

*SASKIA ZÜRCHER / LA MÉTHODE
PARANOÏAQUE-CRITIQUE*



*PETITE GÉNÉALOGIE D'APPROPRIATIONS
/ 2015*

LA MÉTHODE PARANOÏAQUE-CRITIQUE

PETITE GÉNÉALOGIE D'APPROPRIATIONS

PAR SASKIA ZÜRCHER



LA MÉTHODE PARANOÏAQUE-CRITIQUE

MPC Petite généalogie d'appropriations
de l'Art au Design

Une analyse de la MPC et de ses pérégrinations
entre art et architecture, toile et décor menée
dans l'espoir de trouver une voie du milieu entre
pensée rationnelle et irrationnelle et de voir
émerger une véritable méthode qui soit une
inspiration pour les designers.

SOUS LA DIRECTION D'ALEXANDRA MIDAL

INTRODUCTION	3	DE L'ART AU DESIGN
I OUVERTURE	7	ÉLABORATION DE LA MPC PAR SALVADOR DALI
II L'ŒUVRE DE CARLO MOLLINO	15	UN ESPACE EXPRESSIF ET AUTOBIOGRAPHIQUE QUI MET EN SCÈNE LA MPC
III SUCCESSION	23	DU PAVILLON <i>LE RÊVE DE VÉNUS</i> À LA RÉAPPROPRIATION PAR REM KOOLHAAS DE LA MPC
CONCLUSION	30	
BIBLIOGRAPHIE	32	

PETITE GÉNÉALOGIE D'APPROPRIATIONS DE L'ART AU DESIGN

PAR SASKIA ZÜRCHER

- ¹ Rem Koolhaas, *New York Délire, un manifeste rétroactif pour Manhattan*, 1978 (publié d'abord en anglais sous le titre original de *Delirious New York, A Retroactive Manifesto for Manhattan*).

En 1978 Koolhaas commence à fonder sa pratique. Il s'est installé à New York en 1972 et y ouvre le bureau OMA avec Elia et Zoe Zenghelis et Madelon Vriesendorp (elle illustre l'ouvrage). Lors de la parution de *New York Délire*, leur activité reste théorique et ils n'ont encore rien construit.

- ² Le terme est inventé par Koolhaas et est utilisé dès le chapitre introductif de *New York Délire*.

Il sert de qualificatif à une doctrine architecturale que l'architecte estime être l'origine inconsciente de la construction de Manhattan.

En 1978, Rem Koolhaas publie *New York Délire, un manifeste rétroactif pour Manhattan*¹, un ouvrage d'importance où le jeune architecte et théoricien hollandais présente son manifeste pour une nouvelle architecture érigée contre le modèle corbuséen. Chantre du *manhattanisme*² qu'il associe à des thématiques comme le spectacle, la mise en scène de l'accident, la débauche ou la congestion, Koolhaas construit son livre en trois grandes parties et consacre son dernier chapitre à Salvador Dali qu'il utilise comme le pendant de Le Corbusier. Pour ce faire, Koolhaas s'arrête sur la méthode paranoïaque-critique inventée par Dali et à laquelle il attribue des propriétés alchimiques :

« Grâce à un recyclage conceptuel, le contenu consommé et usé du monde pourra être rechargé ou enrichi à la manière de l'uranium et [...] un simple processus d'interprétation permettra de créer un réservoir inépuisable de faux faits et de preuves inventées. »

Rem Koolhaas, *New York Délire*, p. 241

Faux, inventions, interprétations... Koolhaas puise dans le vocabulaire cher à l'artiste surréaliste les éléments d'une redéfinition de l'architecture. En se réappropriant la MPC³, Koolhaas fait reposer l'invention artistique ou architecturale sur une méthode d'analyse et d'interprétation oubliée et qui semble n'avoir fait ses preuves que pour celui qui l'avait inventée. On peut se demander pour quelles raisons Koolhaas a choisi de s'approprier cette méthode et s'il est le premier depuis Dali à l'avoir exhumée. N'existe-t-il pas plusieurs niveaux d'appropriations entre 1930, l'année de son « invention⁴ » ou de sa découverte, et aujourd'hui ? La MPC n'est-elle pas utilisée par nombre de designers, d'artistes et d'architectes sans qu'ils ne le sachent ? Si on peut s'accorder sur l'emploi rare, mais récurrent, de cette méthode, on peut surtout se demander si elle n'incarne pas, en quelque sorte, la quête du Graal de tout designer confronté à la quantité infinie d'histoires déjà inventées et qui cherche à engager son propre travail. Koolhaas sert ici de clef d'entrée pour soulever une cascade de questions : il est amusant de noter qu'il s'est autant réclamé de la MPC dans *New York Délire* en 1978 qu'en 2014 – dans des entretiens donnés depuis le printemps dernier pour expliquer la raison d'être de son commissariat général à la Biennale de Venise intitulée « Fondaments » – prouvant que son inclination vers la méthode n'est en rien rangée dans les étagères poussiéreuses de son histoire. Cependant, l'enjeu de mon mémoire n'est pas Koolhaas, mais bien la MPC et ses multiples niveaux interprétatifs qui dévoilent combien, dès Dali, elle n'a eu de cesse de s'imposer pour se contredire et de réaliser un tour surréaliste en n'apportant jamais ce qu'on serait naïvement en droit d'attendre d'une méthode.

