT SUPÉRIEUR D'ARCHITECTURE  
LAMBERT LOMBARD DE LIÈGE  
ET C.I.P.A. (UNIVERSITÉ DE LIÈGE)

ILL. DE BÉNÉDICTE HENRY, ARCHITECTE ET  
ENSEIGNANTE À L'ISAL

---

35. Il revendique en tout cas le titre d'architecte du XXI<sup>e</sup> siècle.

36. Nous avouons ne pas trop savoir comment récrire l'équation de l'architecture à partir de cette nouvelle donnée (E). Mais la rigueur des surréalistes ne s'accommode guère des « règles comptables ».

37. Alain Orlandini, *La Villette 1971-1995 : Histoires de projets*, Somogy, 1999, p. 125.

38. « J'avais entrepris la tâche plus qu'ambitieuse qui consistait à établir un parallèle direct entre l'architecture et la psychanalyse. Mais c'était là un objectif dont je devinais qu'il était probablement hors d'atteinte », *Tschumi sur l'architecture*, entretiens avec Enrique Walker, *op. cit.*, p. 40.

39. Probablement plus facile à réaliser dans le cadre d'un parc que dans celui, plus prosaïque, d'un ensemble de logements sociaux. Mais la recherche expérimentale fait parfois reculer les limites du réel...

## VERTIGES DE L'ARCHITECTURE INTRA-UTÉRINE : DE TRISTAN TZARA À LARS SPUYBROEK

Emmanuel RUBIO

L'architecture contemporaine peut-elle éclairer le rapport difficile, ténu, entre surréalisme et architecture, mieux, appelle-t-elle à sa nécessaire interrogation ? Est-il possible, dans l'histoire architecturale de ce siècle, de tracer une ligne dans laquelle le surréalisme tiendrait une place significative, qui lui donnerait une paradoxale actualité ? On sait comment Rem Koolhaas et Bernard Tschumi, pour ne citer qu'eux, ont remis au goût du jour certaines questions surréalistes à partir de la fin des années soixante-dix. Cet article, qui n'exclut nullement ces héritages majeurs, tentera pourtant de se concentrer sur une autre filiation possible, et pour tout dire parallèle. Il s'attachera à voir comment la proposition d'architecture intra-utérine, née de la plume de Tzara dans les années trente, a pu se déployer jusqu'à nos jours, et mettra en scène, à partir d'une contestation croissante des lois de l'espace habité, trois moments architecturaux postérieurs au surréalisme proprement dit : l'« architecture sculpture » et ses avatars dans les utopies technicistes, en France, dans les années 1960-1970 ; l'architecture psychédélique des mouvements hippies de la même époque, aux Etats-Unis ; l'architecture topologique des années 1990-2000.

La proposition d'une maison intra-utérine surgit dans ce qui peut passer, *a posteriori*, pour la contribution surréaliste la plus systématique relativement à l'architecture : le numéro 3-4 de *Minotaure*, paru en décembre 1933. « D'un certain automatisme du goût », de Tristan Tzara, qui en développe l'idée, y est accompagné par « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture Modern' style », de Salvador Dali, qu'illustrent des photographies de bâtiments de Gaudí. Dans « Le message automatique », André Breton affirme encore avoir voulu confronter aux « admirables spécimens de l'art Modern' style » un certain nombre de dessins médianimiques, afin de témoigner de véritables affinités de tendance : « Qu'est-ce, suis-je tenté de demander, que le Modern' Style sinon une tentative de généralisation et d'adaptation à l'art immobilier et mobilier du

dessin, de la peinture et de la sculpture médianimiques ?<sup>1</sup> » « La Maison de Mozart dans Jupiter », de Victorien Sardou, qui ouvre l'article, et le « Palais Idéal du Facteur Cheval », qui le ferme, encadrent parfaitement le jeu d'analogies et donnent l'impression d'un ensemble concerté. Un tel parallèle fait d'ailleurs immédiatement ressortir plusieurs constantes. Formelles d'abord : toutes les références surréalistes s'opposent explicitement au géométrisme du mouvement architectural moderne. Conceptuelles ensuite : toutes s'appuient, à nouveau explicitement, sur l'expression de l'inconscient, la libération des désirs. Les trois propositions semblent ainsi imposer une corrélation forte entre la révision formelle du canon moderne et la transgression de la morale en place.

La spécificité du modèle proposé par Tzara, dans un tel contexte, reste pourtant à déterminer. Elle assure le lien avec le primitivisme, cher au surréalisme, grâce au motif de la caverne, qui se révèle unificateur : Breton rapporte l'architecture du facteur Cheval à l'influence de la vue des grottes de la Drôme<sup>2</sup> ; Brassai, dans le même numéro, compare les graffitis qu'il photographie à l'art rupestre proprement dit<sup>3</sup>. La référence aux yourtes faite par Tzara va dans le même sens, et la métaphore utérine s'associe on ne peut mieux avec ce retour à l'origine. Deux schémas conceptuels doivent pourtant être restitués. L'appel à un renouveau des formes primitives, chez Tzara, va de pair avec la lecture engelsienne selon laquelle le communisme offrira le dépassement de la société moderne par sa synthèse avec les structures sociales primitives. Ce qui pouvait paraître nettement régressif s'intègre ainsi dans un mouvement révolutionnaire assumé. Le *regressus ad uterum*, enfin, ne manifeste pas un désir parmi d'autres. La lecture attentive du *Traumatisme de la naissance* d'Otto Rank a persuadé Dali comme Tzara qu'il s'agissait là du désir originel, primordial – qui contribue donc à renforcer le caractère emblématique de l'architecture intra-utérine.

Dali, dans *La Femme visible*, associe d'ailleurs le *regressus ad uterum* à l'auto-annihilation et au désir de mort, et déploie à son entour un masochisme dont la coprophilie n'est pas la moindre des manifestations. La sexualisation de l'architecture chez Gaudi est bien connue ; mais on a peut-être trop peu remarqué combien celle-ci, sous la plume de son admirateur surréaliste, prenait des couleurs nettement connotées. L'éloge de la « véritable "colonne masochiste" destinée uniquement à "se laisser dévorer par le désir", comme la véritable première *colonne molle* construite et

---

1. André Breton, « Le message automatique », *Minotaure*, réed. Skira, n° 3-4, p. 60.

2. *Ibidem*, p. 60.

3. Brassai, « Du mur des cavernes au mur d'usine », *Minotaure*, *op. cit.*, p. 6-7.

découpée dans cette réelle viande désirée<sup>4</sup> », ne laisse de ce point de vue que peu de doute, pour un article qui se termine par un éloge de la « Vénus à la fourrure ». Un tel choix fait ainsi le lien avec la conception défendue par Tzara. Au masochisme affirmé de Dali et de l'architecture comestible, au désir pleinement assouvi du *regressus ad uterum* s'oppose en effet l'inconscient sadique de « l'esthétique de castration dite moderne », qui conjugue l'interdiction des désirs et « l'agressivité autopunitive » de la géométrie rationaliste. L'architecture intra-utérine, affirmant à la fois la pleine possession de la mère et la régression en deçà de toute confrontation, condamne entièrement une société fondée sur la puissance du père, le complexe d'Œdipe et l'angoisse de la castration.

Peut-on, à partir de là, tenter de suivre quelques fils à travers l'histoire de l'architecture ? On sait en effet quelle postérité eut l'architecture intra-utérine au sein du surréalisme. La « Mathématique sensible » de Matta, proposée dans *Minotaure* en 1938, l'*endless bouse* de Kiesler, développée après la Seconde Guerre mondiale, en sont à coup sûr les illustrations les plus frappantes. On pourrait y ajouter le pavillon réalisé par Dali pour la *New York World's Fair* de 1939, dont la porte principale s'ouvrait entre deux jambes écartées. S'imposerait surtout l'Exposition *Eros* de 1959-1960, à la galerie Daniel Cordier, entièrement conçue sur ce modèle. Dotée d'une « porte vaginale », capitonnée de satin rose et palpitant, menant le visiteur par un « labyrinthe peuplé de soupirs et de pâmoisons vers une Chambre des Fétiches et une salle rouge où se déroulait un provocant festin de cannibales », la galerie avait adopté « la forme intérieure de l'organe génital féminin, aboutissant à des salles équivalant à la matrice et aux trompes de Fallope<sup>5</sup> ». Qu'en est-il cependant en dehors du surréalisme ? Et quels critères d'analogies doivent-ils être retenus ?

### Une architecture organique ?

De fait, le choix de l'organique apparaît évidemment comme le point le plus sensible. Modèle végétal pour Sardou et le modern style, forme des nuages chère à Dali : les admirations surréalistes confirment la référence naturelle à l'encontre de la géométrie moderne, choix que vient amplifier l'adoption d'un modèle intra-utérin. C'est pourtant peut-être ici que la contestation de l'architecture moderne par le surréalisme est la

---

4. Salvador Dali, « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture Modern'style », *Minotaure*, n° 3-4, p. 72.

5. Robert Benayoun, *Erotique du surréalisme*, Pauvert, 1964, p. 230-231 et Sarane Alexandrian, *Herold*, Fall Editions, 1995, p. 126.

moins spécifique. Les aquarelles de Finsterlin, qui datent des années vingt, déploient ainsi un organicisme exubérant qui reste, dans bien des discours d'architecture, une référence passionnée, à laquelle peuvent s'ajouter les efforts de Mendelsohn ou Steiner, parmi d'autres. Le seul point qui permet d'ancrer le surréalisme proprement dit dans l'histoire de l'architecture tient à la postérité de Kiesler et de son « architecture magique », dont l'influence, aux Etats-Unis, est incontestable. En témoignerait, en toute première page du catalogue d'exposition, *Folds blobs + boxes – Architecture in the digital era* au Carnegie Museum of Art de Pittsburgh, la photographie en majesté de la « Space house » (1933), comme d'ailleurs l'introduction rédigée par Joseph Rosa, qui part d'elle pour aller vers Wallace Neff (*Bubble house*, 1941), puis, dans les années 1960-1970, John M. Johansen, Richard Hamilton, John Lautner, avant de rejoindre les réalisations de l'ère digitale (Lynn, Spuybroek...), soit la troisième partie de notre *corpus*. L'historique est d'ailleurs classique<sup>6</sup>. En France, Kiesler n'est pas non plus sans influencer de manière déterminante le mouvement d'« architecture-sculpture », qui se développe lui aussi dans les années 1960-70, avec les dessins et œuvres de Jacques Couëlle, Antti Lovag ou André Bloc. Ce dernier accueille en 1949 le « Manifeste du corréalisme » de Kiesler dans *L'Architecture d'Aujourd'hui* avant de construire, entre 1964 et 1966, les habitacles fantastiques de sa villa de Meudon.

Evidemment, il ne saurait s'agir là d'influence du surréalisme, mais bien d'une dissémination de l'architecture organique. La polarisation du discours architectural français sur la rencontre entre les arts ne peut d'ailleurs que l'éloigner des préoccupations surréalistes, et Dali, dans *Minotaure*, condamne par avance toute promotion d'un « esthétisme » de la courbe. La métaphore intra-utérine n'est pas elle-même sans appeler de multiples répondants dans cette constellation. Mais en se référant à certains archétypes de l'inconscient collectif, le surréalisme ne peut occuper une place absolument spécifique, d'autant plus que la sexualisation de l'architecture n'a rien de particulièrement surréaliste (pensons à Ledoux). Outre leur refus des canons proprement architecturaux du modernisme, et avec eux, d'une certaine aliénation sociale, le choix d'une architecture organique s'accompagne pourtant, chez certains de ces acteurs, d'un discours se rapprochant de l'équation surréaliste. Ainsi Chanéac, qui fait le lien entre l'architecture-sculpture et l'utopie techniciste du GIAP, offre-t-

---

6. Une « brève histoire des bâtiments biomorphiques », mise en image par Jencks, part ainsi de l'Endless House pour aller directement vers Greg Lynn, Franck Gehry, Will Alsop ou Lars Spuybroek (Charles Jencks, *The new paradigm in architecture*, Yale University Press, New Haven, 2002, p. 221).

il avec ses coques rondes un bon exemple d'échappée de l'angle droit, et pratique-t-il le dialogue entre les arts, s'inspirant de son expérience picturale, comme André Bloc peut s'inspirer de son œuvre sculpturale. Le point devient pourtant plus intéressant dans notre contexte si cette peinture se nourrit d'« une sorte d'écriture automatique », qui permet au peintre « de vérifier expérimentalement que l'inconscient de Jung existe ». Que dire enfin si les enchaînements spatiaux de la *Ville Cratère*, selon les dires de son concepteur, proviennent d'un tableau justement intitulé *Inconscient collectif*? Chanéac opposera volontiers à la « symbolique particulièrement virile » des espaces industrialisés ce qu'il nomme aussi bien « architecture chthonienne » qu'« anarcho-architecture<sup>7</sup> ».

Aux Etats-Unis, le lien idéologique à la forme organique est encore plus sensible, si l'on pense que la vogue des formes kiesleriennes rencontre le développement des mouvements hippies et une contestation frontale des valeurs capitalistes au nom d'une nature retrouvée, d'une harmonie entre mondes internes et externes comme d'une libération du désir. Alastair Gordon, dans *Spaced out – radical environments of the psychedelic sixties*, consacre ainsi toute une partie à cette vogue formelle, en rapprochant des dessins de Kiesler ou Johansen les *Pod Houses* anonymes de l'époque comme, au contact direct avec la contre-culture, les réalisations de James Hubble ou la *Earth House* de Charles Harker et du Tao Design Group, dont les lignes, fruits d'une construction spontanée, déploient largement leurs lacis psychédéliques<sup>8</sup>.

Le fait est d'autant plus flagrant que se développe alors un ameublement digne des intuitions surréalistes :

*L'idée, écrit Alastair Gordon, était de changer l'architecture quotidienne en spectacle, d'altérer l'échelle et de briser la tyrannie des espaces conventionnels aux angles droits. Les lignes de vues furent faussées. Des illusions propres à désorienter furent créées à partir de miroirs, de panneaux convergents, de rampes et d'escaliers ne menant nulle part. [...] Les sols devenaient des paysages de monts et vallées de moquette épaisse et duveteuse, idéale pour la nage, le trip, l'amour, ou la reconquête d'une relation infantile au plan du sol.<sup>9</sup>*

Incurvation des murs, incrustations de structures souples en toiles... Le plastique, rempli ou non d'eau, à justement permis par sa souplesse l'élaboration de meubles enveloppants réalisant parfaitement ceux qui

---

7. Jean-Louis Chanéac, *Architecture interdite*, Editions du Linteau, 2005, p. 64, 72 et 93. Le livre présente deux citations de Breton en exergue.

8. Alastair Gordon, *Spaced out*, Rizzoli, New York, 2008, p. 240-261.

9. Alastair Gordon, *op. cit.*, p. 87.

avaient été associés par Matta à l'ameublement intra-utérin à partir des propositions de Dali<sup>10</sup> : ainsi du *waterbed*, ou du *relaxation well*, rempli de cubes de caoutchouc mousse à même de placer l'utilisateur dans une sorte de suspension spongieuse<sup>11</sup>. Les environnements de Verner Panton, par superpositions de canapés enveloppants aux couleurs psychédéliques, remontent eux aussi aux fantasmes de l'habitation intra-utérine, et font le lien avec les tentatives contemporaines de Greg Lynn<sup>12</sup>.

### Une architecture topologique ?

L'analogie avec l'architecture contemporaine, par-delà la problématique organique, se fait pourtant par un autre critère qui, depuis le surréalisme en passant par l'architecture-sculpture, tisse une histoire continue : la recherche d'une *autre géométrie*. C'est peut-être Greg Lynn en effet qui aura le mieux souligné comment l'altérité architecturale, dans le surréalisme et plus particulièrement chez Kiesler, se fonde encore en amont du contraste entre géométrie et organisme, dans la recherche d'une contre-géométrie à même d'intégrer l'organique. Remarquant la proximité formelle et matérielle entre l'*endless house* et le brutalisme corbuséen d'après la Seconde Guerre mondiale, l'architecte souligne leur point de divergence : tandis que le modulator impose encore un modèle vertical, statique et régulé proportionnellement, Kiesler semble opposer à la géométrie classique une « sensibilité topologique dans l'accent porté sur le mouvement et le flux le long de surfaces courbes, comme la topologie est implicitement à propos du mouvement des vecteurs le long de surfaces plutôt que le mouvement le long d'axes d'un point à un autre.<sup>13</sup> »

La figure de Greg Lynn, dans ce contexte, est évidemment décisive. Coordinateur en 1993 du numéro historique d'*Architectural Design* sur *Folding in architecture*, théoricien reconnu du pli en architecture, promoteur du terme « blob » pour caractériser ce que l'on nommerait volontiers les « structures molles » de l'architecture d'aujourd'hui, Greg Lynn s'est im-

---

10. Dali voulait réaliser des « meubles en bakélite moulés sur les empreintes mêmes de l'acheteur ». Voir *Vie secrète de Salvador*, cité dans Pietro Costa Viappiani, *Le Mobilier surréaliste*, Bookking International, 1993, p. 157. Voir aussi, en peinture, *Singularitats* (1936), *Composition surréaliste avec personnages invisibles* (1936), *Dîner surréaliste sur un lit* (projet de film avec les Marx Brothers) (1937)...

11. Alastair Gordon, *op. cit.*, p. 89.

12. Voir Greg Lynn, Hani Rashid, *Architectural Laboratories*, NAI Publishers, Rotterdam, 2002, p. 18-19.

13. Greg Lynn, « Endless surface », in Frederick J. Kiesler, *Endless Space*, MAK et Hatje Cantz, Vienne, p. 71.

posé, avec Peter Eisenman, comme l'un des chefs de file de cette « nouvelle architecture » décidée à dépasser l'hétérogénéité « post-moderne » par la promotion d'une nouvelle géométrie. Il suffit de parcourir le numéro d'*Architectural Design* récemment consacré à « Architecture and Science » (2001) pour prendre la mesure de ce que la coordinatrice du dossier, Giuseppa di Cristina, nomme la « tendance topologique en architecture<sup>14</sup> ».

Une telle relecture du surréalisme à l'aune des développements les plus contemporains de l'architecture est d'autant plus intéressante que l'histoire qu'elle suppose sans la développer expressément correspond sans aucun doute à une pente importante du mouvement, qui s'est attaché à réviser la géométrie classique. Comme le remarque Greg Lynn, le recours à la topologie chez Kiesler est plus souvent ébauché, indiqué, qu'explicitement analysé. Les plis et replis du modèle de l'*endless house* de 1959 s'imposent à l'esprit et font figure de repère pour une architecture qui, à partir des années 1990, a fait du pli sa figure structurelle primordiale ; on rappellera encore l'entrelacement des anneaux qui fonde la forme finale de la Salle des Superstitions pour l'exposition surréaliste de 1947. L'important tient pourtant à ce que le lien qui s'établit entre surréalisme et topologie peut passer pour n'être pas fortuit, dans la mesure où celle-ci, autant que la thématique intra-utérine, rattache les recherches de Kiesler à Matta. Le titre donné par celui-ci à son article de *Minotaure*, « Mathématique du sensible », prend en effet tout son sens de la pratique du peintre-architecte, dont l'échappée picturale, aux côtés d'abord de Gordon Onslow-Ford, s'initie à partir des mathématiques : par la lecture d'Ouspensky et de son interprétation de la quatrième dimension ; par l'émerveillement devant les objets mathématiques exposés en 1937 dans le cadre de l'Exposition Internationale de Paris, et qui nourriront directement les toiles du jeune surréaliste. On sait que la question de la quatrième dimension passionnait Marcel Duchamp, qui côtoie aussi bien Matta que Kiesler dans les années quarante, et supervise l'exposition surréaliste de 1947. Pour ce qui est des objets mathématiques, rappelons qu'ils ont été photographiés par Man Ray et intégrés par Breton dans l'Exposition surréaliste d'objets en 1936. En 1946, ils réapparaissent sous la plume de Marcel Jean pour être directement associés à l'architecture : la « ville surréaliste » qu'il propose comprend alors « des éléments directement empruntés à l'anatomie humaine, d'une part, et, d'autre part, des

---

14. Voir Jeffrey Kipnis, « Towards a New Architecture » et Giuseppa Di Cristina, « The Topological Tendency in Architecture », in *Architectural Design, Architecture and Science*, Wiley, 2001.

“objets mathématiques” : figurations plastiques, à trois dimensions, de problèmes mathématiques, parfois multidimensionnels<sup>15</sup> ».

Comme pour l’architecture organique, la recherche d’une géométrie nouvelle ne passe pas par le seul surréalisme, et l’on verrait aisément ré-apparaître, à ses côtés ou à sa suite, des mouvements que nous avons déjà croisés. Significatif, de ce point de vue, reste le titre choisi par Larry Busbea pour caractériser « L’Utopie urbaine en France (1960-1970) » : *Topologies*<sup>16</sup>, même si l’auteur relativise la rigueur de cette référence chez les acteurs de l’époque. Dans un article interrogeant les racines du projet architectural de Greg Lynn, Anthony Vidler a bien souligné le parallèle qui s’établissait de fait, dans le numéro spécial « Arts » de *L’Architecture d’aujourd’hui* (1946), entre le texte de Marcel Jean, fondant son « architecture allégorique » sur des formes non-euclidiennes, et ceux de Robert Le Ricolais ou Jacques Couëlle sur « L’Architecture naturelle », à la recherche d’une géométrie complexe<sup>17</sup>.

Reste que, par-delà la vague techniciste des années soixante, la lecture idéologique de la géométrie nouvelle semble devoir imposer un lien direct entre le surréalisme et l’architecture contemporaine. Car si Greg Lynn ne se réfère pas au surréalisme proprement dit, sa recherche d’un espace en dehors de la géométrie euclidienne trouve pourtant un ancrage conceptuel bien proche de ses contrées. C’est sur Bataille et son article « Architecture », paru dans le second numéro de *Documents* en mai 1929, que s’ouvre « Mutiplicitous and inorganic bodies » (1992) et avec lui, plus tard, *Folds, Bodies and Blobs, collected essays*. La transition entre Bataille et Lynn se fait par l’ouvrage de Denis Hollier, *La Prise de la Concorde*, traduit aux Etats-Unis en 1990 sous le titre plus explicite d’*Against architecture*. Greg Lynn lui emprunte la caractérisation de l’architecture classique comme expression et outil majeur de l’oppression sociale, l’opposition entre architecture et écriture conduisant à son projet d’une déconstruction constante de l’architecture dans le domaine architectural lui-même.

De fait, Greg Lynn ne pouvait trouver chez Hollier de pistes vers une appréciation positive du discours surréaliste sur l’architecture. À bien y regarder, les perspectives ne sont pourtant pas si opposées. L’apparition

---

15. Marcel Jean, « L’Architecture allégorique », *L’Architecture d’aujourd’hui*, 1946, n° spécial « Arts », p. 26.

16. Larry Busbea, *Topologies*, MIT Press, London, 2007, voir notamment p. 152 et suivantes pour l’approche de la topologie par Le Ricolais.

