Déméter
ISSN : 1638-556X
Éditeur : Université de Lille

8 | Été | 2022
Chercher l'or du temps : surréalismes, art naturel, art brut, art magique

Une architecture du désir. L'offensive surréaliste contre le modernisme

An Architecture of Desire: The Surrealist Offensive Against Modernism

Roberta Trapani

https://www.peren-revues.fr/demeter/902

Référence électronique
Roberta Trapani, « Une architecture du désir. L'offensive surréaliste contre le modernisme », *Déméter* [En ligne], 8 | Été | 2022, mis en ligne le 15 septembre 2022, consulté le 25 janvier 2023. URL : https://www.peren-revues.fr/demeter/902

Une architecture du désir. L'offensive surréaliste contre le modernisme

An Architecture of Desire: The Surrealist Offensive Against Modernism

Roberta Trapani

PLAN

Une architecture du désir. L'offensive surréaliste contre le modernisme
Primitivisme caverneux
In girum imus nocte
Bâtisseurs chimériques
Une internationale informelle de l'imaginaire

TEXTE

Une architecture du désir. L'offensive surréaliste contre le modernisme

1 Au lendemain de la Première Guerre mondiale, Théo Van Doesburg, infatigable propagandiste des idées de *De Stijl*, se fait le portevoix en Allemagne de la nécessité de réaliser une union entre l'art et l'industrie. À l'utopie individualiste et non-conformiste qui avait triomphé dans l'Art nouveau et dans l'architecture expressionniste, Doesburg oppose la standardisation, que Gropius imposera au Bauhaus comme condition préalable du développement de la civilisation. À cette époque, *De Stijl* aura, en effet, une influence considérable sur le Bauhaus. Les développements internationaux de ce changement, et la mode universelle du fonctionnalisme qui en résultera, feront oublier pendant longtemps l'esprit lyrique des débuts de ce courant artistique[1].

2 Le Corbusier est l'un des principaux représentants de cette tendance. Face à la machine, il ressent la même ivresse que certaines avant-gardes historiques tel le futurisme qui, avec Antonio Sant'Elia, avait

transmis à l'architecture le goût pour le progrès. Dans *Vers une architecture* (1923), contenant la célèbre formule « la maison est une machine à habiter[2] », il magnifie « l'esthétique de l'ingénieur[3] » où « le goût prend des chemins sûrs[4] » libérant l'homme de cette « sensation insupportable [...] d'informe, d'indigence, de désordre, d'arbitraire[5]».

3 C'est à Le Corbusier, puis à Adolf Loos - auteur du célèbre essai *Ornement et crime* (1908) - que Tzara fait appel, d'ailleurs, en août 1925, pour la construction d'une maison à Montmartre pour sa femme, la peintre suédoise Greta Knutson, et lui. Construite en 1926, cette architecture minimaliste « 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[6]. »

4 Le désaccord entre dadaïstes et surréalistes au sujet de l'architecture est emblématique de cette période de transition. Si Dada, à l'exception de Schwitters, accompagne l'avènement du modernisme architectural, les élaborations imaginaires des surréalistes posent un horizon qui apparaît comme sa contrepartie. C'est au sein de *De Stijl* que l'on retrouve, cependant, l'un des auteurs les plus remarquables d'une architecture que l'on pourrait définir comme surréaliste : Frederick Kiesler. Membre de *De Stijl* dans les années 1920, cette figure atypique du panorama architectural de l'époque conçoit le principal de son œuvre de 1922 à 1924. En 1924, en pleine affirmation de ce qu'il appelait « le cube-prison, panacée universelle[7] », il invente des constructions molles en forme de coques ovoïdes rappelant aussi bien le corps féminin que l'œuf primordial. Il en va ainsi de sa mythique *Endless House*, la « maison sans fin » qui l'obsédera toute sa vie, en évoluant et en se transformant tel un être vivant. Il écrit :

> Nos immeubles ne sont rien d'autre que des cercueils de pierre qui surgissent de terre. [...] Des murs, des murs, des murs. Nous ne voulons plus de murs, plus d'encastrement du corps et de l'esprit, de toute cette véritable civilisation qui encaserne, avec ou sans ornements, nous voulons : un système de tensions dans l'espace libre. [...] UNE ÉLASTICITÉ DE LA CONSTRUCTION ADAPTÉE A L'ÉLASTICITÉ DE LA VIE. Que l'homme vive sous une coupole ou un cube importe peu. Dans les deux cas, il étouffe[8].