Comme il n'était pas question de rester sur la vision postérieure de Koolhaas, je me suis intéressée à la MPC formulée par Salvador Dali en 1930 lorsqu'il rejoint le groupe surréaliste à Paris. L'accès aux textes de Dali a été aisé, car ils ont fait, dès l'origine, l'objet de publications et ont été régulièrement réédités depuis. Même si l'exercice s'est révélé plus ardu qu'il n'avait semblé – sa plume oscille entre des passages d'une grande clarté et des divagations daliniennes difficiles à déchiffrer – ils offrent une source inestimable à cet essai.

Les enjeux de la méthode décrite par Dali se dessinent en opposition avec l'exploration automatique du subconscient pratiquée alors par André Breton et ses acolytes⁵. Au contraire de ses pairs, Dali propose d'instrumentaliser la raison afin de donner corps en pleine conscience, comme il aime à le souligner, à la paranoïa. Dali estime que sa méthode s'origine dans la pathologie et qu'elle consiste en un délire interprétatif. Si dans un premier temps elle est construite autour de la notion de paranoïa décrite par Freud, elle s'incarne surtout avec l'expérience amoureuse à sens unique développée par l'amie de Dali, Lidia de Cadaquès qui, selon lui, en présente tous les symptômes. Il s'abreuve aussi dès 1932 à la thèse que Jacques Lacan consacre à la paranoïa⁶ et déclare y trouver la confirmation de ses hypothèses. Il ne m'a pas semblé nécessaire de vérifier l'exactitude et la rigueur de l'interprétation que Dali a faite de ses lectures, pas plus que d'invoquer moi-même ces définitions originelles car, même si leur étude approfondie devait révéler des inexactitudes dans la compréhension de Dali, sa méthode n'en serait pas moins valide. L'enjeu de ma démonstration prend volontairement pour point de départ l'appropriation déformée de la pathologie et sa transfiguration artistique.

L'objet de la méthode et le but de Dali visent à « contribuer au discrédit total du monde de la réalité⁷ » et à en dévoiler la subjectivité. Si chaque interprétation individuelle devait prendre forme, des réalités très différentes pourraient exister simultanément. Pour la mettre en œuvre, Dali sort de la planéité du tableau et déploie son art à la tridimensionnalité de l'espace ; notamment dans la réalisation de scénographies, qu'il s'agisse de décor, de spectacle ou d'architecture intérieure. Parmi ses démonstrations, j'ai retenu notamment ses collaborations avec le mécène Edward James, aux côtés de qui il réalise le sofa *Mae West Lips*, mais aussi la pièce hallucinatoire inachevée pour laquelle il recrée les formes des rochers du Cap de Creus ou encore le pavillon réalisé pour la Foire Internationale de New York de 1939 : *Le Rêve de Vénus*. À des hauteurs différentes, chacune de ces trois manifestations attestent que, pour son auteur, seul l'espace peut accueillir la méthode paranoïaque-critique.

Le voyage de la méthode de Dali en 1930 à Koolhaas en 1978, quittant l'art pour l'architecture et le surréalisme pour le super-modernisme, est l'indice d'une récupération et d'une réappropriation étonnante. Pour saisir ce déplacement, à l'instar du manifeste rétroactif de Koolhaas, je me suis demandée s'il n'existait pas une ou des figures oubliées dans l'art, le design ou l'architecture, qui pourraient s'inscrire entre les deux hommes et enrichir cette généalogie en montrant d'autres expérimentations d'envergure. Mon objectif a été d'évaluer la pertinence de la méthode dans le champ de l'architecture et du décor puis de découvrir si elle pouvait devenir un outil possible pour ces territoires. Sachant qu'elle a été, à l'origine, énoncée dans le champ de l'art, il s'agit également de l'ancrer dans une théorie plus vaste du décor à travers les exemples qui illustrent mon plan, des explorations premières de Dali à sa transformation par Koolhaas. L'introduction de l'architecte turinois Carlo Mollino s'est imposée même si ce dernier ne s'est jamais réclamé de la MPC de Dali. Son travail offre tant d'indices d'une communauté d'esprit avec cette dernière qu'il m'a paru cohérent de l'étudier. Cette recherche était avant tout portée par une volonté d'opérer des rapprochements essentiellement formels entre les intérieurs de Dali et ceux de Mollino, mais ces parallèles ne peuvent suffire à nourrir l'examen de la mise en œuvre de la méthode.