17. Anthony Vidler, « Skin and bones – Folded Forms from Leibniz to Lynn », in *Warped Space*, MIT Press, London, 2000, 225-26. Marcel Jean défend d’ailleurs des « formes qui uniraient la sculpture et l’architecture ».

du Modern' style sous la plume de Dali se fait ainsi dans *La Femme visible*, soit de manière strictement contemporaine à l'article « Architecture » dans *Documents*, et polémique directement avec Bataille. Mais c'est surtout un rapport de convergence idéologique qui s'instaure entre les deux approches. Il n'est pas difficile en effet de déceler, derrière la critique bataillienne des monuments, quelque implication psychanalytique, dès lors qu'à ses yeux « seul l'être idéal de la société, celui qui ordonne et prohibe avec autorité, s'exprime dans les compositions architecturales proprement dites<sup>18</sup> ». Une telle association de l'architecture au *surmoi* s'associe parfaitement avec le refus d'une société castratrice, comme l'a d'ailleurs bien exposé Denis Hollier, et annonce les futures considérations de Tzara sur l'architecture « autopunitive ». Mieux, c'est à propos de Dali, et du « Jeu lugubre » justement, dans un texte qui devait s'intituler « Le Complexe de castration<sup>19</sup> », que Bataille a offert un aperçu d'une sortie possible de cette dynamique œdipienne par le recours à l'ignominie. Il n'est pas envisageable de reprendre ici les analyses de Bataille, ni celles de Hollier à sa suite. Reste que l'approche de l'architecture par Dali s'inscrit dans la continuité de sa peinture et avait ainsi de quoi satisfaire aux visées batailliennes, et qu'en ce sens, l'apologie du masochisme architectural n'était pas sans analogie avec la politique de Bataille.

Comment d'ailleurs ne pas trouver la trace fantasmatique de la « colonne molle » dalinienne, sa force politique, dans le projet qui vient illustrer « Mutiplicitous and inorganic bodies » : revue par Greg Lynn, la Sears Tower, symbole de puissance phallique s'il en est (elle fut un temps la tour la plus haute du monde), se couche mollement au sol, s'effiloche<sup>20</sup>... Là où Bataille écrivait *contre* l'architecture, le surréalisme offrait de fait une voie vers une architecture *autre*. Et il est significatif que la recherche chère à Greg Lynn d'une géométrie *autre*, à même d'intégrer la critique de toute géométrie, ait trouvé un point d'aboutissement dans le dessin, en 1998, de ce qu'il a choisi de nommer : « Embryological House<sup>21</sup> ». L'analyse

18. *Documents*, rééd. Jean-Michel Place, 1991, n° 2, p. 117.

19. Denis Hollier, *La Prise de la Concorde*, Gallimard, 1993, p. 226. Voir aussi p. 147-156, ainsi que l'analyse du « Jeu lugubre » dans *Documents*, n° 7, p. 369 et suivantes, pour l'automutilation comme réponse positive à la menace castratrice.

20. La force symbolique du geste devait être reprise, de manière explicite, par *Morphosis* après l'attentat du 11 septembre 2001 : Thom Mayne, récemment choisi pour redonner de la vigueur à La Défense, proposait alors de bâtir à la place des Twin Towers une longue tour couchée.

21. À cette époque, les propositions surréalistes sont bien connues dans les milieux architecturaux américains, notamment grâce aux travaux d'Anthony Vidler et à l'article « Homes for Cyborgs : Domestic Protheses from Salvador Dali to Elizabeth Diller and

d'Anthony Vidler (« Skin and bones – Folded Forms from Leibniz to Lynn », 2000), menée au contact de Greg Lynn lui-même, fera apparaître en toute clarté cette parenté souterraine.

### **Intérieur-extérieur**

La dialectique entre organisme et géométrie, architecture féminine et architecture masochiste, ne doit pourtant pas laisser dans l'ombre une ultime contestation spatiale, propre au surréalisme, et qu'exprime particulièrement bien l'intervention de Matta. On n'a pas assez remarqué en effet, par-delà le texte de « Mathématique Sensible », qui ne renouvelle que modestement la thématique intra-utérine, le contraste extrême qui s'impose avec le projet-maquette qu'il est censé illustrer. Tandis que toute la description se fonde sur un enveloppement, une adéquation parfaite du mobilier et de l'immobilier à la forme du corps, le dessin apparaît comme largement ouvert, sans limite en amont du cadre de représentation, et largement poreux à l'extérieur pour le reste. Seuls les meubles, inspirés d'ailleurs de leurs antécédents daliniens, moulent véritablement le corps de leurs hôtes. Le choix de trouées verticales, d'un « escalier sans barre d'appui », les confrontent au contraire, comme le veut la légende, à la « verticale humaine » et à un espace sans prise, absolument vertigineux. Les échappées par portes et fenêtres, aux orientations mouvantes, diverses, les perspectives concurrentes qu'elles tissent depuis le centre de l'image aspirent le regard, le distendent, vers un espace multiplié. Cette tension doit-elle être négligée ? Résulte-t-elle de l'impossibilité à représenter un espace absolument collé au corps sans interstice ni perspective ? L'explosion spatiale ne correspond pourtant pas seulement à la structure même de la peinture contemporaine et à venir de Matta : elle marque pour lui la saisie véritable du paysage intérieur, alliant ainsi le resserrement le plus extrême sur la psyché et l'ouverture infini du *Mind-Scape*.

Une telle alliance des contradictoires, qui tend à faire de la demeure surréaliste l'équivalent optique du point suprême, ne semble d'ailleurs pas absolument étrangère à la réécriture de l'architecture intra-utérine par Kiesler, si l'on se souvient de l'origine de l'*Endless House*, à savoir l'*Endless Theatre*. La forme de l'œuf qui traversera toute l'œuvre de Kiesler, naît en effet de la forme circulaire du Raumbühne, réalisé en 1924. Or il s'agit là de tout voir, de l'extérieur vers l'intérieur mais aussi inversement. La

---

Ricardo Scofidio », publié dans *Ottogono* à l'hiver 1990 avant d'être repris et amplifié dans *The Architectural Uncanny* (MIT Press, 1992). L'article d'Anthony Vidler traduit dans ce présent volume en intègre les perspectives surréalistes.

forme circulaire, le mouvement des comédiens comme des spectateurs vise à l'avènement d'un lieu théâtral où tout puisse enfin apparaître. La forme nettement enveloppante des diverses expositions qu'il mit en scène, avec pour point d'orgue la caverne magique de la Salle des Superstitions, répond de ce fait au désir concret d'élaborer une « Vision Machine », soit un « dispositif placé au centre d'une exposition de telle façon qu'il permette au regard une vision panoptique de toute la surface de la pièce<sup>22</sup> ». Le caractère infini de l'*endless house* tient d'ailleurs lui aussi au regard : hors de tout angle entre murs, sols et plafonds, le regard ne peut fixer aucun repère, aucune distance et se perd à l'infini. Le phénomène est bien connu, mis à contribution qu'il fut par les studios photographiques de mode ou les écrans courbes et enveloppants des fêtes foraines, élargis de nos jours en géodes et autres écrans géants hémisphériques, qui plongent le spectateur au cœur même de la vision sans autre distanciation possible. Pour la réalisation de la galerie Peggy Guggenheim, « Art of this century », la courbure des murs associée à la disparition des cadres (qui isolent, objectivent le tableau), visait à une effet similaire, de flottement visuel, pour mettre fin à la « dualité artificielle entre "vision" et "réalité", ou entre "image" et "environnement"<sup>23</sup> ». Dans l'*endless house* ce rayonnement visuel à partir du centre retrouvé sera assuré par de multiples projections à même les murs.

Rien, de fait, ne vient répondre, pour l'architecture-sculpture française, à cette paradoxale alliance de resserrement et de rayonnement, de concavité et de convexité infinie du regard, qui fonde peut-être la véritable utopie de la demeure intra-utérine surréaliste. La maison surréaliste, à ce stade de son développement, nous ramènerait plutôt aux divers « environnements de contemplation<sup>24</sup> » que vit apparaître la culture LSD des années soixante aux Etats-Unis, et qui associaient l'enveloppe maternelle à l'exploration d'une géographie intérieure au moins aussi complexe que celle de Matta. La toute première installation du groupe constitué autour de Timothy Leary, dans la banlieue de Boston, et visitée entre autres par Allen Ginsberg, Charles Olson ou Allan Watts, en offre l'exemple le plus rudimentaire :

*Une petite pièce fut convertie en « Chambre du temps » [Time Chamber]. Les portes et les fenêtres furent scellées. Les murs et le plafond furent drapés de dessus de lit aux motifs cachemire indiens suivant un « design cellulaire ». La*

---

22. Yehuda Safran, « L'Angle de l'œil », in *Frederick Kiesler, Artiste-architecte, op. cit.*, p. 133.

23. Cité in *Frederick Kiesler, Artiste-architecte, op. cit.*, p. 109.

24. *Contemplation Environments*, The Museum of Contemporary Crafts, New York, 1970.

seule manière d'entrer était par le sous-sol, grâce à un trou dans le sol. [...] Ceux qui vécurent leurs trips dans la Chambre du Temps rapportèrent qu'ils avaient perdu le sens de l'espace et du temps. « Il était facile d'oublier, par la drogue ou sans, où vous étiez dans la maison ou même dans la planète. »<sup>25</sup>

Mais la formule devait être largement perfectionnée dans les multiples « infinity-machines » qui furent alors mises au point, recourant aux peintures psychédéliques, aux projections et aux lumières stroboscopiques<sup>26</sup>. Dans certains cas, la transparence d'une structure au plus proche du corps dit parfaitement le désir simultané d'enveloppement et d'échappée souveraine. Ainsi du spectaculaire *Stroboscopic Crystal Waterfall Environment*, mis au point par une équipe au nom significatif : ALEPH<sup>27</sup>. Ou, dans un autre contexte, du *Yellow Heart* (1968) de Haus-Rucker Co. La métaphore de la caverne, ou du retour à l'utérus, est d'ailleurs omniprésente dans le discours d'époque, et structure certaines de ces installations. Le battement de cœur que mime la structure gonflable du *Yellow Heart* réinscrit le corps de l'utilisateur au cœur de l'organisme maternel. Les scaphandriers de plastique de la *Man-Moon Fountain*, de Neke Carson, sont parcourus d'eau gargouillante pour simuler le bruit du liquide amniotique de la mère<sup>28</sup>...

Et l'architecture contemporaine ? On peut être frappé par la ressemblance formelle entre le dessin de Matta pour l'architecture sensible et l'*Holiday Home* présenté en 2006 dans l'Institut d'Art Contemporain de l'Université de Pennsylvanie, par l'équipe UN Studio (également auteur de la très topologique *Möbius House* et associée à Greg Lynn en 2002 dans le concours pour *Ground Zero*). L'étrange espace voit ses contours irréguliers rendus flous par un rose qui rappellerait volontiers la magnifique monochromie de *L'Année 1944*, et s'ouvre sur de multiples directions, associant ainsi une troublante homogénéisation aux percées vers l'extérieur<sup>29</sup>. L'analogie est d'autant plus frappante que les animateurs de UN Studio se sont explicitement souciés de poursuivre le projet d'*endless house*<sup>30</sup>. Mais l'horizon surréaliste, ou la perte surréaliste de l'horizon, nous

---

25. Alastair Gordon, *Spaced out*, Rizzoli, New York, 2008, p. 23.

26. Alastair Gordon, *Spaced out*, *op. cit.*, p. 32-59. Certains lieux de projection, jouant des courbures infinies chères à Kiesler, annoncent les Géodes contemporaines.

27. Rappelons que Borges nommait ainsi le point d'où tous les autres points de l'espace seraient visibles.

28. Alastair Gordon, *op. cit.*, p. 88-93.

29. Voir les photos dans Philip Jodidio, *Architecture now 5*, Taschen, 2007, p. 544-47.

30. Ben van Berkel and Caroline Bos, « A Capacity for endlessness », *The Virtual Dimension : Architecture, Representation and Crash Culture*, John Beckmann ed., Princeton Architectural Press, 1998, p. 256-263.

rapproche plus encore de Lars Spuybroek, principal animateur de l'équipe *Nox*, qui s'inscrit dans le panorama contemporain de l'architecture aux côtés de Greg Lynn, qu'il a d'ailleurs pu inspirer sur certains points. Le *Fresh Water Pavillion*, réalisé en Hollande en 1997, n'offre pas seulement une forme digne des *blobs* les moins domestiqués. Le long cylindre irrégulier, totalement hermétique, est encore immédiatement mis en relation avec la construction d'un espace haptique, à même de faire disparaître tous les repères habituels, et ce d'une manière nettement redevable à Kiesler :

*Conceptuellement, le bâtiment n'a pas tant été « placé sur » le sol que « creusé » à partir du sol. L'instabilité essentielle est atteinte par le concept du sol comme « enveloppant ». [...] Dans H<sub>2</sub>OeXPO il n'y a pas d'horizon, pas de fenêtre regardant vers l'extérieur. Il n'y a pas d'horizontalité, pas de plancher soulignant la base de la perspective.<sup>31</sup>*

La seule ouverture, dans cet espace sans repère, sans distinction d'objet, donc, est un puit, qui nous ramène cette fois directement à Matta, que rappellent d'ailleurs formellement les courbes en contrastes des plans de Nox : « Le puit est une autre sorte d'horizon, plutôt comme une fenêtre vers le centre de la terre : un horizon caché, non pas horizontal, mais vertical, sur l'axe du vertige, de la chute ». Lumières, projections viennent d'ailleurs animer et ouvrir l'intérieur du pavillon :

*La surface continue de l'intérieur est couverte de différents capteurs. Imaginez : vous marchez ou courez sur la pente centrale qui monte vers une projection au sol en forme de fil de fer [Wireframe]. Ce faisant, vous activez une série de capteurs lumineux et entrez juste dans la projection, où vous êtes couverts par une grille de lumière. Les vagues commencent à courir à travers le filet. Maintenant vous commencez à courir avec les vagues, activant plus de capteurs et créant plus de vagues... Le vertige du système moteur est inextricablement lié à l'hallucination sensorielle.*

La conclusion de Lars Spuybroek est éloquente : « Qui parle encore du réel et du virtuel, du matériel et de l'immatériel ? » Elle ne peut manquer de rappeler le projet propre à Kiesler d'abolir la « dualité artificielle entre "vision" et "réalité", ou entre "image" et "environnement" », dont l'enjeu comme l'hypothèse primitiviste – « Aux yeux de l'homme primitif, la vision et la réalité ne formaient pas deux mondes séparés. » – sont eux-

---

31. *Architecture and science*, édité par Giuseppa di Cristina, AD, Wiley Academy, Chichester, 2001, p. 167.

mêmes littéralement inspirés par Breton<sup>32</sup>. Est-ce à dire que le virtuel puisse se confondre avec l'imaginaire, voire s'y substituer ? De l'imagination à la programmation, le pas ne se fait pas si aisément et la question politique, étroitement associée par Tzara à celle de la demeure intra-utérine, ne saurait être éludée. Reste qu'à « fixer des vertiges », ou mieux, à les provoquer, l'architecture, dont le surréalisme a pu paraître désespérer, participe sans aucun doute à cet ébranlement du monde qu'il a toujours revendiqué.

UNIVERSITÉ PARIS OUEST  
NANTERRE LA DÉFENSE

---

32. Voir l'ouverture du *Surréalisme et la peinture* (« L'œil existe à l'état sauvage ») ou les déclarations sur la « faculté unique, originelle [...] dont on trouve trace chez le primitif et chez l'enfant » (« Le Message automatique », *op. cit.*, p. 65).

VARIÉTÉ



## BRETON ET LES SOURCES PSYCHIATRIQUES DU SURRÉALISME (deuxième partie)

Alain CHEVRIER

[Nous donnons ici la suite de l'étude inaugurée dans *Mélusine* XXVII, p. 53-76, à laquelle nous renvoyons pour la conclusion. NDLA]

### Le rêve

Le récit de rêve est le second exemple du « matériel surréaliste ». Nous renvoyons au livre d'Alexandrian, *Le Surréalisme et le rêve*, mené d'un point de vue surréaliste. Or où trouve-t-on le plus riche filon des récits de rêve, sinon dans cette mine qu'est la littérature psychiatrique et psychologique (introspective, mais aussi expérimentale), dont la bibliographie de la *Science des rêves* de Freud donne une bonne idée<sup>1</sup>.

Le lien entre l'automatisme et le rêve est affirmé dans « Entrée des médiums » (*Littérature*, 1922) :

*On sait, jusqu'à un certain point, ce que, mes amis et moi, nous entendons par surréalisme. Ce mot, qui n'est pas de notre invention et que nous aurions si bien pu abandonner au vocabulaire critique le plus vague, est employé par nous dans un sens précis. Par lui nous avons convenu de désigner un certain automatisme psychique qui correspond assez bien à l'état de rêve, état qu'il est aujourd'hui fort difficile de délimiter<sup>2</sup>.*

On le trouve en effet dans l'état d'hypnose des hystériques et des médiums, dans l'onirisme provoqué par certaines drogues, dans la rêverie.

On voit que Breton employait dès cette époque le mot « surréalisme » en le liant à l'automatisme psychique, en quoi il suivait la grande tradition de la psychiatrie française.

Si la *Science des rêves* ne sera traduite qu'en 1926 chez Alcan, la théorie de Freud est résumée et discutée dans l'ouvrage du Dr Vaschide, *Le Som-*

---

1. Cf. Alain Chevrier, « Les contes oniriques d'un auteur à redécouvrir : Alphonse Séché », in Alphonse Séché, *Contes des yeux fermés*, Séguier, 1996, p. 123-162.

2. André Breton, *Œuvres complètes*, op. cit., t. 1, p. 274.

*meil et les rêves* (Flammarion, 1911), qui rapporte les méthodes expérimentales et résume les recherches du marquis d'Hervey de Saint-Denis.

Sans remonter à la psychologie de Jouffroy, (*Du sommeil*, 1827 repris dans ses *Mélanges philosophiques*, 1866), la psychiatrie française a exploré le rêve et de la folie grâce à la notion d'automatisme de Baillarger (*Des hallucinations*, 1846). Jacques-Joseph Moreau de Tours dans *Du Hachisch et de l'aliénation mentale* (1845) et dans *De l'identité du rêve et de la folie* (1855) a fait l'analogie entre le rêve et la folie, ce qui a influencé Nerval, Gautier, Baudelaire, etc.

Breton pouvait faire son miel avec la somme du polygraphe Alfred Maury, *Le Sommeil et les Rêves* (1878), et, sinon de travaux en revue comme ceux de Dugas : « Le Sommeil et la cérébration inconsciente durant le sommeil » (*Revue philosophique*, 1897), d'Édouard Claparède : « Esquisse d'une théorie biologique du sommeil » (*Archives de Psychologie*, 1905), et de maints autres, il pouvait lire l'article de Gabriel Dromard « La Poésie, le rêve et la folie » (*Revue des idées*, 1907), et son livre *Le Rêve et l'action* (Flammarion, 1913), les travaux d'Yves Delage et son gros livre *Le Rêve. Étude Psychologique, Philosophique et Littéraire*, 1920), plus tard la petite brochure de P. Brunet, *Le rêve. Psychologie et physiologie* (Librairie Stock, 1924), etc.

Le théorie du rêve de Freud est présentée à l'usage du monde médical dans l'ouvrage de Régis et Hesnard, *La Psychoanalyse* (Alcan, 1914). Cet ouvrage reprend les trois articles « La doctrine de Freud et son école », par E. Régis, professeur, et A. Hesnard, assistant, parus dans *L'Encéphale*, en avril, mai, juin 1913. Ils couvrent tout le champ de cette méthode, et leur étude n'a rien d'une vulgarisation, et encore moins d'une trahison, comme l'ont fait croire certains psychanalystes ultérieurs. Dans la bibliographie, on relève des articles *en français* sur le rêve chez Freud de Gottschalk (*Archives de Neurologie*, 1912), Kostyleff (*Revue philosophique*, 1911), qui le reprendra dans *Le mécanisme cérébral de la pensée* (Alcan, 1914), Maeder (*Archives de psychologie*, VI), Jung (*Année psychologique*, t. XV). Les mécanismes du rêve, le symbolisme sexuel sont discutés. On y rencontre un conseil comme celui-ci, qui peut intéresser l'écrivain :

*C'est un exercice typique de la psychoanalyse que de déchiffrer un songe, et Freud conseille à ceux qui lui demandent comment devenir psychoanalystes, de chercher à noter dès le réveil leurs propres rêves, à y songer sans contrainte en les*

*prolongeant par la rêverie, et d'arriver ainsi à lire dans les ténèbres de l'inconscient<sup>3</sup>.*

Breton lui-même discutera une référence bibliographique de la *Traumdeutung* dans *La Révolution surréaliste*, et donnera avec *Les Vases communicants* son propre petit traité, fondé sur sa propre auto-analyse, comme la plupart de ceux qui étudient le rêve.

La « rêverie » est une notion psychopathologique connexe, étudiée par Paul Souriau dans *La Rêverie esthétique. Essai sur la psychologie du poète* (Alcan, 1906) et dans l'ouvrage d'Antheaume et Dromard *Poésie et folie* (1908). Dans *L'Encéphale* en 1923 et 1924, les travaux des collaborateurs psychanalystes du Pr Claude, René Laforgue et Raymond de Saussure, et de ses élèves, Adrien Borel et Gilbert Robin, acclimatent la notion d'autisme d'Eugen Bleuler en proposant les notions de « schizoïdie » et de « schizomanie ». *Les Réveurs éveillés* de Borel et Robin paraîtra à la NRF en 1925, et Robert Desoille, à la suite de Léon Daudet, commence ses recherches sur le rêve éveillé dirigé, issues du spiritisme. La « Rêverie » onaniste et scatologique de Dali dans *Le Surréalisme au service de la Révolution* (1932) est plus provocante que celle de Breton dans *Farouche à quatre feuilles* (1954).

Le dessin de rêve, comme celui de vision, d'hallucination, utilisé en psychiatrie, aura un rôle dans la genèse de l'« objet surréaliste ».

Les phrases de réveil ou de demi-sommeil sont un modèle électif car elles réalisent une « dictée de la pensée » à la faveur de l'automatisme du rêve. On en trouve chez Victor Hugo, et tout un poème d'un ami d'Hervey Saint-Denis. Breton présente comme inaugurale la phrase surréaliste de l'« homme coupé en deux par la fenêtre » dans le *Manifeste*, en passant par celle qui sert de trame au grand poème *Les États généraux*, jusqu'au microrecueil *Le La* (1960), où il revient sur ce thème<sup>4</sup>.