5 À la fonction Kiesler oppose l'architecture comme espace de respiration vital, rejoignant ainsi Louis Aragon qui, en 1920, attaquait déjà le fonctionnalisme évoquant une « maison en ciel et terre » dont l'extérieur serait léger comme un plumage et l'intérieur habité par des objets animés : « portes en lames de rasoir », « portes intérieures ne laissant passer que les cœurs purs », « chaises vivantes », « lits en oiseaux captifs », « tentures de caresses », « radiateurs répondant quand on les appelle [9] », etc.

6 Au rejet de l'idéologie productiviste constructive des années 20, les surréalistes associent le recours à un imaginaire débridé, proposant une approche à la fois onirique et organique de l'architecture. Fascinés par la ruine et par les formes prémodernes, ils travaillent, par ailleurs, à établir une contre-tradition architecturale qui réhabilite l'ornement, faisant sortir de l'ombre des antécédents architecturaux bannis par la rhétorique fonctionnaliste. La découverte du Palais idéal du facteur Cheval et son annexion au surréalisme adviennent à cette époque, parallèlement à la réévaluation de l'Art Nouveau, longtemps rejeté par les fonctionnalistes comme un délire du décor.

Primitivisme caverneux

7 En 1922, lors d'un voyage à Barcelone, Breton découvre la *Sagrada Familia* de l'architecte catalan Antoni Gaudí, adressant tout de suite à Picasso une carte postale dans laquelle lui demande : « Connaissez-vous cette merveille [10] ? » Plus tard, il écrira que cette cathédrale « ne [lui] déplait pas, s'[il] oublie que c'est une église [11] ». Mais c'est Dalí qui inaugure une véritable réflexion théorique sur le *Modern style*. Dans le premier numéro du *Surréalisme au service de la révolution*, il écrit des lignes enthousiastes à propos de cette « bouleversante architecture [12] » et de ses bâtiments qui « constituent à eux seuls de vraies réalisations de désirs solidifiés [13] ». À cet éloge, succède celui de « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture *Modern' style* », article publié en décembre 1933 dans *Minotaure* [14], où l'artiste catalan célèbre cette architecture « délirante [15] » comme « le phénomène le plus original et le plus extraordinaire de l'histoire de l'art [16] ».

8 Le numéro 3-4 de *Minotaure* constitue la contribution surréaliste la plus importante relative à l'architecture. Il donne à penser l'architecture en recourant au mythe, au sacré, à l'irrationnel, au spontané, des

thèmes chers au surréalisme et qui reflètent la crise du rationalisme des années 30. Cette dernière s'inscrit dans le contexte de crise économique et politique et de la montée des extrémismes, des totalitarismes, des guerres et des tensions internationales. Toutes les contributions de ce numéro s'opposent au géométrisme du mouvement architectural moderne, à son agressivité autopunitive, à son esthétique castratrice et dictatoriale, et prônent au contraire l'expression des désirs et la libération de l'inconscient. Dans « Du mur des cavernes au mur d'usine »[17] , Brassaï propose sa première réflexion sur les graffitis qu'il photographie et les compare à l'art rupestre[18]. « [S]ous la transparence cristalline de la spontanéité » de ces signes, il décèle « une fonction vivante, aussi impérieuse, aussi irraisonnée que la respiration ou le sommeil[19] ».

Fig. 1



Minotaure, n° 3-4, p. 7. Illustration du texte de Brassaï, « Du mur des cavernes au mur d'usine ».

9 Dans « D'un certain automatisme du goût »[20], illustré de photographies de Man Ray, Tristan Tzara – qui a désormais rejoint le surréalisme – oppose à la rigidité de l'architecture moderne et de sa propre

habitation le rêve d'une architecture intra-utérine, ayant des affinités évidentes avec la *Endless House* de Kiesler. Quant à André Breton, il confronte dans « Le message automatique » [21] les « admirables spécimens de l'art *Modern' style* [22] » aux productions médianimiques, dévoilant ainsi les affinités qui relient, selon son point de vue, les deux arts : « 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 [23] ? » Ainsi, par un jeu d'analogies formelles et conceptuelles, l'architecture imaginée par les surréalistes est reliée, d'une part, à *La Maison de Mozart dans Jupiter* de Victorien Sardou – eau-forte réalisée aux environs de 1858 et considérée comme la première gravure automatique – et, d'autre part, au Palais idéal du facteur Cheval [24].

