

L'ABEILLE OU L'ARCHITECTE ?

Henri BÉHAR, Emmanuel RUBIO

Il n'y a aucune perversité au cœur ingénu des architectes¹.

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 conscience².

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^e siècle, avec de grandes cheminées, des statues, de vieux meubles, qui l'aurait vivement séduit s'il avait pu en trouver le financement³. 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^e 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 Frampton⁴). 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 Arp⁵. 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 Corbusier⁶. 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 Doesburg⁷ 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 moderne⁸.

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 provocations⁹ ; son compte rendu de l'Exposition des Arts Décoratifs, en 1925, englobera sans distinctions la géométrie Art Déco et la rigueur corbuséenne pour condamner l'avènement sordide d'un « désert de murs¹⁰ ». 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*¹¹, 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 surréaliste¹², 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 ville¹³. L'enquête « Sur certaines possibilités d'embellissement irrationnel d'une ville » dans la dernière livraison du *Surréalisme au service de la révolution*¹⁴, 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 parenthèses¹⁵) 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 fumée¹⁶.

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 *néгатif* 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.¹⁷ »

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 éloquents¹⁸.

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.¹⁹ » 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)²⁰, 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*²¹, 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 Chefodor, « *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 nom²² », 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 urbaine²³.

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^e 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 surréaliste²⁴, 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 surréalisante²⁵.

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 extrêmes²⁶. 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'accueillir²⁷. Les liens qui s'établissent, par l'intermédiaire de Constant notamment, entre l'expérience situationniste et les recherches de *Team Ten*²⁸, 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 Portzamparc²⁹ que l'« observatoire nomade » de Stalker, qui revient explicitement sur les pratiques surréalistes et la visite de Saint-Julien le Pauvre³⁰.

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 Lynn³¹... 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.