## La métapsychique

En bon disciple, Gérard Legrand rejette de façon péremptoire tout rapprochement entre l'écriture automatique des spirites, et celle du surréalisme<sup>5</sup>. Le nom et la technique en proviennent pourtant bien, comme André Breton l'a souvent indiqué. Et le paradigme de la métapsychique, qui était déjà très prégnant lors de sa formation, est devenu encore plus prégnant après la guerre.

---

3. Régis et Hesnard, article de *l'Encéphale*, 1913.

4. André Breton, *Signe ascendant*, « Poésie/Gallimard », 1968, p. 174-175.

5. Gérard Legrand, *André Breton en son temps*, *op. cit.*, p. 89-90.

Maxwell, dans l'*Année Psychologique*, 1905, présente une bonne coupe de ce qui fut un phénomène culturel et scientifique de premier plan. Sa synthèse « Revue de métapsychique (Spiritisme, Télépathie, Sciences occultes) » débute par cette définition, qui a le mérite de bien préciser les équivalences et différences en train de se constituer entre psychique et psychologique :

*Le mot « métapsychique » a été proposé par le Professeur Richet (1) pour désigner l'ensemble de ces phénomènes, encore mal connus, qui s'étendent des faits allégués par les spirites à ceux étudiés par la Société des Recherches Psychiques de Londres et par l'Institut général psychologique de Paris. L'expression n'est pas parfaite, mais elle évite l'équivoque des termes « psychique » et « psychologique ».*

*Note (1) Dans son discours présidentiel du 6 février 1905 à la Société des recherches psychiques de Londres (Proceedings, Vol. XIX, p. 13). Ce mot avait été employé par Haller L. (Alles in Allem. Metalogik, Metaphysik, Metapsychik, Berlin, 1888. M. Wincenty Lutolawski avait ultérieurement appliqué la même désignation aux phénomènes étudiés par la société des recherches psychiques de Londres. (In Wykladi Sagullonskee, t. II; Krakow, 1902). Voir la note de Richet, loc. cit., p. 13. M. Boirac avait proposé en 1893 le terme « parapsychique ». (« Un essai de classification des phénomènes parapsychiques », Annales des sciences psychiques, 1893, p. 340-354).*

Cette « science » nouvelle est née en 1882, avec la fondation de la Société anglaise des recherches psychiques : Lord Bute, Sidgwick, Myers, Gurney, Barrett, Lodge, St. Moses, Crookes, W. James, Ch. Richet, Arthur Balfour. Son but est d'examiner ce qu'il pouvait y avoir de vrai dans « les récits de visions, d'apparitions, de prémonitions, de pressentiments, de hantises » anciens et modernes. Ils leur appliquaient l'observation, l'enquête sur les témoignages, l'expérimentation (l'actuelle parapsychologie). Il déclare d'ailleurs : « Le moment était d'ailleurs favorable : le magnétisme animal étudié par Braid et par Charcot était entré dans la science sous le nom d'hypnotisme : Azam, Ribot, Binet avaient ouvert la voie aux recherches sur les modifications pathologiques de la personnalité et de la mémoire [...] »

Maxwell a dénombré 112 revues à cette époque. Nous ne citerons que les *Proceedings* et le *Journal* de la *Society for psychical Research*, présidée par Charles Richet, le *Bulletin de l'Institut général psychologique*, les *Annales des sciences psychiques*, dirigée encore par Charles Richet, la *Revue spirite* (50ème année, fondée par Allan Kardec). Citons encore quelques titres évocateurs de sa liste : *La Tribune psychique*, *Le Progrès spirite*, *Le Spiritualisme*

moderne, *La Revue bibliographique des Sciences psychiques* (ex-*Monde occulte*), *L'Initiation* du Dr G. Encausse (Papus), *Le Lotus bleu* du Dr Pascal (organe de la Société théosophique), *Le Journal du Magnétisme*, *Le Voile d'Isis*, *La Voie...* Et à l'étranger : *Occult review*, *Theosophical Review* d'Annie Besant, etc.

Le spiritisme est une « religion en voie de formation », dont les adeptes se comptent par millions, qui « tiennent les messages automatiques des mediums pour les révélations des esprits ». Il cite Léon Denis et Gabriel Delanne, les kardecistes qui croient en la réincarnation ; les théosophes qui se rattachent aux écoles védantistes, les petites chapelles des swedenborgiens et des Martinistes.

Les scientifiques comptent des savants comme, en France, Charles Richet, le colonel de Rochas, le Dr Joire, Mangin, Camille Flammarion, de Vesme... Plus réservés, ceux de l'Institut : Liard d'Arsonval, Brissaud, Gilbert Ballet. En Italie : Morselli, Lombroso lui-même. En Angleterre : Crookes, William James, etc...

Un ouvrage capital est celui de F.W.H. Myers, *La personnalité humaine, sa survivance, ses manifestations supranormales* (Alcan, 1905), qui distingue la « conscience subliminale » de la conscience « supraliminale », et étudie le rêve, l'hypnose, l'automatisme sensoriel ou moteur.

Maxwell pense que Myers, avec sa « métaphysique expérimentale », diffère peu des doctrine spirites. Le point de vue de Myers est l'inverse de l'affaiblissement, de la désagrégation : c'est une valorisation de l'inconscient, du subconscient (peu importe le nom, là aussi multiple).

Sans remonter aux premiers livres de Charles Richet à la Librairie Félix Alcan (*L'Homme et l'intelligence*, 1884 ; *Essai de psychologie générale*, 1898), citons encore quelques ouvrages et traductions qui étaient sur le devant de la scène à l'époque, tous parus dans la collection « Bibliothèque de philosophie contemporaine » : J. Maxwell : *Les Phénomènes psychiques*, Alcan, 1902 ; G. Geley : *L'Être subconscient. Essai de synthèse explicative sur des phénomènes obscurs de psychologie normale et anormale* (1905) ; G. Geley, *De l'inconscient au conscient* (1920) ; Émile Boirac, *La psychologie inconnue*, 1920 ; Sir Oliver Lodge : *La survivance humaine*, 1921 ; Charles Richet, *Traité de métapsychique*, 1922.

L'« écriture automatique » est née sur le guéridon des salons spirites, faisant suite aux « coups » et à leur code, pour enregistrer les messages de l'au-delà.

Le vitaliste Jules Grasset s'était converti finalement à l'étude « scientifique » des phénomènes observés chez les médiums dans *L'Occultisme hier et aujourd'hui. Le Merveilleux préscientifique* (1907), ainsi que Lombroso dans

*Hypnotisme et spiritisme* (1910). Bergson a fait des expériences en ce sens. Dans le *Précis* de Régis (1906, rééd. 1922), quelques phénomènes métapsychiques sont étudiés du point de vue psychopathologique. Dans *L'Encéphale*, en 1922, on peut lire, sous la plume de J. Lévy-Valensi, rendant compte du traité de métapsychique du Professeur Richet : « Il y a quelques années, un journal médical, fût-il de neuro-psychiatrie, n'eût pas analysé un ouvrage parlant de phénomènes supra-normaux. » Dans *L'Inconscient* (1923), Hesnard le range dans « l'inconscient interpsychique<sup>6</sup> ».

Après la Grande Guerre, le spiritisme est un revenant : les vivants souhaitent communiquer avec leurs morts. René Crevel le découvre dans un salon et l'introduit dans le cercle de Breton.

Raymond Queneau, esprit critique et bien informé, donne une satire du surréalisme dans *Odile* : Anglarès (André Breton) est « docteur médecin de son état » et magnétiseur<sup>7</sup>. *La Revue des recherches infrapsychiques* correspond à *La Révolution surréaliste*. Il donne une liste des groupuscules syncrétiques de l'époque, du type « le Grand Jeu ».

Participe de tout ce courant le recours aux voyantes cher à Breton, à l'horoscope, à la magie, aux hypnotiseurs et magnétiseurs de foire, etc. qui perdurent dans la culture populaire. Les progressistes adeptes du matérialisme et du socialisme « scientifiques » luttèrent alors contre cet idéalisme et cet obscurantisme, issu du symbolisme et de l'irrationalisme fin de siècle.

Le poème « Treize études », publié dans *Sic* (n° 29, mai 1918), par Breton et Aragon – un exemple de « critique synthétique » pour Marguerite Bonnet – est constitué par deux listes d'associations (13 x 2), qui évoquent bien plutôt les « études » expérimentales de transmission de pensée, ou en tout cas celles sur les associations d'idées.

Desnos se révèle un médium (hystérique) de première grandeur, lors des sommeils hypnotiques. Mais comme au temps du magnétisme, il allègue des « pouvoirs » extraordinaires : il est en communication télépsychique avec Marcel Duchamp de l'autre côté de l'Atlantique pour recevoir les messages de Rose Sélavy. Ceux-ci, à base de jeux de mots et de calembours, sont valorisés de façon hyperbolique par André Breton dans la mesure où ils seraient des manifestations de l'inconscient, de

---

6. Dr A. Hesnard, *L'Inconscient*, « Bibliothèque de psychologie expérimentale », Doin, 1923, p. 94-110.

7. Alain Chevrier, « Sur les clefs d'*Odile*, de Raymond Queneau », *Les Romans à clefs*, Troisième colloque des Invalides, 3 décembre 1999, Du Lérot éditeur, 2000, p. 123-126.

l'« automatisme verbal », ce qu'Antheaume et Dromard ont nommé la « pensée rimée ».

Nadja est une « médium », comme l'a indiqué son certificat d'internement<sup>8</sup>, non moins qu'une malade mentale en déshérence, et sera l'objet d'un récit qui suit souvent le modèle descriptif rigoureux et distant de l'observation psychiatrique, avec documents iconographiques à l'appui.

Le poème « Tournesol » est interprété par son auteur comme un exemple de « crypsthésie prémonitoire » (Richet) : cette interprétation est toujours valide lorsqu'elle est faite *a posteriori*...

En 1948, dans son commentaire tardif, André Breton réoccultise en quelque sorte le jeu surréaliste du cadavre exquis en le présentant comme une expérience de transmission de pensée<sup>9</sup>. Et il sera suivi par Michel Carrouges dans son livre sur *André Breton et les données fondamentales du surréalisme* en 1950.

Cette science et cette « religion séculière », sans dieu mais avec un au-delà, pouvait satisfaire l'antichristianisme de Breton, émule de la lutte anticléricale du petit père Combes. Après l'échec des mages romantiques, puis de la « religion de l'art » de Mallarmé, on peut dire que le surréalisme a été une sorte de religion séculière qui s'est passée de l'au-delà, mais qui l'a déplacé dans l'ici-bas, comme on l'entend au début de *Nadja*, sous le nom de surréalité.

Rien d'étonnant alors à ce qu'on ait assisté à une résurgence de la vision magique du monde chez Breton après la Seconde Guerre mondiale, – parallèlement à son retrait politique dans l'anarchisme, le socialisme utopique ou le mondialisme. En témoignent des titres comme celui de la revue *Medium* ou de la collection « Révélation », son intérêt pour la magie, l'ésotérisme et l'alchimie, la conception du temps du rêve de Dunne, la *Crystal-Vision* appliquée aux agates, etc.

## La critique de Malespine

Émile Malespine, né en 1892, mobilisé comme médecin auxiliaire en 1914, neuropsychiatre, a été le seul à dénoncer d'une façon fondée, même si c'était de façon rapide et violente, les équivoques de l'« écriture automatique » et de son produit, le « texte surréaliste », dans sa revue lyonnaise *Manomètre* en août 1924 :

---

8. Certificat du médecin de l'Infirmerie Spéciale, d'après John Tchalenko, cité par Georges Sebbag, *André Breton L'Amour-Folie*, Jean-Michel Place, 2004, p. 129.

9. André Breton, « Le Cadavre exquis, son exaltation » in *Le Surréalisme et la peinture*, 1966, p. 290.

*M. André Breton est libre de fabriquer de la littérature avec n'importe quoi. C'est son droit d'appeler la page d'un agité maniaque : littérature et de réunir en volume des devoirs d'écolier psychiatre.*

*Ce que M. Breton appelle surréalisme n'est que la réédition de l'X qu'on appelle hypnotisme, ou somnambulisme ou spiritisme suivant le point de vue métaphisique<sup>10</sup> auquel on se place.*

*Littérature surréaliste, c'est le petit jeu de société du médium qui entre en transe, vous parle de la planète Mars, de la Lémurie, et vous fabrique des poésies de Victor Hugo ou des poèmes de M. André Breton.*

*Pour écrire, il n'y a qu'à se mettre dans l'état qu'en psychologie on a appelé l'état second. Grasset aurait dit que M. Breton désagrégait son polygone<sup>11</sup> ».*

Il fait allusion au cas d'Hélène Smith rapporté par Théodore Flournoy dans *Des Indes à la planète Mars. Un cas de somnambulisme avec glossolalie* (1900), au Hugo des tables tournantes de Jersey, et au livre de Jules Grasset, *Le Psychisme inférieur*<sup>12</sup> (1906), où il décrit le polygone des centres psychiques inférieurs sous la dépendance d'un hypothétique centre O. Plus loin, il corrige l'ancien étudiant en médecine sur son usage du syndrome de Ganser :

*Mais pourquoi essaye-t-il de prouver ? Il parle doctement du syndrome de Ganser, comme s'il voulait effrayer. Alors je l'arrête. M. Breton a lu sans doute cela dans quelque bouquin de psychiatrie mais c'est mal digéré. Il n'a pas dû voir beaucoup d'aliénés. Et puis quand on veut être simple au lieu de parler de syndrome de Ganser, on parle plus simplement de coq-à-l'âne. Cela, d'après Ganser, se voit chez les hystériques. L'hystérie cette comédie musicale où l'on se sait plus bien si c'est le médecin qui trompe le malade ou le malade qui se joue du médecin.*

Le syndrome de Ganser se rencontre aussi dans l'hystérie, mais les phrases sont dépourvues d'incohérence (le coq à l'âne). Malespine a beau jeu d'y voir une lecture trop rapide. De plus, il rappelle les critiques de la crédulité des expérimentateurs comme Charcot et ses élèves, ou Luys. Puis il cite Maury et le rêve, et « l'automatisme verbal » des maniaques (au sens spécialisé qu'il a en psychiatrie) :

*Ceux qui écrivent à la manière de M. André Breton sont une catégorie bien spéciale de malades : ce sont les maniaques. La manie : état d'agitation conti-*

---

10. L'auteur utilise une orthographe réformée.

11. Émile Malespine, *Manomètre*, n° 6, août 1924, p. 121-124.

12. Dr Grasset, *Le psychisme inférieur : étude de physiopathologie clinique des centres psychiques*, « Bibliothèque de philosophie expérimentale », Marcel Rivière et C<sup>ie</sup>, 1913 [1906].

*nuel où les malades parlent vite et sans arrêt. La carpe baptisée écriture surréaliste par M. André Breton s'appelle chez les aliénistes, automatisme verbal.*

*Et la preuve :*

*1° L'état hypnotique ou l'état de rêve, dans lequel se place M. André Breton pour écrire n'est pas si différent de l'état de rêverie ou de l'état d'inspiration ou même de l'état d'invention pour qu'il soit permis de le cataloguer séparément.*

*2° Cette sorte d'écriture est connue depuis longtemps. Il y a des livres entiers (voir Théosophie) écrits en état de somnambulisme. Il y a des dessins. J'ai, sous les yeux, un de ces dessins fait par Victorien Sardou.*

*3° Comment se fait-il que tous ces écrits ne diffèrent des autres que par une exubérance de l'imagination. Pourquoi ces écrits restent-ils cohérents alors que ceux de M. André Breton sont incohérents et sont du pur automatisme verbal ?*

Le critique porte sur la condition de l'écriture automatique, l'état d'auto-hypnose, de rêverie, dont il remarque d'une part qu'elle est bien connue, et d'autre part que cet état ne donne pas en clinique des textes incohérents. C'est là en effet le premier paradoxe de l'écriture automatique : les textes incohérents et baroques des maniaques, et surtout ceux des schizophrènes, voire de certains aphasiques non dépistés ont été donnés comme modèles par Breton, alors que leurs conditions de production se font sur le mode de l'hypnose (de l'auto-hypnose), lequel donne lieu à la production de textes généralement pauvres et tout en lieux communs. Le second paradoxe consiste à diriger l'automatisme : cette contradiction mènera à son échec, reconnu par son inventeur et propagandiste.

Citons aussi une critique significative pour comprendre la réception du surréalisme, celle de Paul Fort et Louis Mandin, dans leur *Histoire de la Poésie française depuis 1850*. Abordant « Les dernières écoles. Vers l'Inconscient », ils se contentent de citer les noms d'Aragon, Baron, Breton, Delteil, Dermée, Éluard, Goll, Picabia, Soupault, Vitrac, et présentent le dadaïsme et le surréalisme comme une recherche relevant de la psychiatrie, en termes négatifs, et non de la littérature :

*À cette école de l'impulsivité, les découvertes les plus modernes, vraies ou supposées (entre autres les théories du Docteur Freud et sa psychanalyse) offrent un appât scientifique. On cherchera le mystère de notre âme et de notre nature dans les superstitions du nègre, dans les divagations de la somnambule, dans les hallucinations du dormeur, dans le délire de l'aliéné, dans le tic du névropathe, dans le vertige de l'automobiliste, dans tout ce qui est involontaire, instinctif, incohérent. On pourra fournir ainsi aux cliniciens, aux psychiatres, des documents utiles, mais qui, n'ayant pas de rapport avec l'art, ne sauraient relever de*

la critique littéraire (1). [Note (1) : Les surréalistes, après les dadaïstes, proclament que leur école n'a « rien à voir avec la littérature ». (Manifeste « solennel », 1925)<sup>13</sup>].

## Autres domaines psychiatriques

1) L'impulsion. Charcot a décrit « l'automatisme ambulateur » chez certains épileptiques, et il a été suivi par Pitres, Meige, Pierre Janet, Raymond sur l'automatisme ambulateur, le « juif errant », les « aliénés migrants ». Le cas princeps de ces « aliénés voyageurs » décrit par Philippe Tissié a pu être à l'origine de certaines expressions de Breton à la fin de « Lâchez tout » (*Littérature*, 1922) : « Cela vient par crises, après quelques mois de repos, il faut qu'il parte et il s'en va. Il quitte son métier, sa famille, sa femme qu'il aime bien et qu'il laisse en détresse. Et puis il se retrouve en pays inconnu, il a honte et souvent n'ose revenir<sup>14</sup> ».

2) Le crime. À côté de ses antécédents littéraires (l'acte gratuit de cet amoraliste nietzschéen qu'est le Lafcadio de Gide), ou politique (la « propagande par le fait » des anarchistes), « l'acte surréaliste le plus simple... » a aussi pour modèle celui du fou criminel. Les grands criminels ont donné lieu à des procès, à l'époque des monomanies d'Esquirol, où médecine légale et psychiatrie ont débattu avec la justice sur la démarcation du normal et du pathologique. Les surréalistes se situent également dans l'ambivalence à l'égard du criminel dans la littérature populaire (Germaine Berton, Violette Nozières), et critiquent le rôle des experts psychiatres.

3) Le suicide. Il a proposé une enquête d'allure scientifique, et introduit dans *La Révolution surréaliste* (n° 12) un article spécialisé : « Mobiles inconscients du suicide », par le psychanalyste d'origine américaine Frois-Wittmann.

4) La sexualité. L'appropriation médicale des perversions s'est faite contre la religion et la morale, à l'enseigne de la théorie de la dégénérescence, mâtinée d'évolutionnisme, et elle a abouti à la *Psychopathia sexualis* de Krafft-Ebing, et à la sexologie. La psychanalyse en est un prolongement psychologique : Hesnard a publié *La Psychanalyse, théorie sexuelle de Freud* (« La culture moderne », Stock, 1924). L'enquête de *La Révolution surréaliste* sur la sexualité se veut scientifique, mais c'est aussi un jeu surréaliste collectif, adapté du « jeu de la vérité » : elle est contemporaine de la pénétration culturelle et institutionnelle de la psychanalyse en

---

13. Paul Fort et Louis Mandin, *Histoire de la Poésie Française depuis 1850*. Paris, Ernest Flammarion-Henri Didier, Toulouse, Privat, 1926, p. 312-313.

14. Philippe Tissié, *Les Rêves, physiologie et pathologie*, Alcan, 1890, p. 80.

France. Enfin, on a fait un sort à l'« amour fou » désignant l'extase chez Janet (Anna Balakian)<sup>15</sup>, mais l'expression populaire, déjà présente dans le *Second Manifeste* (1930) : « les contempteurs et 'guérisseurs' du soi-disant amour-folie<sup>16</sup> », a eu des prédécesseurs pour désigner la mélancolie amoureuse à la Renaissance, puis l'érotomanie ou illusion délirante d'être aimé, et M<sup>elle</sup> Pascal dans *Chagrin d'amour et psychoses* (1935), a donné pour titre au chapitre premier « L'amour sous le signe de la folie. Les conceptions fondamentales de l'amour », et parle de la « Folie par amour de Morel. Folie des cœurs inassouvis de Renan<sup>17</sup> ».

5) Les maladies mentales. Breton suivra les présentations de malades du Pr Claude à Sainte-Anne, et le critiquera dans *Nadja*, photographie à l'appui. Il polémiquera avec d'autres autorités (Janet, de Clérambault) dans « La médecine mentale devant le surréalisme » (1930) et dans l'ouverture du *Second Manifeste*. Après guerre, il continuera de lire une revue psychiatrique comme *L'Évolution psychiatrique*, née en 1925<sup>18</sup>.

À la suite de l'échec de « l'écriture automatique », il a proposé la simulation des maladies mentales (les psychoses) avec *L'Immaculée conception*. Nous renvoyons à notre étude, où nous avons révélé l'avant-texte essentiel, le livre de Rogues de Fursac, par où Breton et Éluard « imitent » non la folie, mais ses textes écrits, tels qu'ils ont été sélectionnés par les psychiatres de l'époque<sup>19</sup>.

Dali apportera la « méthode paranoïaque-critique », mais ses hallucinations sont plutôt des « illusions<sup>20</sup> » ou des « interprétations » au sens psychiatrique.

Le livre de Breton, *l'Anthologie de l'humour noir* dérive, c'est-à-dire provient et s'en écarte, de la tradition des ouvrages sur les excentriques et les « fous littéraires<sup>21</sup> », où Sade et Fourier étaient aux premiers rangs. Il ajoute à la liste le Nietzsche de la fin, Jean-Pierre Brisset et Raymond Roussel. Certaines notices sont saturées en langue de bois psychopathologique, comme celle sur Arp figurant le moi, le soi (traduction ancienne du *Es*) et le surmoi. Il cite *Le Jugement moral chez l'enfant* de Piaget (1932) à

---

15. Marguerite Bonnet, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste, op. cit.*, n. 160, p. 108.

16. André Breton, *OC II*, n. p. 823.

17. Constance Pascal, *Chagrin d'amour et psychoses*, Doin, 1935, p. 23.

18. Communication personnelle de Jean Suquet.

19. Alain Chevrier, « Une source cachée de *L'Immaculée Conception* », *Mélusine*, n° XIII, « Le surréaliste et son psy », 1992, p. 49-70.