Fig. 2



LE PALAIS IDÉAL (HAUTERIVES, DRÔME) PAR LE FACTEUR CHEVAL.

l'expérimentation en cours serait de nature à démontrer que la perception et la représentation — qui semblent à l'adulte ordinaire s'opposer d'une manière si radicale — ne sont à tenir que pour les produits de dissociation d'une *faculté unique, originelle*, dont l'image eidétique rend compte et dont on retrouve trace chez le primitif et chez l'enfant. Cet état de grâce, tous ceux qui ont souci de définir la véritable condition humaine, plus ou moins confusément aspirent à le retrouver. Je dis que c'est l'automatisme seul qui y mène. On peut systématiquement, à l'abri de tout délire, travailler à ce que la distinction du subjectif et de l'objectif perde de sa nécessité et de sa valeur. « Il y a, disait Myers, une forme d'audition interne [si étrange]... Il existe des ensembles complexes et puissants de conceptions formées au dehors (certains disent au delà) du langage articulé et de la pensée raisonnée. Il y a une marche, une ascension à travers les espaces idéaux que certains regardent comme la seule véritable ascension ; il y a une architecture que certains regardent comme le seul séjour... »

Par le seul fait qu'elle voit sa croix de bois se transformer en crucifix de pierres précieuses, et qu'elle tient tout à la fois cette vision pour *imaginative et sensorielle*, Thérèse d'Avila peut passer pour commander cette ligne sur laquelle se situent les médiums et les poètes. Malheureusement ce n'est encore qu'une sainte.

ANDRÉ BRETON.

LES CHIMÈRES, PAR GUSTAVE MOREAU. *(Fragment)*

65

Minotaure n° 3-4, p. 65. Page finale de l'article d'André Breton, « Le message automatique ».

10 Au-delà de la pluralité des regards, le numéro 3-4 de *Minotaure* révèle un modèle architectural propre au surréalisme, relevant de cette

forme de primitivisme architectural que Laurent Baridon appelle « primitivisme caverneux » [25]. Donnant une place centrale au motif de la caverne, cette tendance sera fondamentale pour la réception de l'œuvre de Cheval [26], dont la réalisation est assimilée par Breton à l'influence « [d]es aspects de plancher de grotte, de vestiges de fontaines pétrifiées de cette région de la Drôme où, durant trente-six ans, il effectua à pied sa tournée [27] ».

Figure. 3 et 4



Perspective en miroir sur l'entrée du *Temple indu* et celle du *Temple égyptien*, Palais idéal de Ferdinand Cheval, façade est. Hauterives, Drôme.

Photographies de Clovis Prévost, 1965

11 Aux yeux des surréalistes, le Palais idéal représente l'exemple parfait d'un espace inouï, inhabitable pratiquement, mais habitable poétiquement. Il incarne les conceptions surréalistes du « poème-objet » et des « objets à fonctionnement symbolique » ou « objets oniriques ». Il est une image flagrante de l'« irrationalité concrète » évoquée par Breton qui, contre la rigidité des normes cachées derrière les exigences de l'utile, étend à tous les individus la prérogative de la poésie.

12 L'œuvre de Cheval marque ainsi l'imaginaire d'artistes et écrivains actifs à compter des années d'après-guerre. Etienne-Martin, originaire de Loriol, dans la Drôme (à une soixantaine de kilomètres de Hauterives), visite le Palais idéal en 1945 [28], ce qui laisse supposer qu'il de-

vait le connaître dès avant par des reproductions. Il admirait l'indépendance d'esprit du facteur, qu'il cite dans l'un de ses propos sur la sculpture : « Au XIXe siècle, la sculpture (ainsi l'ai-je d'abord connue sur la place d'une petite ville en mon pays), c'était le général à cheval ; au XXe siècle, c'est pour nous le Palais idéal [29]. »

13 L'attitude « à la fois synthétique et soustractive [30] » d'Etienne-Martin est, certes, bien différente de l'ambition encyclopédique et illustrative de Cheval. La démarche des deux auteurs s'apparente cependant pour le fait de pouvoir être interprétée en termes de primitivisme. Si Cheval condense dans un objet-lieu tout son exotisme et son ambition de syncrétisme, Etienne-Martin cherche à retrouver, par ses *Demeures*, le lieu primordial.

In girum imus nocte

14 Durant la guerre, à Dieulefit, Étienne-Martin rencontre Henri-Pierre Roché, réalisateur et collectionneur d'art qui fera partie des premiers membres de la Compagnie de l'Art Brut. Celui-ci le soutient à son retour à Paris, en lui faisant rencontrer, en 1947, Brancusi, Henri Michaux et Jean Dubuffet, qui ouvre, cette même année, un espace d'exposition pour les œuvres de sa collection dans les sous-sols de la galerie René Drouin à Paris : le Foyer de l'Art Brut.