20. James Sully, *Les Illusions des sens et de l'esprit*, Alcan, 1900.

21. Alain Chevrier, « André Breton et la folie littéraire », in Jean-Jacques Lefrère et Michel Pierssens (dir.), *Fous littéraires, nouveaux chantiers*, Tusson, Du Lérot, Sixième colloque des Invalides, novembre 2002, p. 183-186.

propos de Jacques Prévert. Et Breton significativement écrit dans une lettre à un éditeur en date du 28 septembre 1936 : « Il me semble que ce recueil gagnerait à être complété par un choix de textes de malades mentaux (10 à 15 pages) et un choix d'anecdotes et de mystifications sombres (15 à 20 pages) ». Un plan détaillé, contemporain de cette lettre selon Marguerite Bonnet, comporte ces notes :

*L'Immaculée Conception, Démence précoce*  
*Textes de malades mentaux (demander Ferdière)*  
*Textes automatiques*  
*Anecdotes, mystifications*<sup>22</sup>.

Le jeune psychiatre Gaston Ferdière venait de publier un article illustré sur les « Écrits d'aliénés », en 1935, dans *Visages du monde*<sup>23</sup>.

Enfin, Breton a introduit le diagnostic psychiatrique dans l'art de l'injure, notamment dans le *Second manifeste du surréalisme* : « M. Gérard » est « vraiment rejeté pour imbécillité congénitale : évolution différente de la précédente<sup>24</sup> », Bataille présente des « obsessions », « un état de déficit conscient à forme généralisatrice, diraient les médecins », qui relève d'un « état de psychasténie<sup>25</sup> » (dirait Pierre Janet).

Cette liste n'est pas limitative.

---

22. André Breton, *OC II*, p. 1762-1763.

23. Gaston Ferdière, « Écrits d'aliénés », *Visages du monde*, « Visages de fous », n° 30, 15 décembre 1935. [Republié dans *Littoral*, n° 39, juin 1993].

24. André Breton, *OC I*, p. 788.

25. *Ibid.*, p. 826-827.

## MARCEL DUCHAMP : LA PULSION MISE À NU

Jean-Claude MARCEAU

Par delà son caractère à dessein scandaleux et provocateur, la démarche de Marcel Duchamp, qui se donne de prime abord comme une interprétation purement mécanique et cynique du phénomène amoureux à travers sa création des *Machines célibataires*, vise à mettre au jour l'articulation d'un montage pulsionnel. À travers son œuvre, Duchamp, « ce mécano qui met à nu<sup>1</sup> », selon l'expression de Roger Dadoun, ne cesse en effet de disséquer les rouages des dispositifs pulsionnels par où le désir humain se trouve saisi.

### Les Machines célibataires : une allégorie du montage pulsionnel

D'une hauteur de près de 2,80 m et d'une largeur de 1,77 m, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* est une œuvre monumentale, terme qu'il faut entendre avec tel sens latin de *moneo, monumentum*, « qui fait songer », « qui donne à penser », « qui avertit », « qui éclaire ». Nous en tenant au plus près des mots, ce qui retient en effet en tout premier le regard, c'est l'agencement mécanique de l'œuvre, ce jeu d'articulation de pièces diverses désignées comme « pistons », « rouages », « pompes », « cylindres », « moteurs », « tamis », tout ce registre machinique qui affiche le caractère technique, voir scientifique de l'entreprise au moyen de « lois », « principes », « phénomènes », « comparaisons algébriques ».

La mise à nu, chez Duchamp, est fondamentalement une opération érotique. L'affinité du mécanique et de l'érotique traverse du reste maints écrits surréalistes et Jacques Rigaut n'hésite pas à publier cette annonce dans *Littérature* :

*Jeune homme pauvre, médiocre, 21 ans, mains propres, épouserait femme, 24 cylindres, santé, érotomane ou parlant l'anamite. Ecr. Jacques Rigaut, 73 boulevard du Montparnasse, Paris 6<sup>e</sup>.*

---

1. R. Dadoun, *Duchamp, Ce mécano qui met à nu*, Hachette, 1996.

2. Cité dans S. Alexandrian, *Les Libérateurs de l'amour*, Seuil, 1977, p. 221.

L'énormité de la proposition, le cynisme affecté, témoignent d'une attitude de défi. Chez Duchamp, tout au contraire, c'est le souci de l'analyse qui prévaut dans ce dévoilement. De quoi est-il question en effet ? « Toute cette mécanisation, écrit Dadoun, s'effectue sous le signe fort inscrit dans le titre : il s'agit d'une "mise à nu" accomplie par de dits "célibataires" (pan du bas) sur une dite "mariée" (pan du haut, Pendu Femelle)<sup>3</sup> ». La libido est le moteur de cette action, comme le suggèrent les signifiants employés par Duchamp : « moteur-désir », « rouage lubrique », « virginité », « essence d'amour », « vie sexuelle imaginée par elle mariée-désirante ». Ce que la mise à nu accomplit et donne à voir, c'est « l'intime croisement, l'énergétique copulation du mécanique et de l'érotique<sup>4</sup> ».

Si *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* demeure l'une des œuvres les plus hermétiques de notre siècle, son auteur nous a néanmoins livré une clé pour l'élucider, avec ses notes de la *Boîte verte*. « *La Mariée...* et la *Boîte verte*, écrit Octavio Paz, constituent un système de miroirs qui échangent leurs reflets ; chacun d'eux éclaire et rectifie les autres<sup>5</sup> ». C'est pourquoi sa description de la Mariée débute par une analyse linguistique. Le titre même est en effet révélateur, à ses yeux, d'un impossible du rapport sexuel :

*La Mariée mise à nu par ses célibataires, même. Phrase oscillante et tortueuse.*  
« Mise à nue » – impossible de ne pas penser à un acte public ou à un rite : le théâtre (mise en scène), l'exécution capitale (mise à mort). L'usage du mot « célibataire » au lieu de mots attendus, tel que fiancé ou prétendant, indique une séparation infranchissable entre le féminin et le masculin : le célibataire n'est même pas prétendant et la mariée ne sera jamais épousée. (DT 38)

À cette Mariée, encore appelée Moteur-Désir ou Pendu Femelle, fait pendant le groupe des célibataires, aux noms multiples : Machine Célibataire, Machine d'Eros, Neuf Moules mâliques, ou encore Cimetière des Livrées et Uniformes. Tous, comme le relève Octavio Paz, sont organiquement dépendants de la Mariée :

*En fait, les mâles sont neuf et ne sont que des moules, des vêtements vides gonflés par le fluide ou gaz de désir émis par la Mariée. Ils représentent neuf familles ou tribus masculines : gendarme, cuirassier, agent de police, prêtre, chasseur de café, chef de gare, livreur de grand magasin, larbin et croque-mort.*

---

3. R. Dadoun, *op. cit.*, p. 36.

4. *Id.*, *Ibid.*, p. 37.

5. O. Paz, *Deux Transparents : Marcel Duchamp et Claude Lévi-Strauss*, (ci-après abrégé en DT), Gallimard, 1970, p. 37.

Cette énumération ironique de Duchamp entend souligner le caractère universel de cette aimantation suscitée par la féminité : « Le pluriel de célibataires et le possessif “ses” accentuent l’infériorité des mâles : plus qu’à la polyandrie, écrit Octavio Paz, ils font penser à un troupeau ». (DT 38)

Les autres parties ont des noms qui désignent leur fonction. Très nombreuses, les principales sont l’Inscription d’en haut, la Glissière ou Traîneau ou Chariot, la Broyeuse de Chocolat montée sur un châssis Louis XV, sans oublier les Témoins Oculistes. Octavio Paz se montre particulièrement frappé par l’aspect phallique du tableau : « Je signale, note-t-il, le caractère agressivement viril – encore que sans tête – de la Broyeuse de Chocolat » (DT 39). *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, encore appelée *Grand Verre*, est un verre double, peint à l’huile et divisé horizontalement en deux parties égales par un fil de plomb. La moitié supérieure correspond au domaine de la Mariée. Tout en haut flotte un nuage de couleur grisâtre, la Voie lactée, enveloppant « trois pancartes semblables à celles qui servent sur les stades à marquer les points des équipes ou, dans les aéroports, à indiquer l’arrivée et le départ des avions » (DT 39-40). Elles constituent l’Inscription d’en haut et ont pour fonction de « transmettre aux célibataires les décharges de la Mariée – ses commandements ». Un peu à l’écart de l’Inscription d’en haut, se tient la Mariée, machine mais aussi moteur et « insecte terrible », sorte d’« allégorie de l’Assomption de la Vierge ». Elle se trouve dotée d’organes à la morphologie compliquée, tel que l’émetteur-récepteur d’ondes dirigées vers le groupe des célibataires. À l’extrémité droite de l’interface avec la zone des célibataires se situent les points d’impacts de neuf coups « tirés ».

La moitié inférieure constitue le territoire des célibataires. Dans la partie gauche se trouve le groupe des neuf Moules mâliques ou Cimetière des Livrées et Uniformes qui constituent pour Duchamp « la base architectonique de la Mariée-apothéose » (DT 41). Ces neuf frères laïques sont « comme enveloppés par un miroir qui leur renvoie leur propre complexité jusqu’à les halluciner » (DT 41). Octavio Paz s’interroge sur la nature profonde du trouble qui les affecte : « Mâles rendus fous par le désir ou par leur vanité ? » (DT 41) Toujours est-il que leur disposition polygonale fut très laborieuse, selon Gloria Moure, car « la situation en hauteur des “moules” fut étudiée de façon que les sommets du polygone coïncident avec le “point de sexe” de chacun (polygone de sexe)<sup>6</sup> ».

---

6. G. Moure, *Marcel Duchamp*, Albin Michel, 1988, p. 21.

À droite des neuf Moules se trouve un petit chariot avec des patins, la Glissière, mû par un Moulin à Eau, son propulseur, qui, par un ingénieux mécanisme, tire profit de la chute de bouteilles de Bénédictine. Le Moulin anime la Glissière d'un mouvement de va-et-vient et, à l'aller et au retour, la Glissière récite d'interminables litanies : « Vie lente. Cercle vicieux. Onanisme. Horizontal. Camelote de vie... » (DT 41) Le Tamis, situé à l'extrémité de la Glissière, est rattaché aux Moules mâliques par un système de tubes capillaires qui, pour Duchamp, ne sont autre que ces unités « de longueur capricieuse ». Entre le Tamis et la Broyeuse de Chocolat s'ouvrent et se ferment les Ciseaux. Occupant la partie centrale de la moitié inférieure du Verre, la Broyeuse de Chocolat focalise toute l'attention. Elle est définie par un « Adage de spontanéité » : « Le célibataire broie son chocolat lui-même » (DT 41), formule qui d'une certaine façon condense les litanies du Chariot.

À gauche se trouvent enfin les Témoins Oculistes, figures géométriques qui rappellent celles de l'optique, et qui font référence, selon Octavio Paz, « aux témoins qui assistent aux miracles dans les tableaux religieux et au “voyeur” de la pornographie » (DT 41-42). Leur rôle est capital puisque, en tant que spectateurs, ils font véritablement ex-sister le tableau. Il ne s'agit pas tant ici de cette illusion du « se voir se voir », où la conscience, comme l'a montré Lacan, prétend trouver son fondement –

*Je saisis le monde dans une perception qui semble relever de l'immanence du « je me vois me voir » –, où « le privilège du sujet paraît s'établir de cette relation réflexive bipolaire, qui fait que, dès lors que je perçois, mes représentations m'appartiennent », mais bien plutôt de cette advenue du regard en tant qu'objet a, c'est-à-dire non point comme conscience, mais comme arrachement à cette « substance innommée d'où moi-même, le voyant, je m'extrais. Des rets, ou rais si vous voulez, d'un chatolement dont je suis d'abord une part, je surgis comme œil, prenant, en quelque sorte, émergence de ce que je pourrais appeler la fonction de la « voyure »<sup>8</sup>.*

### **L'objet à fonctionnement symbolique : une critique de la notion classique de représentation**

Si la pulsion, comme l'a montré Jacques Lacan, se soutient de l'imaginaire du fantasme et s'articule au réel de la jouissance, elle n'en

---

7. J. Lacan, *Séminaire XI* Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Seuil, 1973, p. 76.

8. *Ibid.*, p. 77.

ignore point pour autant la dimension du symbolique, ce travail d'écriture dont les Machines de Duchamp sont la source chez les critiques d'art. Inspirés par cette perspective psychanalytique, ceux-ci du reste n'ont pas échappé en retour à l'influence du style duchampien.

Le fonctionnement de la machine, tel que l'a décrit Octavio Paz, se situe en effet aux antipodes de la notion classique de représentation :

*La Mariée envoie à ses célibataires un fluide, magnétique ou électrique, par le moyen de l'Inscription d'en haut. Eveillés par la décharge, les Moules se gonflent et émettent à leur tour un gaz, qui, à la suite de diverses péripéties, passe au travers des sept cônes du Tamis, pendant que le Chariot récite ses litanies monotones. Le fluide tamisé par les cônes et transformé en liquide arrive aux Ciseaux qui, en s'ouvrant et en se fermant, le dispersent : une partie tombe dans la « région des éclaboussures » et l'autre, explosive, s'échappe vers le haut et perce le verre (zone des coups de canons). À cet instant la Mariée se défait (en imagination) de ses vêtements. Fin de l'acte. (DT 42)*

Nulle intentionnalité représentative à la source de tout ce branle-bas, mais bien plutôt une cause : l'origine de tout ce mouvement érotico-mécanique est l'un des organes de la Vierge, le Moteur-Désir, où transparait sa dimension d'objet a. Duchamp souligne en effet que ce Moteur est « séparé de la Mariée par un refroidisseur à eau » : le refroidisseur « exprime que la Mariée, au lieu d'être seulement un glaçon a-sensuel refuse chaudement (pas chastement) l'offre brusque des célibataires » (in DT 42). Jetant aux orties les canons de la peinture, Duchamp conquiert par là même son identité d'artiste ou mieux d'anti-artiste, d'«anartiste», comme il l'a dit lui-même. La circulation incessante des flux de ce désir machiné ont fait ranger les *Machines célibataires* de Duchamp parmi les Machines désirantes que Gilles Deleuze et Félix Guattari ont analysées dans *L'Anti-Oedipe* :

*Qu'est-ce que produit la machine célibataire, s'interrogent-ils, qu'est-ce qui se produit à travers elle ? La réponse semble être : des quantités intensives. Il y a une expérience schizophrénique des quantités intensives à l'état pur, à un point presque insupportable – une misère et une gloire célibataires éprouvées au plus haut point, comme une clameur suspendue entre la vie et la mort, un sentiment de passage intense, états d'intensité pure et crue dépouillés de leur figure et de leur forme.*

Critique somme toute assez radicale de la psychanalyse !

---

9. G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Oedipe*, Editions de Minuit, 1995, p. 25.

Cette intensité pourtant, comme le relève Dadoun, semble bien naître du rapprochement, par association, d'un certain nombre de signifiants :

*Dans ce cadre ou cadrage, écrit-il, – au plein sens des termes – érotique, maints détails requerraient de longs développements, par exemple, tel « Adage de spontanéité » indiquant que « le célibataire broie son chocolat lui-même », tracerait, par voisinage avec le mouvement d'« aller-retour » de la « glissière » et en association avec « Cercle vicieux » et « Onanisme » de la Litanie du chariot, la piste intéressante d'une forme « célibataire » intense de sexualité<sup>10</sup>.*

Pour Jean Clair, le *Grand Verre* relève d'une *physica buffa*, qui situe le grain de sel duchampien dans une certaine famille d'esprit : « Sa “physique amusante” est proche de la pataphysique de Jarry, son goût pour les calembours proche des généalogies fantasques de Jean-Paul Brisset<sup>11</sup> ». En outre, les notes de la *Boîte verte* transposent en quelque sorte au champ plastique le *Comment j'ai écrit certains de mes livres* de Raymond Roussel. C'est là souligner le rapport du *Grand Verre* à l'écriture et à la langue.

Cette œuvre de Duchamp ne saurait en effet se réduire à la circulation de flux molaires ou moléculaires, mais le décryptage du verre, pour Jean Clair, s'opère tout au contraire à partir des deux axes saussuriens de la langue que sont la synchronie et la diachronie :

*Si nous lisons celui-ci en surface, ou synchroniquement, selon le schéma circulaire de sa machinerie, la Mariée – le Verre en son entier – est bien, en effet, un moteur, l'agent automobile d'un voyage, d'une traversée instantanée qui est l'effet de son désir, de son érotisme propre, de son énergie d'amour. Par contre, si on lit le Verre en hauteur, dans une perspective non plus spatiale mais temporelle, archéologique ou diachronique, la Mariée est alors considérée comme le terme ou le but du voyage : c'est la figure femelle de la partie supérieure<sup>12</sup>.*

Pour Thierry De Duve, le *Grand Verre* offre une illustration exemplaire du *nominalisme pictural*. La réalisation de ce tableau s'inscrit temporellement entre la série des dessins de la *Vierge* et son travail intitulé, de façon énigmatique, *Etant donnés : 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage*, sans doute pour nous rappeler que, selon l'adage des Pères de l'Eglise, *inter fascias et urinas nascimur*. Cette dernière œuvre n'est en effet visible que par deux trous minuscules, à travers lesquels – « d'un regard oblique » – on peut aperce-

---

10. Dadoun R., *Duchamp Ce mécano qui met à nu*, op. cit., p. 37.

11. J. Clair, *Marcel Duchamp ou le grand fictif essai de mythanalyse du Grand Verre*, Galilée, 1975, p. 78.

12. *Ibid.*, p. 119.

voir une fille nue, le sexe ouvert, soulignant par là même, comme l'écrit Jean-Paul Clébert, « ce désir célibataire de découvrir ce qu'il y a au-delà de ce pertuis, lieu d'aller et de retour, de désir et de répulsion<sup>13</sup> ».

À travers cette *Schaulust*, Duchamp éclaire ce qu'il en est de la pulsion.

*Qu'est-ce qui se passe dans le voyeurisme ?, écrit Lacan. Au moment de l'acte du voyeur, où est le sujet, où est l'objet ? Je vous l'ai dit, le sujet n'est pas là en tant qu'il s'agit de voir, au niveau de la pulsion de voir. Il est là en tant que pervers, et il ne se situe qu'à l'aboutissement de la boucle. Quant à l'objet, la boucle tourne autour de lui, il est missile, et c'est avec lui que, dans la perversion, la cible est atteinte. L'objet est ici regard – regard qui est le sujet, qui l'atteint, qui fait mouche dans le tir à la cible<sup>14</sup>.*

« Voyeur » est le terme même qu'emploie Duchamp pour qualifier le « visiteur » de son œuvre. Et celle-ci comporte un « spot light 150 W » dont il précise qu'il « doit tomber verticalement, exactt. sur le con<sup>15</sup> ». Autrement dit, c'est « sur le con », qu'est braquée la plus vive lumière. Par ce creux, ce vide, ce qui est visé, c'est l'objet en tant qu'absence, soit le phallus même.

## Le phallus dans le tableau

La construction optique duchampienne rappelle singulièrement les dispositifs catoptriques des artistes de la renaissance. Pour Jean Clair, ce dernier travail de Duchamp est bien le pendant figuratif du *Grand Verre*, sa transposition en termes réalistes, c'est à dire la mise en images de ce qui dans le *Grand Verre* est une mise en perspective : « Sorte de *peep show* géant, traité en grandeur nature, il évoque inmanquablement avec ses deux œilletons et son espace cubique et clos, ces boîtes à perspective que se plaisait à construire, dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle aux Pays-Bas, un Samuel Van Hoogstraeten<sup>16</sup> ». Il ne manque pas de rappeler non plus le jeu de l'anamorphose dans *Les Ambassadeurs* de Hans Holbein, nous invitant par là même à rechercher le phallus dans le tableau.

L'« obliquité » du regard de Duchamp est à rapprocher ici de cet « objet oblique », tel que décrit par Lacan : « Dans le tableau des *Ambassadeurs*, que voyez-vous ? Quel est-il, cet objet étrange, suspendu, oblique, au premier plan en avant de ces deux personnages ?..., qu'est-ce donc cet objet, ici volant, ici incliné ? Vous ne pouvez le savoir – car vous vous

---

13. J.P. Clébert, art. « Marcel Duchamp », *Dictionnaire du surréalisme*, Seuil, 1996, p. 217.

14. J. Lacan, *Séminaire XI*, *op. cit.*, p. 166.

15. Cit. in R. Dadoun, *op. cit.*, p. 43.

16. J. Clair, *op. cit.*, p. 62.

détournez<sup>17</sup> ». Il faut, pour cela, échapper à la fascination du tableau, au prix d'un certain détour, d'un certain délai. Et l'objet n'apparaît que dans l'après-coup, de façon toute surréaliste comme le relève Lacan :

*Commencez à sortir de la pièce où sans doute il vous a longuement captivé. C'est alors que, vous retournant en partant – comme le décrit l'auteur des Anamorphoses – vous saisissez sous cette forme quoi ? – une tête de mort. Ce n'est point ainsi qu'elle se présente d'abord, cette figure que l'auteur compare à un os de seiche et qui à moi m'évoque plutôt ce pain de deux livres que Dali, dans l'ancien temps, se complaisait à poser sur la tête d'une vieille femme, choisie exprès bien miséreuse, crasseuse et d'ailleurs inconsciente, ou encore les montres molles du même, dont la signification n'est évidemment pas moins phallique que celle de ce qui se dessine en position volante au premier plan de ce tableau.*

Pour Duchamp, le *Grand Verre* n'est point un tableau mais ce qu'il nomme, de façon significative, un « retard ». Et dans ses notes de la *Boîte blanche*, il spéculé sur la possibilité de « faire des œuvres qui ne soient pas “d'art” », parlant plutôt du « coït à travers une glace avec un ou plusieurs objets de la devanture<sup>18</sup> », en précisant que « le choix est allé (*siè*) et retour », dans le sens que la devanture « exige » du voyeur.

La réalisation du *Grand Verre* fait immédiatement suite à celle du *Passage de la vierge à la mariée*, mettant par là-même au premier plan le thème érotique de la défloration, soit tout aussi bien le devenir tableau de la toile vierge. Comme l'écrit Thierry De Duve :

*Pour passer d'une vierge à une mariée, il faut y mettre une verge : vierge/y verge, du i pointé de la pucelle à l'i grec de la mar(ce)l y est, “les mots jouent sur un autre mot, qu'on va deviner chez les Grecs de préférence : comment terminer sans rendre hommage au phallus ? Quelle meilleure clé éclairerait mieux un conte de fée dont les héros sont une Mariée et ses célibataires?”<sup>19</sup>*

La peinture de Duchamp est ainsi, indissociablement, jeu avec les lettres :

*Toute la peinture est dite dès le choix initial, dite ou pré-dite dans le titre du Passage qui marque à la lettre i l'irruption du symbolique à l'état pur, la nomination innommable de la pulsion scopique au lieu de l'Autre. Retranchez i de “vierge” et vous obtenez “verge” : le signifiant manquant est le phallus, si-*

---

17. J. Lacan, *Séminaire XI*, op. cit., p. 82-83.

18. G. Moure, *Marcel Duchamp*, op. cit., p. 17.

19. T. Duve (de), *Nominalisme pictural. Marcel Duchamp la peinture et la modernité*, Editions de Minuit, 1995, p. 66.

*gnifiant du manque. Mais cette vierge n'est rien qu'une femme à peindre ; retranchez i de "peindre" et vous obtenez "pendre" : une femme à pendre. De fait, c'est ainsi qu'elle sera nommée, de l'autre côté de la barre interdite : devenue femme peinte au participe passé, la Mariée s'appellera Pendu Femelle<sup>20</sup>.*

De par l'intrication étroite de la représentation et de la lettre, l'œuvre de Duchamp montre une affinité certaine envers la psychanalyse. Comme l'écrit Lacan : « Je dois dire que la littérature analytique, d'une certaine façon, constitue un délire ready-made<sup>21</sup> ». N'en déplaise aux moliéresques Diafoirus contemporains, prompts à dénoncer « les pitreries de Lacan », l'œuvre de Duchamp, comme celle de Lacan, recèlent en elles un formidable pouvoir dissolvant à l'endroit des consensus conservateurs et moralisants. Question d'éthique en somme, comme le souligne cette remarque d'Octavio Paz :

*Les « Ready-mades » sont des objets anonymes que le geste gratuit de l'artiste, par le seul fait qu'il les choisit, transforme en œuvre d'art. Du même coup, ce geste détruit la notion d'œuvre d'art. La contradiction est l'essence de l'acte ; c'est l'équivalent plastique du jeu de mots, l'un détruit la signification, l'autre l'idée de valeur. Les « Ready-mades » ne sont pas anti-art, comme tant de créations de l'expressionnisme, ils sont a-Rtistiques<sup>22</sup>.*

---

20. *Ibid.*, p. 68.

21. Cit. in T. Duve (de), *ibid.*, p. 9.

22. O. Paz, *Deux Transparents*, *op. cit.*, p. 27.



## ROUGEMONT ET LE DÉBAT SURREALISTE SUR L'AMOUR

Richard SPITERI

Quand Denis de Rougemont publie la première édition de *L'Amour et l'Occident* au printemps 1939, les événements inquiétants se déroulant sur la scène politique européenne absorbent les surréalistes à tel point qu'ils ne prennent guère note de l'essai. Bien sûr, au début des années 1940, pendant leur séjour forcé aux États-Unis, Rougemont et André Breton se rencontrent, se connaissent et s'apprécient beaucoup sur le plan intellectuel. Nous examinerons comment un des thèmes de *L'Amour et l'Occident*, notamment le catharisme, est repris dans l'œuvre de Breton. C'est à Benjamin Péret, surtout dans son « Noyau de la comète », qui est l'introduction à *l'Anthologie de l'amour sublime*, qu'échoit la tâche de répondre à Rougemont, le surréaliste contredisant généralement les thèses avancées dans *L'Amour et l'Occident*. Enfin Michel Carrouges, au lendemain de son éloignement du mouvement surréaliste, publie *Les Machines célibataires*, un essai sur la mythologie moderne de l'érotisme. Les conclusions de l'auteur sur le rôle fondamental que le couple exerce à l'intérieur du mariage recourent celles de *L'Amour et l'Occident*.

D'après Rougemont, le mythe de Tristan, qui voit le jour dans le poème éponyme de Béroul, explique le désordre amoureux dans la civilisation occidentale. Rougemont se sert du mythe pour cerner une série d'antinomies cristallisant des crises dans l'histoire de la civilisation européenne : l'orient contre l'occident, le christianisme contre l'Éros sublimé, les ordres monastiques contre le catharisme, etc. Ce genre de conflit ne peut pas laisser les surréalistes indifférents, d'autant que l'auteur a des affirmations discutables. Par exemple, Rougemont dit que l'amour passion est né sous les empereurs romains tardifs à cause des conversions par contrainte au christianisme<sup>1</sup>. Or un Péret tend à croire que l'amour passion serait né dans le haut Moyen Âge<sup>2</sup>. Ou bien Rougemont dit que la condamnation de la chair, loin d'être une particularité du christianisme, est plutôt l'obsession de l'hérésie. Une telle remarque tranche avec

---

1. D. de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, Plon, « Présences », 1946 (1<sup>re</sup> éd. 1939), p. 66.

2. Voir B. Péret, « À l'intérieur de l'armure », OC VII, José Corti, 1995, p. 40-41.

l'opinion d'un Pierre Mabille qui insiste sur le dualisme de la pensée chrétienne<sup>3</sup>. Et que dire de l'influence manichéenne que, d'après Rougemont, les Celtes auraient subie<sup>4</sup> ? Quand Breton se met à valoriser la culture de ce peuple de l'Antiquité, ce n'est pas cet aspect qu'il choisit comme point de départ.

Rougemont utilise le mythe de Tristan non seulement pour faire une radioscopie des sentiments amoureux à travers les âges, mais aussi pour donner une mythanalyse de l'Europe et de ses intellectuels. Parfois, il a recours au mythe de Don Juan né pendant l'ère baroque et qui n'est qu'un avatar du mythe de Tristan. Dans *L'Amour et l'Occident* déjà Rougemont s'en prend, par exemple, à Nietzsche<sup>5</sup>. Mais c'est dans *Les Mythes de l'amour*, ouvrage qui découle de *L'Amour et l'Occident*, que Rougemont décèle le mythe de Don Juan chez le philosophe allemand. La méthode scientifique a semé le doute sur la foi de l'homme et de même Nietzsche démontre la nullité d'une vérité après l'autre. « De chaque idée, de chaque croyance, de chaque valeur, Nietzsche a voulu *violer* le secret<sup>6</sup>. » Vient ensuite l'idée de l'éternel retour. Pour le guetteur de Sils Maria, « l'Éternité, c'est le retour des temps ; et non plus la victoire sur le temps<sup>7</sup>. » D'où Rougemont infère que Nietzsche, tel Tristan, possède son destin seulement au moyen d'un « amour éternellement *lointain*. »

Pendant les années 1930, la civilisation européenne s'est trouvée à un carrefour, ce qui fait qu'au vrai Rougemont témoigne des mêmes préoccupations qui troublent les surréalistes. Il suffit de signaler qu'en 1938, c'est-à-dire l'année précédant la publication de *L'Amour et l'Occident*, paraissent en librairie deux œuvres exaltées comme *Égrégories ou la vie des civilisations* de Pierre Mabille et *Foyers d'incendie* de Nicolas Calas<sup>8</sup>. Dans son propre essai, Rougemont est obligé de jeter un coup d'œil aux bouleversements que l'amour subissait dans les deux blocs révolutionnés d'alors qu'étaient l'Union soviétique et le Troisième Reich<sup>9</sup>. Après la prise du pouvoir par les Soviets, l'institution du mariage s'effritait à la faveur d'une généralisation de l'union libre. De plus, l'avortement et l'abandon des enfants se propageaient de manière trop manifeste dans les mœurs. Alarmé, Lénine a attaqué ces phénomènes de société qu'il considérait

---

3. Voir Pierre Mabille, *Égrégories ou la vie des civilisations*, Jean Flory, 1938, p. 118, 133-134.

4. Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, *op. cit.*, p. 57.

5. *Ibid.*, p. 312.

6. Rougemont, *Les Mythes de l'amour*, Albin Michel, « Espaces libres », 1996, p. 106.

7. *Ibid.*, p. 107.

8. Le livre de N. Calas est publié aux éd. Denoël.

9. Voir Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, p. 292-295.

typiques de la petite bourgeoisie. De son côté, Staline a sévi contre ces mœurs anarchiques et a restauré le mariage sur des bases utilitaires afin de faire monter, dans son État, la démographie.

Le cynisme sexuel s'affichait durant la République de Weimar. Rougemont relève la pratique de l'homosexualité dans des associations qui ont défriché le chemin pour l'hitlérisme. De plus, le sadisme marque des crimes dits politiques perpétrés pendant cette période. Une fois installés au pouvoir, les nazis se sont débarrassés du mythe de l'amour passion, qui est, essentiellement, un mythe de l'amour mortel, afin d'encourager des activités collectivistes dans un but raciste et militariste. Pour le peuple, le seul débouché pour la passion consistait alors dans l'idolâtrie du Reich représenté par son Führer.

Passons aux rapports qu'ont entretenus Rougemont et Breton. Dans les mois qui précèdent la publication de la première édition de *L'Amour et l'Occident*, deux numéros de la revue *Esprit* incluent des extraits du livre qui attirent l'attention de Roger Caillois. Celui-ci obtient la promesse de Rougemont de poursuivre au Collège de sociologie le débat sur l'amour<sup>10</sup>. Nonobstant, l'accord entre les deux intellectuels ne produit aucun résultat concret. La Seconde Guerre mondiale et ses séquelles obligent Rougemont et Breton à se diriger vers les États-Unis. À New York, l'*Office of War Information* diffuse des bulletins relayés par la *BBC* vers l'Europe. À partir de mars 1942, la section française de ce service emploie Breton comme speaker de radio<sup>11</sup>. Quant à Rougemont, il s'intègre dans cet organisme comme rédacteur de bulletins d'informations en mai de cette année-là<sup>12</sup>. Après s'être côtoyés dans les bureaux de l'O.W.I., Breton présente sa nouvelle connaissance à ses amis Max Ernst, Marcel Duchamp, etc., eux aussi réfugiés à New York. Bientôt le chef surréaliste lance sa revue *VVV* dont le numéro double 2-3 de mars 1943, inclut deux textes de Rougemont. L'amitié entre Breton et l'intellectuel suisse se resserre durant l'automne 1942 lorsque celui-ci publie chez Brentano's *La Part du diable*. Alors, pour célébrer la parution du livre, Breton, Duchamp et Kurt Seligmann réalisent dans la vitrine de l'éditeur des décorations fantasques.

En effet, c'est à *La Part du diable* que Breton accorde la préférence. Dans « Situation du surréalisme entre les deux guerres », discours lu aux étudiants de l'université de Yale, le 10 décembre 1942, Breton en cite un

---

10. Bruno Ackermann, *Denis de Rougemont : une biographie intellectuelle*, préface de Martine de Rougemont, éd. Labor et Fides, 2 vol., 1996, vol. 1, p. 576.

11. Voir Henri Béhar, *André Breton, le grand indésirable*, éd. Calmann-Lévy, 1990, p. 346.

12. B. Ackermann, *op. cit.*, p. 746-747.

extrait traitant de l'abus des mots dans lequel le XX<sup>e</sup> siècle a excellé<sup>13</sup>. En ce qui concerne *L'Amour et l'Occident*, seul un des aspects contenus dans ce livre, le catharisme, produit un écho chez Breton et ce, possiblement, par le biais d'Aragon qu'à l'époque le chef surréaliste malmène. Parmi les poètes du Moyen Âge dont les vers baignent dans une mystique vide symptomatique du catharisme, *L'Amour et l'Occident* évoque Arnaud Daniel<sup>14</sup>. Or dans « La Leçon de Ribérac », article d'Aragon qui paraît pour la première fois dans la revue *Fontaine*, en juin 1941, il est question également de ce jongleur errant, voire, l'article lui rend un hommage éclatant<sup>15</sup>.

Dans un des poèmes d'Aragon de la période de la Seconde Guerre mondiale, précisément dans « Cantique à Elsa » qui paraît, pour la première fois, fin 1942 dans le recueil *Brocéliande*, figure le prénom « Esclarmonde » que Breton va bientôt inclure dans *Les États généraux*. En considérant le vers « Yseut Viviane Esclarmonde » où Aragon mentionne le prénom, on déduit que le personnage en question appartiendrait à l'univers littéraire médiéval. Une Esclarmonde, fille de l'émir de Babylone et qui a l'esprit aventurier, épouse le héros éponyme de la chanson de geste *Huon de Bordeaux*. La réponse de Breton à l'enquête « Que lisent les soldats ? » que publie *Le Figaro littéraire* dans son édition du 9 mars 1940, montre que, durant la drôle de guerre, il compulsait *Les Hérésies du Moyen Âge* (éd. Leroux, 1939) d'Emmanuel Aegerter, ouvrage dont le chapitre consacré au catharisme mentionne Esclarmonde de Foix<sup>16</sup>. Au vrai, nous disposons de peu de renseignements sur ce personnage. En 1204, elle a fait profession dans l'Église cathare, autrement dit elle est devenue Parfaite. En 1207, elle participe au colloque de Pamiers qui est le dernier débat organisé entre l'Église cathare et l'Église catholique. D'après la légende, vers la fin de sa vie, elle se serait envolée de Monségur sous la forme d'une colombe. Dans *Les États généraux*, que Breton rédige en octobre 1943, le prénom « Esclarmonde », sans particule ni titre nobiliaire, a cinq occurrences. Le poème présente-t-il l'héroïne de *Huon de Bordeaux* ou bien Esclarmonde de Foix ? Puisque *Pleine marge*, poème écrit trois ans auparavant, mentionne Catherine Cadière et la mère Angélique, deux

---

13. Voir A. Breton, « Situation du surréalisme entre les deux guerres », *OC III*, 716-717.

14. Voir, Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, p. 84-85 et 96.

15. Voir Aragon, « La Leçon de Ribérac », *Les Yeux d'Elsa*, Seghers, 2004, p. 113-135.

16. *Le Figaro littéraire* tronque la réponse de Breton. Le texte intégral de la réponse paraît peu après dans le n° 2 (avril 1940) de la revue belge *L'Invention collective*. Voir *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, commentaire de José Pierre, éd. Le Terrain vague, 1982, t. II, p. 3-4.

femmes que Breton estime des dissidentes en matière de religion<sup>17</sup>, l'Esclarmonde des *États généraux* pourrait être la fervente du catharisme. D'ailleurs, le chef surréaliste nommé Esclarmonde de Foix dans le troisième ajour du récit *Arcane 17*<sup>18</sup>.

Un autre surréaliste, Benjamin Péret, aborde la question du catharisme dans « Le Noyau de la comète » qui est l'introduction à son *Anthologie de l'amour sublime*<sup>19</sup>. Quand cette anthologie en vient au deuxième millénaire de notre ère, Péret montre qu'il souscrit à la thèse établissant la filiation de la poésie arabe et la *fin'amors* des poètes occitans. En effet, l'anthologie inclut deux fragments de lyrique amoureuse arabe du XI<sup>e</sup> siècle de notre ère, l'un d'Ibn Hazm originaire de Bagdad et l'autre d'Ibn Zaïdoun de Cordoue<sup>20</sup>.

Dans l'ensemble, Péret prend position contre Rougemont. Si le savoir déployé par *L'Amour et l'Occident* imprègne de toute évidence quelques extraits du « Noyau de la comète », c'est pour que Péret en retourne les arguments. Rougemont explique comment les Cathares dénaturent le Saint-Esprit en le féminisant et en l'appelant « Mère de Dieu », renouant ainsi avec les gnostiques grecs qui vénéraient la Sophia<sup>21</sup>. Péret en déduit que le catharisme réhabilite la femme tout en contrecarrant la misogynie de Rome<sup>22</sup>. Les lointaines origines du catharisme que Péret indique correspondent parfaitement à celles repérées par Rougemont. D'après celui-ci, tout commence dans l'Antiquité avec le dualisme absolu de Zoroastre. Ensuite au cours du premier millénaire de notre ère naissent des sectes gnostiques qui donnent des Évangiles une interprétation spirituelle. Par exemple, la secte des Docètes nie l'Incarnation. Au IV<sup>e</sup> siècle, la secte des Priscillianistes, qui s'établit dans la région des Pyrénées, convertit des druides à leur approche du christianisme, ce qui raffermi les tendances manichéennes déjà présentes dans les mythes celtes<sup>23</sup>. Péret adhère à l'explication donnée par Rougemont de l'eschatologie qui résulte du dualisme cathare, eschatologie qui n'est pas sans rappeler l'inspiration frénétique de la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle. Dieu ne pourrait pas être le Créateur de notre monde enserré par le péché et corrompu par l'Ange révolté.

---

17. A. Breton, *OC II*, 1182.

18. *Id.*, *OC III*, 113.

19. B. Péret, *Anthologie de l'amour sublime* précédée de *Le Noyau de la comète*, Albin Michel, 1956.

20. *Ibid.*, p. 77-85.

21. Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, p. 76.

22. Péret, *Amour sublime*, p. 36.

23. Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, p. 101, 57, 74, et 75. Cf. Péret, *Amour sublime*, p. 37.

Pourtant, à la fin des temps, « Satan et la matière seront illuminés<sup>24</sup>. » À cette eschatologie, Péret mêle aussi l'amour en incluant une citation – cette fois d'une autre source – d'après laquelle les Cathares croient que l'amour chrétien libérera l'amour humain ainsi que Lucifer.

Ce que Péret emprunte également à Rougemont, c'est l'idée de la nature compassée de l'amour courtois, même celui qui s'exprime dans les cours féodales de la France du Nord. Le troubadour se met à genoux pour jurer fidélité à sa dame, celle-ci le prie de se lever, lui donne un baiser sur le front qui sera le dernier, etc. (p. 70). S'ensuit l'échange de dons ou potlatch que Rougemont découvre également dans le *Tristan* de Bérout. La dame demande à son chevalier un don, ce qui se traduit très souvent par une mission dangereuse. Les tournois aussi font partie de ce rituel ostentatoire<sup>25</sup>. Tout comme Rougemont, Péret récuse l'amour courtois mais pour des raisons différentes. Subissant les contraintes de la société de l'époque, la *fin'amors* se réduit à un jeu à moins qu'elle ne se transforme en son contraire, l'amour charnel. Mais le dépassement, qui aurait pu élever cet amour vers le bonheur, manque tout à fait. Il n'est pas surprenant d'observer que dans l'*Anthologie de l'amour sublime*, les extraits de la poésie des troubadours sont infimes. Péret cite à peine Bernard de Ventadour, poète de la fin du XII<sup>e</sup> siècle, et c'est à peu près tout.

Les diagnostics que Rougemont et Péret posent sur l'amour au XX<sup>e</sup> siècle convergent. On sait que l'auteur de *L'Amour et l'Occident* voit des affinités entre Vénus et Mars et établit un lien entre tactique de séduction et grandes manœuvres. Dans le contexte de la Première Guerre mondiale, la guerre totale impliquant le bombardement des villes finit par l'anéantissement de la passion. Autrement dit, Verdun écrase le mythe qui, en premier lieu, lui aurait donné origine (p. 267). Une enquête menée par des savants auprès de militaires allemands conclut que la sexualité dans les tranchées se réduisait souvent à l'onanisme impuissant. De même, Péret s'attriste en réfléchissant au sort qui, au cours du XX<sup>e</sup> siècle, incombe à l'amour. Deux phénomènes qui l'incommodent sont la liberté sexuelle dissociée de l'amour et l'homosexualité devenue désormais visible davantage<sup>26</sup>.

Michel Carrouges a été membre du mouvement surréaliste en 1950-1951, pendant une douzaine de mois seulement, après quoi il a dû s'en éloigner<sup>27</sup>. Notons que, dans *La Mystique du surhomme*, ouvrage de 1948, il

---

24. Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, p. 75 note 2. Cf. Péret, *Amour sublime*, p. 38.

25. Voir *ibid.*, p. 115-116. Cf. Péret, *Amour sublime*, p. 41-42.

26. Voir Péret, *Amour sublime*, p. 64 et 66.

27. À propos de l'affaire Michel Carrouges-Henri Pastoureau, voir *Tracts surréalistes et*

inclut *L'Amour et l'Occident* dans sa bibliographie. En 1954, œuvrant en marge du surréalisme, le même auteur publie *Les Machines célibataires*<sup>28</sup>. Le lecteur est frappé par la similarité du dessein de ces deux œuvres. De même que Rougemont se sert du mythe de Tristan pour analyser et le sentiment amoureux dans l'histoire de l'Occident et sa culture, de même, pour Carrouges, tout remonte finalement au mythe grec d'Ixion (p. 157). Rappelons brièvement les méfaits de ce réprouvé de l'Olympe<sup>29</sup>. Le roi Ixion désire Héra, l'épouse de Zeus. Dépité par l'insolence d'Ixion, Zeus façonne un nuage ressemblant à Héra. Trompé, Ixion s'unit à ce fantôme et engendre les Centaures. Devant ce scandale, Zeus ligote Ixion à une roue enflammée qui continuera à tourner pour l'éternité.

Le nuage ressemblant à Héra n'est qu'un simulacre préfigurant les automates et autres créatures mi-humaines mi-artificielles qui sont venus peupler la littérature et les arts plastiques modernes. Pour se référer à ce mythe caractérisant l'époque contemporaine, Carrouges emploie le concept de « machine célibataire », groupe nominal inventé par Marcel Duchamp pour désigner un des secteurs de sa *Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (p. 26). À partir du mythe de la machine célibataire, Carrouges tire des conclusions morales. D'après lui, l'homme et la femme qui forment un couple exécutent la volonté divine. Par contre, le célibataire, en refusant l'amour, en se déroband à l'instinct de procréation, commet une erreur aux répercussions désastreuses.

Carrouges repère la machine célibataire dans des œuvres littéraires ou d'art plastique, faisant, au moyen de sa méthode, des démonstrations souvent magistrales. Les prototypes qui lui inspirent son analyse sont la *Mariée mise à nu par ses célibataires, même* d'une part et *La Métamorphose* et *La Colonie pénitentiaire* de Franz Kafka d'autre part. Nous n'abordons pas du tout le commentaire par Carrouges des nouvelles de Kafka, car une grille théologique est utilisée qui ne convient pas à notre propos. D'abord Carrouges rappelle le mobile du Grand Verre de Duchamp. En 1912, quand celui-ci travaillait à un tableau intitulé *Mariée* — qu'il ne faudrait pas confondre avec la *Mariée mise à nu par ses célibataires, même* — il eut un cauchemar dans lequel un insecte géant vint l'écorcher au moyen de ses élytres (p. 51). Le Grand Verre se compose de deux parties, l'une au-dessus de l'autre, la partie supérieure représentant la mariée, et l'autre, les céliba-

---

*declarations collectives, op. cit.*, t. II, 1940-1969, p. 51-108.

28. Nous nous référons aux *Machines célibataires*, version revue et augmentée, suivi de quatre lettres de Marcel Duchamp, ill., éd. Du Chêne, 1976, 184 p.