15 En 1947, Dubuffet débute également sa collaboration avec Robert Giraud, son « secrétaire artibrutiste [31] ». Passionné de création errante et insolite, d'hommes-orchestres, de tatouages et d'argot, Giraud connaît « tous les clochards de la place Maubert, tous les poivrots de Mouffetard, tous les habitants du quai de la Seine, toute la pègre de Paris [32] ». Grand buveur de vin, il fréquente *Fraysse*, rue de Seine, le bistrot des ouvriers et des artisans du quartier de Saint-Germain-des-Prés. Cette même année 1947, Giraud rencontre Robert Doisneau, qui sillonnait à l'époque la rive gauche et ses cafés et fréquentait l'univers mondain des mannequins de *Vogue*. Avec Giraud, Doisneau découvre le peuple de la nuit. Errant dans les coins sombres de la ville, les deux découvrent les bas-fonds de Paris, ses clochards, ses marginaux, « poètes de cafés ouverts après minuit [33] ». Giraud révèle à Doisneau le négatif de la cité : « C'est au moment où j'avais pris la résolution de ne faire que des gens pris dans le quotidien, tout à fait moyens, sans pittoresque, que je tombe sur Giraud qui m'a emmené

voir des gens tatoués des pieds jusqu'à la tête, un type qui élevait les fourmis dans une cave pour recueillir des œufs pour nourrir des faisans, enfin des trucs invraisemblables [34] ! », affirme Doisneau. L'œil du photographe et la plume du journaliste fixeront les dernières images d'une civilisation en train de disparaître.

16 En 1949, Doisneau publie *La Banlieue de Paris*, où il présente une sélection des milliers de photographies prises entre 1947 et 1949 dans un espace compris entre la tour Eiffel et le Sacré-Cœur, zone prolétaire de la banlieue de Paris [35]. Les murs griffés par les gosses de Villejuif, un jardin décoré de coquillages et un autre peuplé de nains et d'animaux sculptés défini « Robinsonnade à la porte de Bagnolet », y trouvent leur place. Accompagné d'un texte de Blaise Cendrars, cet ouvrage donne au photographe un nouveau statut.

Fig. 5



Le mur de coquilles, Romainville, 1945.

Photographie de Robert Doisneau

Fig. 6



Les lutins du jardin de Corbeil-Essonnes, 1945.

Photographie de Robert Doisneau

17 Entretemps, Giraud recommence à écrire dans la presse. Il le fera souvent en tandem avec le photographe, ne traitant que des sujets en marge : bistrots, prostituées, tatoués, gitans, clochards et personnages marginaux.

18 1950 est une année importante pour les deux artistes. Ils commencent à préparer leur livre sur les tatoués, mais surtout ils publient, dans le quotidien *Paris Presse*, un reportage au long cours,

« Étoiles noires de Paris », ce qui donne à leur collaboration son premier coup d'éclat. C'est une série de onze articles consacrés à des « maniaques, utopistes, visionnaires des places publiques, de rues et de bistrots [36] » du Paris de l'époque.

19 Poursuivant le travail de prospection débuté par Champfleury, Baudelaire, Rimbaud ou encore Huysmans, Giraud et Doisneau posent leur regard sur les altérités multiples de l'espace urbain contemporain, auxquelles ils ouvrent les portes des mondes de l'art. Parmi ces célébrités de la rue, on compte Maurice Duval, « peintre clochard [37] » du Pont-des-Arts qui montre à Doisneau sa toile peinte « avant d'aller la laver dans la Seine » ; Jean Savary, « le dernier bohème [38] », habitant dans une chambre de 1 mètre 60 sur 1 mètre 40 ; Hérault, qui avait « creusé la tombe de la poupée inconnue [39] » dans son atelier de Montparnasse ; Pierre Dessau, qui circulait chaque soir dans les rues de Saint-Germain-des-Prés « juché sur un grand "Bi" et traînant des ballons [40] » ; ou encore M. Nollan, portier dans une boîte de Montparnasse, qui « s'habille en amiral et collectionne tout ce qui brille [41] ». Les photographies de Doisneau offrent une étonnante galerie de portraits d'artistes. Il les présente dans leur espace de vie, sans anecdote ni pittoresque, en immortalisant leur fierté d'être enfin reconnus.

Fig. 7



Maurice Duval, peintre chiffonnier, 5 rue Visconti, 1948.

Photographie de Robert Doisneau

Une architecture du désir. L'offensive surréaliste contre le modernisme

Fig. 8 et 9