29. Voir Pierre Grimal, art. « Ixion », *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, P.U.F., 6<sup>e</sup> éd., 1979.

taires. Dans la partie supérieure que Duchamp appelle bizarrement la « Voie lactée », Carrouges voit plutôt une chenille menaçant les célibataires d'en bas (p. 32). La partie inférieure du Grand Verre est faite de ready-mades. À gauche, il y a les « neufs moules mâlic », des figurines censées porter des uniformes (agent de la paix, chef de gare, etc.). Au centre, se trouve une broyeuse de chocolat sur laquelle Duchamp comptait laisser une inscription avec le libellé : « le célibataire broie son chocolat lui-même. » Un secteur du Grand Verre s'appelle les « témoins oculistes », expression créée par déformation de la locution « témoins oculaires. » À droite, il y a la région de l'éclaboussure, car les « neufs moules mâlic » contiennent du gaz qui, en se liquéfiant, est projeté en avant (p. 30 et 32). La thématique sexuelle extrêmement suggestive, que Carrouges met en relief dans le Grand Verre, est imprégnée d'humour noir surtout lorsqu'on se rappelle que les Grecs assimilaient la voie lactée à une coulée de lait échappée du sein de la déesse Héra.

Prenons un autre exemple de la méthode de Carrouges. L'auteur dépiste la machine célibataire chez Lautréamont. D'ailleurs le chant deuxième de Maldoror souligne déjà le rôle important du célibataire : « Vieil Océan, ô grand célibataire » (p. 135). Passons au chant sixième et, particulièrement, à l'épisode de Maldoror et Mervyn. En analysant les rapports entre les deux personnages, marqués par le traitement sadique que le « corsaire aux cheveux d'or » réserve à l'adolescent, Carrouges fait observer que la première syllabe de Maldoror est homophone du mot « mâle », tandis que la première syllabe de Mervyn évoque la « mère » (p. 137). À Paris, sur les grands boulevards, Maldoror guette et suit Mervyn. Ensuite, celui-ci devient le premier membre d'une comparaison restée célèbre : « beau [...] comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie. » Carrouges en infère que dans le cosmos de Maldoror gouverné par des opérations mathématiques hallucinantes, les deux personnages en question sont ramenés à deux machines fonctionnant automatiquement. D'ailleurs, le parapluie est un symbole masculin, tandis que la machine à coudre a toujours été associée au monde féminin. Survient le drame final. Les pieds attachés à une corde, Mervyn est hissé par Maldoror qui se tient en haut de la Colonne Vendôme. Utilisant sa victime comme une fronde, le « forçat évadé » le lance dans l'air et l'envoie s'abattre sur le dôme du Panthéon. Dans le paysage mental de Lautréamont, les deux toponymes parisiens s'avèrent deux « ready-mades monumentaux » (p. 142). Ensemble, la Colonne Vendôme et le dôme du Panthéon constituent une seule machine célibataire d'autant que l'un est un symbole masculin, l'autre, fémi-

nin. Une fois que la machine célibataire se déclenche, les conséquences de ce mécanisme sont fracassantes.

Durant les années 1930, Rougemont collabore à *Esprit*, revue qui est le porte-parole de penseurs personalistes. En 1945, Carrouges est nommé rédacteur en chef de *La Vie intellectuelle*, revue qui préconise un engagement plus exigeant, mais toujours dans le respect d'une orthodoxie. Sans doute, le lecteur s'attend-il à ce que l'un, qui se penche sur le mythe de l'amour passion et l'autre, qui analyse le mythe de l'échec en amour, tirent des conclusions convergentes. Dans le domaine de l'amour, où le débat peut facilement envahir des disciplines multiples, Péret est celui qui, pendant les années 1950, montre que, pour le surréalisme, les implications de l'amour passion sont autres que celles indiquées par Rougemont. Néanmoins, le fait que l'auteur de *L'Amour et l'Occident* et Breton se sont rencontrés à New York, que l'un a confié des textes à une revue dirigée par l'autre, est loin d'être pure coïncidence.

UNIVERSITÉ DE MALTE



## PANORAMA CRITIQUE AUTOUR DE CLAUDE CAHUN

Agnès LHERMITTE

Elle s'était cachée, morcelée, diffractée, et réapparaissait à travers d'insolites métamorphoses. Elle disait vouloir élaguer ce corps, l'anéantir, disparaître, mais terminait son étrange autographie *Aveux non avenues* par ce sursaut : « Mon beau devenir, ce renfort inespéré m'arrive. [...] Pourvu qu'il ne soit pas trop tard. » Son œuvre a été détruite par les nazis, dispersée et perdue après sa mort ; elle-même est tombée dans l'oubli, jusqu'à ce que François Leperlier ramasse les morceaux et reconstitue le puzzle.

Depuis, on n'en finit pas de reconstruire et d'exhiber cette artiste énigmatique et spectaculaire. Les expositions se multiplient en Europe et dans le monde anglo-saxon depuis 1993. Celles de Paris (1995), de Munich (1997) et de Jersey (2005-2006) ont donné lieu à des catalogues, respectivement *Claude Cabun. Photographe*, Paris, Jean-Michel Place, 1995 – *Claude Cabun. Bilder*, Munich, Schirmer-Mosel, 1997 – et dernièrement *Don't kiss me, The art of Claude Cabun and Marcel Moore*, edited by Louise Downie, Londres, Tate Publishing, 2006. La première partie de cet ouvrage se compose de sept études portant, avec des approches diverses, sur la vie et l'œuvre de Claude Cahun et de sa compagne et collaboratrice Moore. François Leperlier réédite son œuvre textuelle enrichie d'inédits : *Écrits*, Jean-Michel Place, 2002 ; puis, en édition séparée, *Héroïnes*, Mille et une nuits, 2006. Il lui consacre dès 1992 un essai biographique richement documenté : *Claude Cabun. L'écart et la métamorphose*, dont il propose une réédition enrichie : *Claude Cabun. L'exotisme intérieur*, Fayard, 2006. En outre, alors que les communications et articles portant sur Claude Cahun se distribuaient jusqu'alors entre des colloques et des revues plus largement thématiques, deux journées d'étude lui ont été spécifiquement consacrées, respectivement à l'Université de Montréal en mai 2004 pour le cinquantenaire de sa mort, et à Cerisy-la-Salle en août 2005 dans le cadre d'un colloque qui l'associait à son oncle écrivain : « D'un siècle à l'autre : de Marcel Schwob à Claude Cahun ». La journée de Montréal, complétée par les contributions de chercheurs américains et européens, aboutit à la publication du premier collectif : *Claude Cabun : contexte, pos-*

ture, filiation – pour une esthétique de l'entre-deux, sous la direction d'Andrea Oberhuber, Montréal, collection « Paragraphes », 2007. Enfin la notoriété de l'artiste, particulièrement dans le monde anglophone, implique la traduction. Son texte le plus important, *Aveux non avendus*, est devenu *Desavowals or Cancelled confessions*, Tate, 2007.

## La vie et l'œuvre

Il est peu d'artistes dont la vie et l'œuvre soient aussi intimement mêlées. En marge des circuits de production et des groupes, Claude Cahun (pseudonyme de Lucy Schwob) a construit une oeuvre expérimentale, polymorphe et fragmentaire où s'engageait toute sa personne, quels qu'en fussent le vecteur ou les masques. Elle réalisait ainsi le projet surréaliste de faire de sa vie une oeuvre d'art, de l'œuvre d'art une œuvre de vie. De plus, son hostilité à tout cloisonnement se manifeste dans l'entrecroisement des démarches : les textes sont visuels et/ou accompagnés de visuels, la photographie dialogue avec les écrits, la pratique du théâtre et de la performance nourrissent les photos, l'écriture, les activités de résistance, la vie intime se met en scène et en mots, la réflexion philosophique innerve le tout. Bien des études la concernant rendent compte de cette circulation qui vise à l'« invention de soi par la transformation artistique ». Comme l'écrit Andea Oberhuber en introduction de son collectif, « on fréquente Cahun ».

On ne saurait mieux inaugurer cette fréquentation qu'en lisant l'essai biographique et interprétatif de François Leperlier, *Claude Cahun. L'exotisme intérieur*. Cette monographie richement documentée s'organise en quinze chapitres qui combinent l'axe chronologique et les regroupements thématiques pour donner une vue d'ensemble de cette vie d'artiste. Elle demeure essentielle concernant des points qui n'ont pas donné lieu à des recherches particulières dans les autres ouvrages : le poids de la famille sur une enfance qui deviendra mythe nostalgique et force de rébellion ; les chroniques de presse de la période nantaise, dans la tradition de la lignée paternelle ; ou encore la question de Dieu, très complexe chez cette athée nourrie de culture religieuse qui y voit la figure de l'absolu rêvé autant que l'objet de blasphèmes jubilatoires. Le chapitre V est entièrement consacré à l'activité théâtrale, que tous s'accordent à présent à considérer, même si elle fut en réalité modeste et éphémère, comme la problématique fondamentale d'une création en forme de « carnaval perpétuel ». Claude Cahun participa ainsi au Théâtre ésotérique, inspiré par la mystique extrême orientale, puis aux expérimentations du Théâtre du Plateau de Pierre Albert-Birot.

## L'œuvre photographique

Ce fut le premier pan exhumé, exposé et étudié de cette œuvre multiple et inégalement reproduite. Si le catalogue de l'exposition de 1995 *Claude Cahun photographe* a été très vite épuisé, il reste pour s'initier à la diversité de la production de Claude Cahun, en 63 reproductions de format identique, le numéro 85 de la collection Photo Poche qui lui est consacré. Les essais biographiques de François Leperlier comprennent un riche dossier iconographique, quoique ramassé en un petit cahier dans *L'Exotisme intérieur*. Trois rééditions en fac-similé donnent à voir les deux ensembles conçus pour accompagner des textes. *Cœur de pic*, poèmes de Lise Deharme accompagnés de vingt photographies où Claude Cahun déploie son imagination poétique dans les assemblages d'objets ; et les deux rééditions, française et anglaise, d'*Aveux non avenues*, qui reproduisent leurs fameux photomontages. L'œuvre photographique est l'objet essentiel de *Don't kiss me*, dont la seconde partie constitue le catalogue raisonné des collections acquises en 1995 et 2002 par le Jersey Heritage Trust (ce qui en fait la plus importante au monde), parmi lesquelles un certain nombre d'inédits. Beaucoup de documents avaient été présentés lors des deux expositions du Jersey Museum en 2005-2006 : « Sans nom : Claude Cahun and Marcel Moore » et « Acting Out : Claude Cahun and Marcel Moore », avec pour commissaires respectifs Louise Downie (Conservatrice du JHT) et Tirza Latimer (Yale University). Tous – photographies prises par Cahun/Moore ou leur appartenant, dessins et manuscrits – sont ici précisément référencés, et les quelques œuvres mineures non reproduites pour des contraintes de place sont disponibles sur le site du JHT. Ils sont classés en quinze rubriques : les nombreux portraits de Cahun (quelques-uns en pleine page), ceux de Moore, Cahun au théâtre, leurs amis surréalistes et leurs proches, les photomontages d'*Aveux non avenues*, les autres photographies (objets, paysages...), les manuscrits, tapuscrits et archives diverses... Les images défilent donc sous les yeux du lecteur, à la fois témoignages de leur vie et de leurs activités diverses et aussi souvent, pour qui veut bien s'offrir un « arrêt sur image », trésor esthétique. La photo de couverture, qui a donné son titre à l'ouvrage, est reprise en frontispice des deux parties. Cet autoportrait de 1927 qui tourne en dérision une féminité exhibée avec un artifice outrancier, a d'ailleurs également été choisi pour la couverture du collectif canadien. La phrase énigmatique tracée sur le maillot : « I am training / Don't kiss me » ajoute à la complexité emblématique de l'icône liminaire : alliance du texte et de l'image, mascarade et performance, elle suggère une relation

amoureuse (à Moore ? au lecteur ?) contradictoire, faite d'appel et de refus.

Les chapitres XI et XII de *L'Exotisme interieur* présentent de façon synthétique et toujours remarquablement contextualisée l'œuvre plastique et photographique de Claude Cahun : son travail sur l'objet, et toutes les expérimentations « scénographiques » extraordinairement modernes qui se déclinent en portraits, photomontages et autoportraits. Trois articles du volume *Don't kiss me* traitent de la photographie. James Stevenson (Directeur de la photographie au Victoria and Albert Museum) se livre à une minutieuse « analyse de la technique photographique de Claude Cahun », et conclut que celle-ci, peu engagée dans le processus après la prise de vue, n'est pas une photographe au sens professionnel et technique du terme, mais que son talent extraordinaire réside dans son regard et dans ses intentions artistiques, liées notamment à la performance. Il suggère de faire réaliser de nouveaux tirages, plus à même que ceux de l'époque de révéler la valeur esthétique de ces œuvres qu'il classe parmi les meilleurs exemples d'autoportraits photographiques. Gen Doy (Professeur d'Histoire et de Théorie de la culture visuelle à l'Université de Montfort à Leicester) propose, quant à lui, « Un autre aspect de l'image : regarder autrement Claude Cahun ». Derrière la surface séduisante des photos qui, selon la logique surréaliste, sont à la fois mimétiques ET surréelles, il décode les traces et cherche l'autre face où se disent indirectement l'érotisme, l'ombre de l'autre-photographe et la nature problématique du réel. Quant à Tirza True Latimer, dans « Acting out » (titre de son exposition à Jersey), elle remet en question la notion d'autoportrait. Alors que James Stevenson déniait toute valeur esthétique aux photographies personnelles de Moore, elle lui restitue, prenant aussi le contre-pied de l'analyse de François Leperlier, un rôle actif de co-auteur dans les photos attribuées à Claude Cahun.

## **L'œuvre écrite**

### ***Héroïnes***

En publiant à part ces quelques textes déjà édités – dans cet ordre – dans l'anthologie (presque) complète qu'il avait donnée des *Écrits* de Claude Cahun (Jean-Michel Place 2002), François Leperlier réalise le recueil projeté par Claude Cahun, annoncé mais demeuré jusque là « à paraître ». « Sophie » et « La Belle » avaient paru dans *Le Journal littéraire*, n° 45, 28 février 1925. « Eve », « Dalila », « Judith », « Hélène », « Sapho », « Marguerite », « Salomé » avaient paru dans *Le Mercure de France*, n° 639,

1<sup>er</sup> février 1925. Il restait sept textes inédits et pour certains inachevés, dont l'un, « L'Androgyne, héroïne entre les héroïnes », fut remanié, augmenté et incorporé, sous le titre « Aurige », au chapitre IV d'*Aveux non venus*. F. Leperlier lui redonne sa place initiale dans le recueil qu'il clôture. L'ouvrage *Héroïnes* reproduit l'ensemble des manuscrits et tapuscrits avec les dessins typographiques de l'auteure, et l'enrichit de notes explicatives. La couverture reprend, légèrement tronqué et curieusement colorisé, le photomontage qui introduit la neuvième et dernière section d'*Aveux non venus*. Le volume comprend aussi la reproduction d'un autoportrait de 1929 conservé au Musée des Beaux-Arts de Nantes, une « Vie de Claude Cahun (Lucy Schwob) » et quelques « Repères bibliographiques ». Mais l'annexe la plus importante est la postface, « Des fables intempêtes », qui propose de ces dernières une analyse globale. François Leperlier les inscrit dans le genre de la fiction biographique et l'héritage des *Moralités légendaires* de Jules Laforgue (exergue du recueil). Contemporaines des expériences théâtrales de Claude Cahun, dont elles portent la marque, ces perversions parodiques de légendes ne se contentent pas de détourner la loi des hommes : elles produisent une « contrevérité » « ressourcee dans l'imaginaire », et qui « déstabilise les stéréotypes ». Et bien sûr, elles composent une projection kaléidoscopique de leur auteure, le personnage de « l'héroïne » incarnant sa volonté d'être « plus et mieux. Ma propre perfection. Et toutes les autres par-dessus le marché. » (*Aveux non venus*)

Ce recueil fait l'objet d'études universitaires. Deux figurent dans la deuxième partie, « Dans l'ancre de l'œuvre », de *Claude Cahun : contexte, posture, filiation*. Georgiana M. M. Colville (Université de Tours), nous introduit « Derrière le miroir déformant des autoportraits ». Elle commence par rappeler, afin d'expliquer la représentation sérielle qui caractérise l'œuvre de Claude Cahun, les particularités du problème identitaire de Lucy Schwob : la carence maternelle destructrice, le miroir brisé, l'alter ego Marcel Moore... L'interaction entre les autoportraits littéraires et certains autoportraits photographiques s'opère par le biais de deux figures. L'anamorphose, déformation grotesque du rôle d'origine qui induit un angle de vue oblique, rappelle le fameux autoportrait au crâne rasé publié dans *Bifur*, n° 5 (1930). L'ekphrasis, « figure de l'imitation spéculaire », relie les motifs d'*Héroïnes* à ceux des photographies (ex : Judith regardant par les barreaux), et annonce l'ekphrasis narcissique des photomontages d'*Aveux non venus*. G. M. M. Colville montre enfin le rôle central du mythe de Salmacis et Hermaphrodite : il fonde la malédiction de la confusion sexuelle qui se traduit par l'hybridité, les masques, le sa-

domasochisme, le désir du « monstre » – comme troisième genre ? Joëlle Papillon, (Université de Toronto), qui mentionne la traduction et l'édition anglaise d'*Héroïnes* (in *Inverted Odysseys : Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*, dir. Shelley Rice, New York, Great Art Gallery et New York University, 1999) montre dans « L'entre deux de la réécriture : les *Héroïnes* ou les paradoxes de la nouvelle femme », comment les discours sociaux contemporains de l'écriture se confrontent aux récits canoniques de notre imaginaire culturel (gréco-romains, judéo-chrétiens, contes populaires). Présentées comme un avatar des réécritures opérées par Ovide dans ses *Héroïdes* et par Marcel Schwob dans *Vies imaginaires* (discours à développer mais aussi à rectifier), *Héroïnes* aligne des femmes modernes exposées à la tentation de la publicité, exaltant la stérilité, endossant le rôle de l'homme et surtout, dans la lignée des romans de Rachilde, des Amazones déclinant la monstruosité du désir féminin. Et Joëlle Papillon de conclure à un projet politique. La troisième analyse, due à Katharine Conley, Professeur de français au Dartmouth College (New Hampshire), figure dans la première partie de *Don't kiss me*. Intitulée « Claude Cahun counter-archival héroïnes », elle replace également ces figures légendaires dans le contexte de la rédaction, soit dans l'immédiat après-guerre. Ainsi Eve est une ménagère française en proie à la consommation, Hélène et Pénélope deux épouses de vétérans. Comme *La Garçonne* de Victor Margueritte (1922) – du moins avant son dénouement édifiant –, ces jeunes femmes défendent leur droit à choisir librement leur mode de vie, leur gestion de l'argent et du sexe. Avec leur parole qui « réclame », elles désobéissent à la fois aux stéréotypes de l'ordre patriarcal et à ceux de la tradition littéraire.

### ***Aveux non avenues***

L'événement éditorial concernant le livre majeur publié par Claude Cahun est à coup sûr sa traduction en langue anglaise à l'initiative du Professeur Dawn Adès (University of Essex) et de Jennifer Mundy : *Disavowals*. L'ouvrage reproduit presque à l'identique le volume d'origine : format, pagination, typographie, disposition et signes typographiques, et jusqu'à la préface de Pierre Mac Orlan. Les photomontages sont reproduits à partir des négatifs conservés au Jersey Heritage Trust. La couverture entrecroise les lettres du titre et du nom de l'auteure (variation sur la présentation d'origine), et leur adjoint une citation élogieuse d'André Breton, ainsi qu'un détail du photomontage qui servait de frontispice à l'ouvrage de 1930. En frontispice de cette édition, deux photographies du lancement d'*Aveux non avenues* au 6, rue de Clichy, à Paris, juin 1930. De l'aveu de la traductrice, pourtant rompue à l'exercice (Susan de Muth, très

intéressée par dada, a traduit plusieurs ouvrages surréalistes français), il s'agit d'un texte particulièrement exigeant, pour un certain nombre de raisons qu'elle énumère en avant-propos : une langue très travaillée (idiolectes, jeux de mots et d'images...), des jeux sur les genres intraduisibles en anglais, un style non pas austère (elle en souligne la drôlerie) mais souvent rendu obscur par ses distorsions, un contexte historique et culturel devenu opaque pour des anglo-saxons du XXI<sup>e</sup> siècle, une imagination très subtilement subversive... La première difficulté concerne la traduction du titre « Aveux non avowals », qui concentre tous les écueils précités. Après avoir rappelé le titre donné en 1929 dans un article du *Chicago Tribune*, « Denials », Jennifer Mundy choisit « Disavowals » contre l'avis de la traductrice qui proposait « Cancelled confessions ». Le premier a l'avantage du double sens en combinant « avowals » et sa négation ; le second, gardé en sous-titre, reste plus proche du titre français par ses connotations historiques, sa structure et son jeu de sonorités. Mais le problème ne semble pas résolu, si l'on en croit les diverses suggestions émises au cours des différents articles : « Unrealized avowals » (Katharine Conley, *Don't kiss me*, p. 24), « Desavowed confessions » (Jennifer Shaw, *Don't kiss me*, p. 33), et les tergiversations de Tirza True Latimer, finalement favorable à « Denials ». 160 notes brèves (trop pour rendre la richesse de ce feuilleté culturel, mais c'est un choix) apportent des éclaircissements au lecteur anglais sur les locutions, les éléments biographiques, les références mythologiques, littéraires, historiques. L'introduction de Jennifer Mundy situe ce texte majeur, dont elle souligne l'originalité dans le mépris de la cohérence et la recherche d'une écriture adaptée à l'instabilité mercurielle du moi, dans une perspective d'ensemble qui doit beaucoup aux travaux de François Leperlier. Celui-ci, qui consacre le chapitre VI de son essai au fonctionnement et à l'écriture de cet « essai-poème » (Mac Orlan), rappelle dans la postface de l'édition anglaise trois points essentiels pour qui veut comprendre la transposition imaginaire, par Claude Cahun, de sa vie intellectuelle et émotionnelle : sa dimension existentielle complexe et paradoxale, son écriture très élaborée et les innombrables résonances culturelles de cet « orchestre philosophique », où chacun, pourtant, peut entrer et jouer à sa guise.

Cependant les analyses de ce « monstre » autographique continuent à nourrir certains articles, comme celui de Jennifer Shaw (Université de Berkeley), « Narcisse et le miroir magique », dans *Don't kiss me*. Thème symboliste, lesbien et intrinsèquement lié à l'autoportrait, Narcisse est une figure dominante d'*Aveux non avowals*, où il circule de l'écrit aux photomontages. Poursuivant la réflexion de Gide dans *Le Traité du Narcisse*,

Claude Cahun en fait le principe, par la connaissance de soi, d'une quête d'absolu annoncée dès le frontispice, qu'une analyse fouillée met en relation avec l'ensemble du texte. « Self = God », écrit Jennifer Shaw. Ce renversement positif du mythe s'exprime aussi par la revendication de l'égoïsme et du *self love*, par la féminisation de Narcisse et son androgynie, et surtout par la dialectique du désir qui appelle l'écho de la collaboration. Le miroir, devenu photographe, construit l'image fragmentaire du moi capté. De son côté, dans *Claude Cahun : contexte, posture, filiation*, Catherine Baron (Université de Montréal) évoque « le polymorphisme de Claude Cahun », démarche typiquement *bovaryste* qui consiste à « laisser parler l'autre en soi », à découvrir sa propre altérité profonde à travers les métamorphoses. Elle sélectionne trois figures-clés d'autant plus opérantes dans ce recueil qu'elles sont déjà métamorphiques : l'acteur, emblème de la représentation et de la théâtralité ; le double, illustration de la problématique du même et de l'autre ; l'enfant, être d'imagination et d'accompagnement, le plus intime des autres en soi. On pourrait d'ailleurs multiplier la liste de ces mythes convoqués pour scénographier la quête de soi. Ces deux analyses complémentaires donnent une bonne idée de la démarche contradictoire de Claude Cahun dans *Aveux non avendus* : dire sa singularité sous le masque des autres ; se focaliser sur son moi extrême, en se fouillant jusqu'à l'os ou en se divisant, et en appeler finalement à l'autre, qui n'est pas seulement l'alter ego dans le miroir, mais aussi la troupe anonyme des « chers inconnus » interpellés en fin de recueil.

Ce concert de louanges fait ressortir la situation paradoxale d'un livre majeur qui n'est disponible en édition séparée que dans sa version anglaise. Une réédition dans une collection accessible s'impose.

### **Autres textes**

L'œuvre écrite ne se limite pas à ces deux ouvrages. Un premier volume, *Vues et visions*, paru en 1914 au Mercure de France (sous le pseudonyme de Claude Courlis) et édité en volume chez G. Crès en 1919, fait l'objet, dans *Claude Cahun : contexte, posture, filiation*, d'un article : « Genre double – le poème en prose ambigu de *Vues et visions* ». Rolf Lohse (Université de Göttingen) y analyse en détail les formes de la dualité qui structurent en profondeur le recueil, sur le mode opposition/ correspondances, et cela dès le titre : vues/ visions ; présent/ passé ; réalité/ imagination ; Bretagne/ Antiquité romaine... Les illustrations de Marcel Moore qui encadrent l'édition en volume de ces « textes qui font couple » reflètent la symétrie des jeux de miroirs. On peut voir dans ces redouble-

ments multiples, qui génèrent une intertextualité *in praesentia* originale, une forme privilégiée du genre hybride qu'est le poème en prose.

Or, avant cet ouvrage encore marqué par le symbolisme, Lucy Schwob avait écrit un premier ouvrage, *Jeux uraniens*, dont l'exposition de Jersey présentait le manuscrit, mais qui ne fut jamais édité *in extenso*. François Leperlier en donne dans les *Écrits* quelques extraits présentés sous le titre : *Amor amicitiae* et commente dans *L'Exotisme interieur* ce texte de jeunesse initiatique et exalté. Il en est également fait mention dans *Don't kiss me* par Kristine von Gelsen, « Vies de Claude Cahun et Marcel Moore », et par Jennifer Shaw. En effet, cette première suite de textes semi-autobiographiques dédiés à elle-même, sous l'égide de multiples citations littéraires et philosophiques, met en scène, grâce aux figures de Narcisse d'une part, d'Éros et d'Anteros d'autre part, les thèmes de l'identité, du moi et de l'amour homosexuel que développera de façon moins ampoulée l'œuvre ultérieure.

À l'autre extrémité de sa vie, après son incarcération à Jersey, Claude Cahun se mit à rédiger un texte autobiographique laissé inachevé, dont François Leperlier a édité les feuillets dans les *Écrits* sous le titre *Confidences au miroir*, et qui reste à étudier en tant que tel. Pour l'heure, il sert essentiellement de document aux recherches biographiques comme celle de Lizzie Thynne, « Action indirecte » dans *Claude Cahun : contexte, posture, filiation*. Il faudrait mentionner aussi dans cette perspective les autres écrits autobiographiques de Claude Cahun dans les dernières années : « Le Muet dans la mêlée » (1948), « Feuilles détachées du scrap-book » (1948-1951), ainsi que des lettres aussi longues que précieuses (à Paul Lévy, à Gaston Ferdière), qui témoignent de façon poignante de son désir d'être comprise et reconnue. Cependant, les « Confidences au miroir » recèlent une qualité poétique aboutie qui permet d'y voir, après *Aveux non avenues*, le dernier volet plus clair et apaisé de l'œuvre autobiographique.

## Un engagement politique original

Les chapitres VII à X de *L'Exotisme interieur* montrent comment dans les années 1932-37, face à la montée du fascisme et du nazisme qui lui faisaient horreur, Claude Cahun est passée, non sans réserves et tensions, du « self » d'*Aveux non avenues* à l'action collective en adhérant à l'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires, en participant à la création de Contre Attaque... Pourtant son exigence éthique et esthétique lui fait récuser, dans son manifeste *Les Paris sont ouverts* (1934), la propagande d'Aragon au profit d'une « action indirecte » fondée sur des mécanismes intrinsèquement poétiques. Dans *Claude Cahun : contexte, posture,*

*filiation*, Lizzie Thynne (University of Sussex, réalisatrice du film *Playing a part. The story of Claude Cahun*), développe cette « Action indirecte : politique, identité et subversion chez Claude Cahun et Marcel Moore dans la résistance à l'occupation nazie de Jersey ». Elle montre que cette « bonne propagande » repose, non sur des propos naïvement explicites, mais sur les contenus latents et sur la subversion, conformément à l'esprit dada et surréaliste : le détournement parodique, l'humour, l'identité masquée du « Soldat ohne Nahmen », provoquent la conscience de l'ennemi pour saboter de l'intérieur l'idéologie totalitaire.

La spécialiste de la question, Claire Follain, qui vit à Jersey, termine la série d'essais de *Don't kiss me* avec « Lucy Schwob et Suzanne Malherbe : résistantes ». À la suite des chapitres XIII à XV de *L'Exotisme intérieur*, elle retrace les étapes de cette activité de 1940, début de leur singulière campagne, à 1945, moment de leur libération, en passant par l'arrestation par les nazis, le procès, les tentatives de suicide, la Résistance en prison... Le tout en gardant le cap de la conscience individuelle, en refusant tout sectarisme patriotique. Est-ce la motivation idéologique trop élevée de ces deux « francs-tireurs spirituels » qui explique que leur mémoire soit à ce point occultée, comme le regrette Claire Follain ? Toujours est-il que cette forme originale d'engagement artistique continue à nourrir la réflexion : Michael Löwy consacre à Claude Cahun un article dans *Art et politique*, dir. Jean-Marc Lachaud, L'Harmattan, Coll. « Ouverture philosophique », 2006.

### **Le couple, le sexe, le genre, l'identité**

La démarche de Claude Cahun (pseudonyme ambigu, homosexualité, travestissements, androgynie et revendication du « neutre »...) faisait d'elle l'objet idéal des études féministes et des *gender studies*. Cependant, dans le chapitre III de *L'Exotisme intérieur*, François Leperlier réaffirme la dimension imaginaire et philosophique de la question sexuelle chez Cahun, et la singularité irrécupérable de celle qui oscille entre l'amour de Suzanne-Pygmalion, les « flirts négatifs » avec les hommes désirés, et le *self love*. Dans « Claude Cahun, au miroir de l'indéfinition », *Claude Cahun : contexte, posture, filiation*, Jean-Michel Devésà (Université Michel de Montaigne, Bordeaux III) commente ces analyses, ainsi que celles d'Elisabeth Lebovici et de Marie-Jo Bonnet, afin de situer le refus de l'identité sexuelle de Claude Cahun par rapport au groupe surréaliste d'une part, aux revendications *queer* et aux *gender studies* d'autre part. Il voit surtout dans son perpétuel travestissement, « procès ambigu », un travail sur les signes. C'est rejoindre l'orientation qu'Andrea Oberhuber a don-

née à cet ouvrage en le sous-titrant « Pour une esthétique de l'entre-deux », cet « entre-deux » rappelant la volonté persistante de Cahun de « s'indéfinir », d'écarter les frontières, d'échapper aux genres.

Il n'en reste pas moins que les deux collectifs reviennent abondamment sur le couple lesbien Cahun/Moore. Alors que, dans l'essai de F. Leperlier, « Vies et rêve de Moore » fait l'objet d'un chapitre particulier en fin de volume, *Don't kiss me* rassemble systématiquement les deux femmes, comme le montre le sous-titre : « The art of Claude Cahun and Marcel Moore ». Presque tous les essais qui en composent la première partie suivent cette perspective, à commencer par l'essai biographique de Kristine von Oehsen « The lives of Claude Cahun and Marcel Moore ». Dans « Acting out », de Tirza True Latimer, la contestation du « self » au profit de la co-création de deux partenaires est prétexte à retracer leur carrière conjointe ; en somme, à récrire la vie de Claude Cahun en la dédoublant, en faisant sortir de l'ombre Moore, cette « siamoise » devenue sous sa plume collaboratrice de toutes ses activités artistiques et politiques. Entre autres exemples, sa participation plastique à l'édition d'*Héroïnes* aurait été prévue, et on peut lire leurs initiales à toutes deux dans les compositions corporelles en alphabet chorégraphique d'une série d'autoportraits de 1928. D'autre part, T. T. Latimer a intitulé « Entre Claude Cahun et Marcel Moore » sa contribution à *Claude Cabun : contexte, posture, filiation* où, contestant le modèle du génie individuel, elle met aussi en évidence ce « partenariat créatif » inédit. Cette approche s'inscrit dans l'intérêt souvent fasciné porté aux couples de créateurs depuis le XX<sup>e</sup> siècle.

## **Claude Cahun dans l'histoire littéraire et culturelle**

On peut donc glaner au fil de ces ouvrages des éléments qui permettaient de réévaluer progressivement la place de Claude Cahun dans une histoire littéraire, artistique, culturelle qui s'est échafaudée sans elle.

### **Du symbolisme au surréalisme**

François Leperlier a mis en évidence dans ses ouvrages et ses articles les innombrables influences culturelles qui ont nourri, particulièrement dans ses écrits de jeunesse, cette lectrice insatiable, et tout d'abord celles des mondes gréco-romain et biblique. Il insiste aussi sur l'ancrage symboliste des premières créations, autour du *Mercury de France* : le premier Gide, le Gourmont de *La culture des idées*, Jules Laforgue et ses *Moralités légendaires*, Oscar Wilde, l'oncle Marcel Schwob surtout, dont l'aura lui ouvrit les colonnes de la revue littéraire encore prestigieuse (elle y publia nombre

d'articles, le savoureux *Ephémérides* – qui reste également à étudier –, et *Vues et Visions*). Il y aurait beaucoup à dire sur la filiation « schwobienne », systématiquement évoquée par différents auteurs, mais parfois de façon hâtive voire inexacte (ainsi Schwob a traduit plusieurs ouvrages de langue anglaise, mais pas le seul mentionné en introduction de *Disavowals*...). À la période symboliste on peut aussi rattacher l'influence de Schopenhauer, de Nietzsche et de Jules de Gaultier, ainsi que les traces profondes laissées par Baudelaire et Rimbaud. Toutes les études consacrées aux premières œuvres, jusques et y compris *Aveux non avenues*, font état d'une thématique et d'une écriture encore marquées par la génération précédente, proches du poème en prose, non dénuée d'outrances et de préciosité.

Pourtant, en fin de vie, Claude Cahun écrit qu'elle a toujours été « surréaliste ». En effet, François Leperlier fait remarquer, dans sa postface à *Disavowals*, que par son goût des rêves, de l'humour noir et des photomontages – il faudrait ajouter le traitement de l'image, « explosante-fixe », la déstructuration, et le travail sur l'objet, activité surréaliste s'il en est étudiée de façon complète dans *L'Exotisme intérieur* –, elle s'était trouvée de plain pied avec un mouvement qu'elle n'a pourtant rencontré qu'après 1932. Il y résume les analyses de son essai, où il évoque sa relation avec André Breton, ses affinités particulières avec Michaux, Crevel, Desnos. Autant de pistes à approfondir. Néanmoins Jennifer Mondy, dans son introduction à *Don't kiss me*, met en évidence une divergence avec le surréalisme : d'après elle, Claude Cahun n'est pas en quête d'un inconscient auquel elle ne croit pas, mais elle s'applique à traquer les innombrables replis personnels et culturels de la conscience. Il n'empêche que l'étude de cette œuvre qui, si singulière soit-elle, passe imperceptiblement de l'un à l'autre, permet de progresser dans la compréhension des fils qui relient le symbolisme au surréalisme.

### **Filiations et modernité**

Nombre d'études s'efforcent de rattacher l'œuvre, et plus encore le personnage, de Claude Cahun, à une lignée de femmes rebelles et originales. Tel est l'enjeu de la troisième partie de *Claude Cahun – contexte, posture, filiation*, « Filiation spirituelle et parenté esthétique ». Depuis la théâtrale comtesse de Castiglione au XIX<sup>e</sup> siècle, présentée par Andrea Oberhuber jusqu'à l'« autofictionnalisation » contemporaine de Sophie Calle analysée par Maïté Snauwaert, c'est une mascarade d'excentriques attachées à fabriquer par la représentation provocatrice et infiniment variable de leur corps une identité à jamais problématique. Ainsi des trois « sœurs » virtuelles de Cahun, présentées respectivement par Irène Gammel, Elsa

Adamowicz et Nadine Schwakopf : la Baronne Elsa, dadaïste new-yorkaise au crâne rasé, pionnière du *ready-made* et de la performance, Hannah Höch, dadaïste berlinoise contestataire, et Unica Zürn, compagne tourmentée de Hans Bellmer et des surréalistes dans les années 50. Dans *L'Exotisme intérieur*, François Leperlier évoque avec prudence le rapprochement le plus fréquent (et pertinent ?) avec Cindy Sherman. Mais plus que l'autoportrait ou l'Art corporel à proprement parler, c'est peut-être la subjectivisation de l'expression artistique, volontiers axée sur l'intime, qu'elle anticipe : on peut penser aux installations alliant quotidien et imagination d'Annette Messager ou, dans une autre dimension, de Louise Bourgeois ; mais aussi de Christian Boltansky. Car la « parentèle » de Claude Cahun n'est pas spécifiquement féminine, et avant cela, des parallèles fructueux seraient à établir avec ses contemporains hommes : Duchamp, Bellmer, Man Ray, ou encore Pierre Molinier...

Il en est de même pour son œuvre écrite. François Leperlier signale à plusieurs reprises un rapprochement – à creuser – avec le recueil *Feux* de Marguerite Yourcenar, autre créatrice profondément androgyne et cultivée dont le classicisme ne s'est affirmé que plus tard. Il mentionne d'ailleurs la création théâtrale d'*Héroïnes* (texte de Claude Cahun et Marguerite Yourcenar), mise en scène de Thierry Pillon, Compagnie « L'Éternel éphémère », Théâtre universitaire de Nantes, avril 2005). Mais la dimension essentiellement et douloureusement corporelle de son introspection et de sa mythification personnelle incitent à confronter les textes de Cahun à ceux de Leiris, d'Artaud et, surtout, de son ami Michaux. C'est dans cette exploration de l'intime, percutante et détournée, travestie et écorchée, d'autant plus profonde qu'elle ne croit ni en l'authenticité ni en la permanence, que l'œuvre de Claude Cahun prend sa valeur absolument individuelle. Le regard qu'elle pose sur le monde, sans concessions, également subversif, témoigne de la même « pensée risquée », que François Leperlier érige en modèle de modernité. Elle et Moore ont ainsi conquis, proclame Andrea Oberhuber, leur place dans la « mémoire culturelle », tandis que Louise Downie imagine ce que serait leur réaction devant cette reconnaissance tardive : un renouveau de *provocation* ?



## INDEX DES NOMS CITÉS

- ADAMOWICZ, ELZA, 321  
ADÈS, DAWN, 314  
ADORNO, THÉODOR, 12, 259  
AEGERTER, EMMANUEL, 302  
ALBERT-BIROT, PIERRE, 88, 310  
ALBERTI, L. B. 127, 256  
ALEXANDRIAN, SARANE, 213, 263, 277, 289  
ALQUIÉ, FERDINAND, 9, 253  
AMIOT, ANNE-MARIE, 15, 193  
ANTHEAUME, B., 279, 283  
ANTONELLI, ALESSANDRO, 81, 83  
APOLLINAIRE, GUILLAUME, 61, 83, 149, 152, 180  
ARAGON, LOUIS, 9, 11, 40, 60, 84, 86, 90-93, 151, 153, 154, 225-227, 230, 231, 235, 239, 282, 285, 302, 317  
ARNAUD, DANIEL, 302  
ARP, HANS, 11, 22, 25, 31, 74, 211, 213, 287  
ARTAUD, ANTONIN, 152, 191, 233, 239-242, 244, 246, 248, 249, 252, 258, 321  
AZAM, ÉTIENNE, 280  
BAILLARGER, JULES, 278  
BALAKIAN, ANNA, 287  
BALFOUR, ARTHUR, 280  
BALLET, GILBERT, 281  
BALZAC, HONORÉ DE 149, 196  
BARILLET, LOUIS, 172  
BARON, JACQUES, 84, 151  
BARRETT, WILLIAM, 280  
BARTHES, ROLAND, 182  
BATAILLE, GEORGES, 25, 187, 188, 192, 233, 241-244, 248, 253, 260, 268, 269, 288  
BAUDELAIRE, CHARLES, 154, 158, 164, 185, 193, 196-198, 278, 320  
BEAUMONT, ETIENNE DE, 179  
BECQUE, HENRY, 86  
BÉHAR, HENRI, 10, 14, 107, 249, 301  
BEHRENDT, WALTER, 219, 221, 222  
BELLMER, HANS, 150, 321  
BENJAMIN, WALTER, 13, 14, 16, 24-26, 33-35, 52, 53, 69, 90, 108, 182, 226, 299, 303  
BERGSON, HENRI, 282  
BERTON, GERMAINE, 286  
BESANT, ANNIE, 281  
BILLON-GRAND, PASAL, 18, 223  
BINET, ALFRED, 280  
BLEULER, EUGEN , 279  
BLOC, ANDRÉ, 18, 70, 264, 265  
BOIFFARD, JACQUES-A. 85, 176, 177  
BOIRAC, ÉMILE, 280, 281  
BOLTANSKY, CHRISTIAN, 321  
BONNEFOY, YVES, 75  
BONNET, MARGUERITE, 282, 287, 288, 318  
BOREL, ADRIEN, 279  
BOURGEOIS, LOUISE, 321  
BRAID, JAMES, 280  
BRASSAI, 262  
BRETON, ANDRÉ, 9, 10, 13, 21, 22, 24, 25, 30, 35, 37-49, 51, 52, 59, 61, 62, 66, 68, 70, 74-76, 81, 83-90, 93, 95-97, 101, 103-108, 110, 111, 116, 123, 149-160, 162, 165, 166, 168, 175, 183, 191, 192, 199, 201, 206, 211, 223-226, 228, 229, 231, 234, 235, 237-239, 242-244, 247, 249, 252, 258, 261, 262, 265, 267, 274, 277-279, 282-288, 299-303, 307, 314, 320  
BRISSAUD, ÉDOUARD, 281  
BRISSET, JEAN-PIERRE, 287, 294  
BROODTHAERS, MARCEL, 168  
BRUNET, P., 278  
BUÑUEL, LUIS, 172, 183  
BURE, GILLES DE, 16, 17  
BUTE, LORD, 280  
CABANNE, PIERRE, 237  
CADIÈRE, CATHERINE, 302

CAHUN, CLAUDE, 309-321  
 CAILLOIS, ROGER, 301  
 CALAS, NICOLAS, 300  
 CAPEK, KAREL, 245  
 CARRINGTON, LEONORA, 23, 27, 28  
 CARROUGES, MICHEL, 283, 299, 304-307  
 CARSON, NEKE, 272  
 CARTIER-BRESSON, HENRI, 111, 113  
 CASSANYES, 89  
 CÉZANNE, PAUL, 163  
 CHAMBERS, WILLIAM, 64  
 CHANÉAC, JEAN-LOUIS, 264, 265  
 CHAPLIN, 183  
 CHARCOT, JEAN-MARTIN, 32, 280, 284, 286  
 CHERMAYEFF, SERGE, 28  
 CHEVAL, FERDINAND, 14, 22, 43, 69, 101, 160, 249, 262  
 CHTCHEGLOV, IVAN, 18, 228  
 CLAIR, JEAN, 133, 135, 138, 145, 182, 294, 295  
 CLAPARÈDE, ÉDOUARD, 278  
 CLAUDE, HENRI, 279, 287  
 CLÉBERT, JEAN-PAUL, 41, 44, 46, 295  
 CLÉRAMBAULT, GAËTAN GATIAN DE, 287  
 COCTEAU, JEAN, 90, 172  
 COLERIDGE, SAMUEL T., 158, 187, 190  
 COLOMINA, BEATRIZ, 26  
 COLVILLE, GEORGIANA, 313  
 CONLEY, KATHARINE, 314, 315  
 CONLEY, TOM, 186  
 CONSTANT, ANTON NIEUWENHUIS, 18, 224  
 COOPER, MERIAN, 183  
 COOPER, GARY, 184, 186, 190  
 CORDIER, DANIEL, 43, 263  
 COUËLLE, JACQUES, 18, 69, 264, 268  
 COURTOT, CLAUDE, 57, 58, 59  
 CRANACH, LUCAS, 239  
 CRÉPIN, JOSEPH, 49  
 CREVEL, RENÉ, 14, 282, 320  
 CROOKES, WILLIAM, 280, 281  
 DADOUN, ROGER, 289, 290, 294, 295  
 DALI, SALVADOR, 11, 12, 14, 18, 21-23, 25, 32, 33, 38, 40, 42, 43, 45, 117, 234, 236, 245, 249, 261-264, 266, 269, 279, 287, 296  
 DALMAU, 88, 89  
 DANTE, 89, 140  
 DAUDET, LÉON, 279  
 DAX, ADRIEN, 63, 249  
 DE CHIRICO, GIORGIO, 14, 15, 35, 81, 82, 83, 85, 90, 92, 93, 115, 116, 119, 123, 124, 127, 128, 130-132, 134, 137-146, 193, 205, 233, 236  
 DE CORTANZE, GÉRARD, 253  
 DE DUVE, THIERRY, 294, 296  
 DE PISIS, FILIPPO, 115  
 DE QUINCEY, THOMAS, 158, 193  
 DE SANCTIS, FABIO, 37, 43  
 DE VESME, CESARE, 281  
 DEBORD, GUY, 10, 18, 225, 231  
 DELAGE, YVES, 278  
 DELEUZE, GILLES, 191, 293  
 DELLUC, LOUIS, 191  
 DELTEIL, JOSEPH, 285  
 DEMENÏ, GEORGES, 190  
 DENIS, LÉON, 281  
 DERMÉE, PAUL, 11, 89, 285  
 DERRIDA, JACQUES, 130, 258, 259  
 DESNOS, 90, 149, 150, 155, 171, 173-175, 180, 227, 228, 282, 320  
 DESOILLE, ROBERT, 279  
 DEVÉSA, JEAN-MICHEL, 318  
 DI CRISTINA, GIUSEPPA, 267, 273  
 DIDEROT, DENIS, 58  
 DILLER, ELIZABETH, 19, 269  
 DJO-BOURGEOIS, 172  
 DOUMAYROU, GUY, 14, 19, 37, 40, 41, 62  
 DOWNIE, LOUISE, 309, 311, 321  
 DOY, GEN, 312  
 DREYFUSS, HENRY, 217, 222  
 DROMARD, GABRIEL, 278, 279, 283  
 DU MAURIER, GEORGE, 183-185, 189  
 DUBUFFET, JEAN, 70  
 DUCHAMP, MARCEL, 25, 43, 45, 46, 74, 86, 93, 150, 157, 158, 167, 178, 188, 206, 211, 213, 233, 236-239, 241,

244, 245-247, 252, 267, 282, 289, 290-  
 297, 301, 305, 321  
 DUFOUR, BERNARD, 113  
 DULAC, GERMAINE, 191  
 EISENMANN, PETER, 267  
 ÉLUARD, PAUL, 38, 44, 84, 87, 108,  
 154, 184, 239, 249, 285, 287  
 ENCAUSSE, GÉRARD, 281  
 ENSOR, JAMES, 161  
 EPSTEIN, JEAN, 174, 191  
 ERNST, MAX, 27, 46, 107, 114, 150,  
 157, 175, 188, 236, 301  
 ESCLARMONDE DE FOIX, 302  
 FAR, ISABELLA, 141  
 FÉRAUD, SERGE, 9  
 FERDIÈRE, GASTON, 288, 317  
 FERDINAND DU TYROL, 109  
 FEUILLADE, LOUIS, 59, 93, 173, 174  
 FIELDS, WILLIAM, 183  
 FINSTERLIN, HERMANN, 264  
 FITCH, JAMES MARSTON, 215, 216,  
 217, 218, 221, 222  
 FLAMMARION, CAMILLE, 281  
 FLOURNOY, THÉODORE, 284  
 FOLIGNO, ABEL, 115  
 FOLLAIN, JEAN, 318  
 FORT, PAUL, 107, 285, 286  
 FOSTER, NORMAN, 250  
 FOURIER, CHARLES, 87, 287  
 FRAMPTON, KENNETH, 10, 18, 21  
 FRANCÉS, ESTEBAN, 92  
 FREUD, S. 21, 23, 29, 30, 33, 35, 129-  
 133, 145, 156, 277, 278, 285, 286  
 FRIEDRICH, HUGO, 53  
 FULCANELLI, 14  
 GAMMEL, IRÈNE, 320  
 GANCE, ABEL, 191  
 GANSER, SIEGBERT, 284  
 GARTZ, FRITZ, 81  
 GASH, SEBASTIA, 90  
 GASNIER, LOUIS, 173  
 GAUDÍ, ANTONI, 14, 22, 42, 69, 81,  
 88, 89, 90, 91, 95, 96, 97, 99, 113, 160,  
 205, 249, 261, 262  
 GAUGUIN, PAUL, 68, 163  
 GAULTIER, JULES DE, 320  
 GAULTIER, THÉOPHILE, 158, 278  
 GEHRY, FRANK, 250, 264  
 GELEY, GUSTAVE, 281  
 GIACOMETTI, AUGUSTO, 47  
 GIDE, ANDRÉ, 241, 286, 315, 319  
 GIEDION, SIGFRIED, 34  
 GINSBERG, ALLEN, 271  
 GËTHER, J. W., 195, 196  
 GOLL, IVAN, 285  
 GORDON, ALASTAIR, 265  
 GOURMONT, REMY DE, 319  
 GOYA, FRANCISCO, 89  
 GRACQ, JULIEN, 15, 111, 112, 193-  
 204  
 GRASSET, JULES, 281, 284  
 GRAVES, MICHAEL, 16  
 GREAVES, RICHARD, 38  
 GRÉCO, DOMENICO, 113  
 GROH, WOLFGANG, 252  
 GROPIUS, WALTER, 12, 16, 160  
 GUATTARI, FÉLIX, 293  
 GUÉVRÉKIAN, GABRIEL, 172  
 GUGGENHEIM, PEGGY, 246, 271  
 GUIMARD, HECTOR, 97, 234  
 GURNEY, EDMUND, 280  
 GUYS, CONSTANTIN, 197  
 HABERMAS, JÜRGEN, 254, 257  
 HALLER L., 280  
 HAMILTON, RICHARD, 264  
 HARAWAY, DONNA, 27  
 HARDING, ANN, 184  
 HARFAUX, ARTHUR, 84  
 HARKER, CHARLES, 265  
 HATHAWAY, HENRY, 183, 185, 189,  
 190, 192  
 HAZM, IBN, 303  
 HEJDUK, JOHN, 17  
 HENRY, MAURICE, 84  
 HERVEY DE SAINT-DENIS, JEAN,  
 278, 279  
 HESNARD, ANGELO, 278, 279, 282,  
 286  
 HIMMELBLAU, COOP, 19  
 HÖCH, HANNAH, 321  
 HOFFMAN, JOSEPH, 246  
 HOFFMANN, E.T.A., 35,

HÖLDERLIN, FRIEDRICH, 202  
 HOLLIER, DENIS, 19, 188, 242, 268, 269  
 HORTA, VICTOR, 161  
 HOYT, HARRY, 183  
 HUBBLE, JAMES, 265  
 HUGNET, GEORGES, 31, 270  
 HUGO, VICTOR, 61, 152, 158, 196, 279, 284  
 HUME, DAVID, 256  
 ISOZAKI, ARATA, 17  
 JAMES, WILLIAM, 281, 287  
 JANET, PIERRE, 286-288  
 JANOVER, LOUIS, 10  
 JARRY, ALFRED, 61, 149, 152, 239, 294  
 JEAN, MARCEL, 75, 205, 267, 268  
 JENCKS, CHARLES, 250, 254, 264  
 JOHANSEN, JOHN, 264, 265  
 JOHNSON, PHILIP, 211, 250  
 JOIRE, PAUL, 281  
 JORN, ASGER, 223  
 JOSÉ PIERRE, 10, 40, 41, 43, 46, 95, 99, 302  
 JOUFFROY, ALAIN, 85, 278  
 JUNG, C. G., 265, 278  
 KAFKA, FRANZ, 305  
 KANT, EMMANUEL, 258  
 KARDEC, ALLAN, 280  
 KIESLER, FREDERICK, 12, 13, 18, 19, 22, 31, 37, 43, 74, 93, 211-222, 233, 245-247, 253, 263-267, 270-273  
 KNUTSON, GRETA, 10  
 KOETTER, FRED, 17  
 KOOLHAAS, REM, 18, 21, 261  
 KOSTYLEFF, NICOLAS, 278  
 KRAFFT-EBING, R. VON, 286  
 KROLL, LUCIEN, 257  
 KYROU, ADO, 184, 192  
 L'HERBIER, MARCEL, 171, 174  
 LACAN, JACQUES, 292, 295-297  
 LAFORGUE, JULES, 236, 313, 319  
 LAFORGUE, RENÉ, 279  
 LALOY, YVES, 37  
 LANG, CHARLES, 183  
 LASSALLE, JEAN-PIERRE, 59  
 LATIMER, TIRZA, 311, 312, 315, 319  
 LAUTNER, JOHN, 264  
 LAUTRÉAMONT, 85, 152, 159, 162, 306  
 LE CORBUSIER, 10, 12, 16, 21, 24-26, 30, 31, 33-35, 37, 39, 61, 81, 88-91, 159, 205, 210  
 LE RICOLAIS, ROBERT, 18, 268  
 LEARY, TIMOTHY, 271  
 LECOUVREUR, ADRIENNE, 112  
 LEDOUX, CLAUDE-NICOLAS, 71, 72, 73, 76, 153, 249, 250, 264  
 LEDOUX, YVETTE, 153  
 LÉGER, FERNAND, 159, 171  
 LEGRAND, GÉRARD, 41, 51, 96, 97, 279  
 LEIRIS, MICHEL, 30, 54, 243, 321  
 LENFANT, PIERRE CHARLES, 206  
 LEPELIER, FRANÇOIS, 309-312, 315, 317-321  
 LEROY, CLAUDE, 120  
 LÉVY, PAUL, 317  
 LÉVY-VALENSI, JOSEPH, 282  
 LEWIS CAROLL, 158  
 LIARD D'ARSONVAL, 281  
 LIGORIO, PIRRO, 56  
 LIPCHITZ, JACQUES, 178  
 LISSITZKY, EL, 11, 246  
 LODGE, OLIVER, 280, 281  
 LOHSE, ROLPH, 316  
 LOMBROSO, CESARE, 281  
 LONDES, 190  
 LOOS, ADOLF, 10, 11, 12, 259  
 LOVAG, ANTTI, 264  
 LÖWY, MICHAEL, 318  
 LUTOLAWSKI, WINCENTY, 280  
 LUYS, JULES BERNARD, 284  
 LYNN, GREG, 19, 264, 266-269, 272  
 MABILLE, PIERRE, 67, 91, 154, 300  
 MAC ORLAN, PIERRE, 314  
 MACHIAVEL, 61  
 MACROBE, 131  
 MAGRITTE, RENÉ, 15, 45, 59, 159-170, 174, 236  
 MALESPINE, ÉMILE, 88, 283, 284  
 MALHERBE, SUZANNE, 318

MALKINE, GEORGES, 15, 47, 60, 61, 148-153, 155, 156, 158  
 MALLARMÉ, STÉPHANE, 158, 166, 167, 173, 177, 182, 195, 249, 283  
 MALLET-STEVENS, ROBERT, 171, 172, 173, 181  
 MAN RAY, 10, 15, 25, 86, 150, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 239, 245, 267, 321  
 MANDIARGUES, ANDRÉ PIEYRE DE, 14, 55-57, 110-121  
 MANDIN, LOUIS, 285, 286  
 MANGIN, 281  
 MARC, FERNAND, 151, 153  
 MAREY, ÉTIENNE-JULES, 190  
 MARGUERITTE, VICTOR, 314  
 MARINETTI, F. T. 239  
 MARSTON FITCH, 215, 216, 222  
 MARX, 9, KARL, 266  
 MARX BROTHERS, 183  
 MASSON, ANDRÉ, 45, 54, 157, 243  
 MATISSE, HENRI, 169, 236  
 MATA ECHAURREN, ROBERTO, 12, 17, 18, 30, 31, 37, 38, 40, 42, 43, 62, 63, 91, 92, 229, 230, 247, 263, 266, 267, 270-273  
 MAURIAC, FRANÇOIS, 195  
 MAURY, PIERRE, 278, 284  
 MAXWELL, JOSEPH, 280, 281  
 MEIGE, HENRY, 286  
 MENDELSON, ERICH, 264  
 MEURIS, JACQUES, 167  
 MICAL, THOMAS, 17, 19  
 MICHAUX, HENRI, 162-165, 168, 170, 320, 321  
 MICHEL-ANGE, 118  
 MIDANT, JEAN-PAUL, 252  
 MIES VAN DER ROHE, LUDWIG, 16, 160, 211, 246  
 MIRÓ, JOAN, 74, 88, 90, 211, 247  
 MITTERRAND, FRANÇOIS, 254  
 MOHOLY-NAGY, LAZLO, 11, 246  
 MOLINIER, PIERRE, 321  
 MONDRIAN, PIET, 167, 172  
 MONDY, JENNIFER, 315, 320  
 MONSÙ DESIDERIO, 38, 51, 52  
 MONTANYÀ, LLUIS, 90  
 MOORE, MARCEL (V. MALHERBE), 309, 311-321  
 MOREAU DE TOURS, JACQUES-JOSEPH, 278  
 MORISE, MAX, 84, 225  
 MORSELLI, ENRICO, 281  
 MOURE, GLORIA, 291, 296  
 MOZART, W. A., 262  
 MUNDY, JENNIFER, 314  
 MUSIDORA, JEANNE ROQUES, 93, 174  
 MUTH, SUSAN DE, 314  
 MUYBRIDGE, EADWEARD, 190  
 MYERS, FREDERIC, 280, 281  
 NECKER, SUZANNE CURCHOD, 75  
 NEFF, WALLACE, 264  
 NELSON, PAUL, 74, 76  
 NERVAL, GÉRARD DE, 158, 159, 278  
 NEZVAL, VITEZLAV, 108  
 NIEMEYER, OSCAR, 249  
 NIETZSCHE, FRIEDRICH, 81-83, 93, 131, 139, 252, 287, 300, 320  
 NOAILLES, CHARLES DE, 171, 172, 173  
 NOAILLES, MARIE-LAURE DE, 180  
 NOUVEL, JEAN, 250  
 NOZIÈRES, VIOLETTE, 286  
 O'NEILL, EUGÈNE, 246  
 OBERHUBER, ANDREA, 310, 318, 320, 321  
 OLSON, CHARLES, 271  
 ONSLOW-FORD, GORDON, 92, 267  
 OOSTERHUIS, KAS, 19  
 ORLANDINI, ALAIN, 254, 258-260  
 ORSINI, VICINO, 56, 57, 64  
 PAALEN, WOLFGANG, 91  
 PALISSY, BERNARD, 112  
 PANTON, VERNER, 266  
 PAPILLON, JOËLLE, 314  
 PARINAUD, ANDRÉ, 37, 224  
 PASCAL, CONSTANCE, 281, 287  
 PASTRÉ, LILY, 179  
 PAZ, OCTAVIO, 290-293, 297  
 PENROSE, VALENTINE, 154  
 PÉRET, BENJAMIN, 10, 14, 16, 53-55,

61, 69, 78, 84, 87, 89, 90, 108, 239,  
 299, 303, 304, 307  
 PÉRICLÈS, 130  
 PERRET, AUGUSTE, 238  
 PIAGET, JEAN, 287  
 PICABIA, FRANCIS, 88, 89, 150, 151,  
 238, 285  
 PICASSO, PABLO, 42, 88, 89, 90, 152,  
 156, 205  
 PIERO DELLA FRANCESCA, 119  
 PIRANÈSE, G. B., 60, 156, 157, 158  
 PITRES, ALBERT, 286  
 POE, EDGAR, 169  
 PORRO, RICARDO, 249  
 PORTZAMPARC CHRISTIAN DE, 17  
 POULET, GEORGES, 156, 157  
 PRÉVERT, JACQUES, 153, 288  
 QUENEAU, RAYMOND, 258, 282  
 RACHILDE, 314  
 RACINE DE MONVILLE, 59  
 RACINE, JEAN, 112  
 RAGON, MICHEL, 69  
 RAIS, GILLES DE, 243  
 RANK, OTTO, 262  
 RAYMOND, FULGENCE, 286  
 RÉGIS, DR E., 278  
 RENAN, ERNEST, 287  
 REVERDY, PIERRE, 45  
 RIBEMONT-DESSAIGNES, GEORGES,  
 84, 235  
 RIBOT, THÉODULE, 280  
 RICE, SHELLEY 314  
 RICHTER, CHARLES, 280, 281  
 RICHTER, HANS, 11, 246  
 RIGAUT, JACQUES, 84, 289  
 RIMBAUD, ARTHUR, 81, 85, 97, 152,  
 158, 164, 183, 189, 197-199, 201, 320  
 ROBERT, HUBERT, 55, 57, 58, 59, 61  
 ROBIDA, ALBERT, 185  
 ROBIN, GILBERT, 279  
 ROCHAS, ALBERT DE, 281  
 ROCHIN, CLAUDE, 37, 75  
 RODIA, SIMON, 22  
 ROGER, BERNARD, 15, 37, 75  
 ROGUES DE FURSAC, JOSEPH, 287  
 ROSA, JOSEPH, 264  
 ROUGEMONT, DENIS DE, 299, 300,  
 301, 302, 303, 304, 305, 307  
 ROUSSEL, RAYMOND, 149, 287, 294  
 ROWE, COLIN, 17  
 RUBIN, WILLIAM, 138, 146  
 RUBIO, 18, 19, 35, 248  
 SACCO, MME 153  
 SADE, D. A. F., 57, 84, 107, 150, 243,  
 287  
 SAINT PHALLE, NIKI DE, 70  
 SARDOU, VICTORIEN, 262, 263, 285  
 SATIE, ERIK, 149, 152, 158, 238  
 SAUSSURE, RAYMOND DE, 279  
 SAVINIO, ALBERTO, 115  
 SCHOPENHAUER, ARTUR, 131, 139,  
 320  
 SCHUSTER, JEAN, 10, 46, 66, 95  
 SCHWAKOPF, NADINE, 321  
 SCHWITTERS, KURT, 12, 246  
 SCHWOB, MARCEL, 52, 53, 309, 318,  
 319  
 SCOFIDIO, RICARDO, 19, 270  
 SEBBAG, GEORGES, 14, 108, 283  
 SELIGMANN, KURT, 43, 301  
 SENNETT, MAX, 183  
 SERT, JOSÉ LUIS, 211  
 SEUPHOR, MICHEL, 11, 89  
 SHAW, JENNIFER, 315, 317  
 SHERMAN, CINDY, 314, 321  
 SHOEDSACK, ERNEST, 183  
 SIDGWICK, HENRY, 280  
 SOUPAULT, PHILIPPE, 84, 90, 225,  
 226, 227, 239, 285  
 SOURIAU, PAUL, 279  
 SPILLIAERT, LÉON, 161, 299  
 SPUYBROEK, LARS, 261, 264, 273  
 STALKER, 18  
 STEINER, 264  
 STEJSKAL, MARTIN, 109  
 STERNBERGER, DOLF, 33  
 STERPINI, UGO, 43  
 STEVENSON, JAMES, 312  
 STRAUSS, JOHANN, 74  
 STRAVINSKY, IGOR, 90  
 SUTTER, LOUIS, 26  
 TANGUY, YVES, 188, 247

TAUBER, SOPHIE, 11  
 THIRION, ANDRÉ, 88  
 TINGUELY, JEAN, 70  
 TISSIÉ, PHILIPPE, 286  
 TOYEN, MARIE, 10, 47  
 TSCHUMI, BERNARD, 18, 19, 21, 233, 249, 252-254, 257, 261  
 TZARA, TRISTAN, 10, 11, 17, 22, 25, 28-30, 84, 87, 88, 233, 234, 261-263, 269, 274, 331  
 UCCELLO, PAOLO, 89  
 UDINE, GIOVANNI D', 109  
 VACHÉ, JACQUES, 111  
 VALÉRY, PAUL, 39, 42  
 VALVERDE, JOSÉ, 89  
 VAN DOESBURG, THÉO, 11, 12, 172, 246  
 VAN GOGH, VINCENT, 163  
 VAN HOOGSTRAETEN, SAMUEL, 295  
 VAN RAVENSTEYN, SYBOLD, 172  
 VASCHIDE, NICOLAS, 277  
 VAUBAN, S. LE PESTRE DE, 69  
 VENTADOUR, BERNARD DE, 304  
 VENTURI, ROBERT, 16  
 VESELY, DALIBOR, 21, 22  
 VIDLER, ANTHONY; 13, 19, 268, 269, 270  
 VIGO, JEAN, 186  
 VIGNON, MARIE-ANNE, 181  
 VITRAC, ROGER, 84, 225, 285  
 VITRUVÉ, 40, 255  
 WAGNER, RICHARD, 148, 152  
 WALDBERG, PATRICK, 60, 149, 152, 153, 155  
 WALKER, ENRIQUE, 252, 260  
 WATTS, ALLAN, 22, 271  
 WEININGER, OTTO, 139  
 WELLS, H. G., 185  
 WELSER, FILIPINA, 109  
 WILDE, OSCAR, 61, 319  
 WRIGHT, FRANK LLOYD 160, 219  
 YOURCENAR, MARGUERITE, 321  
 ZAÏDOUN, IBN, 303  
 ZEVI, BRUNO, 218, 219, 221, 222  
 ZÜRN, UNICA, 321



## TABLE

<b>Dossier Le surréalisme sans l'architecture</b>	<b>p. 7</b>
Henri BÉHAR-Emmanuel RUBIO : L'abeille ou l'architecte ?	p. 9
Anthony VIDLER : Imagination, inquiétante étrangeté et théories surréalistes de l'architecture	p. 21
Jean-Claude BLACHÈRE : La maison abolie	p. 27
Jérôme DUWA : Beau comme un champ de ruines	p. 51
Guy DOUMAYROU : Pour un monde habitable...	p. 63
Georges SEBBAG : Un beau jeu de constructions	p. 81
Robert PONGE-Nara MACHADO : De l'Art nouveau au Palais idéal : des architectures <i>en marge de l'architecture</i>	p. 95
Henri BÉHAR : Les mystères du Château étoilé	p. 107
Lise CHAPUIS : De la rigueur géométrique aux constructions du rêve : les architectures de Mandiargues	p. 111
Frédérique VILLEMUR : De Chirico, <i>Hebdomeros</i> , la chambre des rêves	p. 123
Pierre HYPOLITE : De Chirico : formes architecturales et peinture métaphysique	p. 137
Fabrice FLAHUTEZ : Les demeures de Georges Malkine ou la fabrique de la maison de compensation (1966-1970)	p. 149
Pierre TAMINIAUX : L'architecture intérieure de Magritte	p. 159
Ramona FOTIADE : Un coup de dés : Man Ray à la Villa Noailles	p. 171

Christophe WALL-ROMANA : Le plan en ruine dans <i>Peter Ibbetson</i> , architecture du désir et cinéma surréaliste	p. 183
Anne-Marie AMIOT : L'urbanisme magnétique de J. Gracq de <i>Liberté grande à La Forme d'une ville</i>	p. 193
Marcel JEAN : L'architecture allégorique	p. 205
Federico NEDER : Kiesler architecte : œufs, maisons et superstitions	p. 211
Pascal BILLON-GRAND : Le surréalisme à l'aune de la psychogéographie	p. 223
Bernard TSCHUMI : L'architecture et son double	p. 233
Stéphane DAWANS : Bernard Tschumi ou l'éloge de la folie	p. 249
Emmanuel RUBIO : Vertiges de l'architecture intra- utérine : de Tristan Tzara à Lars Spuybroek	p. 261
<b>Variété</b>	<b>p. 275</b>
Alain CHEVRIER : Breton et les sources psychiatriques du surréalisme (II)	p. 277
Jean-Claude MARCEAU : Marcel Duchamp : la pulsion mise à nu	p. 289
Richard SPITERI : Rougemont et le débat surréaliste sur l'amour	p. 299
Agnès LHERMITTE : Panorama critique autour de Claude Cahun	p. 309
<b>Index</b>	<b>p. 323</b>