Les textes écrits sur et par Mollino m'ont permis de l'ouvrir à des enjeux théoriques. En effet, il existe une pléthore d'ouvrages sur son travail qui ont pour point commun de dresser un portrait uniforme inspiré par la mythologie d'un homme surtout décrit comme excentrique, habité par ses multiples passions allant de la photographie érotique à la voltige aérienne ou à la rédaction d'un manuel de descente de ski. Son travail passe sous le filtre ininterrompu d'interprétations personnelles souvent curieuses, parfois loufoques, et toujours péremptoires. C'est la raison pour laquelle j'ai essayé de fonder mon analyse majoritairement sur ses textes théoriques, dont celui de *Dessin de maison sur une hauteur*⁸, dans lequel il tente de définir les enjeux de son travail d'architecte. À côté de ses textes critiques et historiques, il a aussi publié deux nouvelles, dont *L'Amante del Duca : Romanzzo D'Aventure*⁹ que j'ai également prise en compte dans ma recherche.

Cependant, la prose lyrique et complexe n'en a pas simplifié la lecture, et j'ai dû renoncer à l'analyser comme je l'aurais souhaité tant la dimension de ce texte se dérobe à la compréhension. Ce non-saisissement ne m'a pas empêchée de faire jaillir les similitudes entre Mollino et son personnage de roman, qui permettent d'affirmer que le texte est autobiographique. Ce rapprochement avait déjà été avancé dans l'argument du critique Carlo Levi qui en 1938 publiait un article sur la *Casa Miller* dans *Domus*¹⁰. Disparue depuis, cette première garçonnière dessinée par Mollino et emblématique de son travail ne peut être analysée que depuis les photographies qui ont toutes été prises par lui. L'accent est davantage mis sur la découverte de références au monde du théâtre et sur le déploiement de l'individu dans l'espace que sur le déchiffrement précis des symboles qu'il utilise, ce qui m'aurait engagée dans des suppositions parfois hasardeuses. Cette recherche, attachée à dégager des aspects formels qui peuvent découler de la méthode, révèle qu'elle ne semble pourtant pas contenir dans son sillage de prescriptions esthétiques. Elle propose surtout de réunir pensée rationnelle et irrationnelle et déborde ainsi une frontière qui a longtemps servi à délimiter des mouvements de pensée, comme c'est le cas du post-modernisme qui a trouvé le moyen de se débarrasser symboliquement du modernisme en l'enfermant dans une rationalité extrême. L'union des deux pensées permet au contraire de définir une voie du milieu et d'aborder le projet – ou de relire l'histoire des disciplines – en utilisant une approche nuancée et riche. Dans le déroulement des exemples, je souhaite prouver que l'exubérance formelle n'est pas le seul indice d'une pensée irrationnelle et que cette dernière ne peut donc pas être associée à un mouvement et à une époque, mais qu'elle les outrepassa et les traverse. L'objet de ce mémoire ne vise pas au seul dévoilement d'enjeux formels, mais s'attache à décortiquer une méthode afin d'en faire surgir les contradictions. Je chercherai finalement à comprendre ce qui établit la pertinence et assure la permanence de la MPC au-delà des incohérences soulevées et de son réengagement perpétuel par ceux qui s'en réclament. Quel positionnement singulier permet-elle de mettre en exergue et comment peut-elle servir, sinon d'outil, du moins de matière à penser une pratique contemporaine du décor et du design ? ●

3 Le sigle MPC est utilisé dans tout le texte comme abréviation de « méthode paranoïaque-critique » afin de permettre plus de fluidité dans la lecture et moins de répétitions.
4 Rem Koolhaas, op. cit. p. 3
« La MPC existait bien avant son invention formelle », p. 243
5 Dans le *Manifeste du Surréalisme*, publié pour la première fois en 1924, André Breton donne du surréalisme la définition suivante : « Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit de toute autre

manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. », p. 36

6 Jacques Lacan, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*. Thèse soutenue en 1932

7 Salvador Dali, « L'Âne Pourri », *Le Surréalisme au Service de la Révolution* n°1, 1930, en ligne : http://melusine.univ-paris3.fr/Surr_au_service_dela_Rev/Surr_Service_Rev1.html, consulté le 30.08.14

8 Carlo Mollino, « Dessin de maison sur une hauteur », 1945 traduit en français dans le catalogue d'exposition *L'étrange univers de l'architecte Carlo Mollino*, qui se tient au Centre Pompidou en 1989

9 C. Mollino, *L'Amante del Duca : Romanzzo D'Aventure*. Le texte est publié par épisodes dans la revue littéraire et politique *Stile* de 1934 à 1936.

10 Carlo Levi, « Mollino's Casa Miller », publié dans le numéro 129 de *Domus* en septembre 1938. En ligne : <http://www.domusweb.it/en/from-the-archive/2011/09/15/mollino-s-casa-miller.html>, consulté le 30.11.14

ÉLABORATION DE LA MÉTHODE PARANOÏAQUE-CRITIQUE PAR SALVADOR DALI

Monkton, 1938. La décoration de la maison du mécène et aristocrate Edward James, dont les plans d’origine ont été remodelés, la façade transformée et la décoration repensée, touche à sa fin. Le style éclectique adopté mélange passé et présent, modernité et fantaisie. À travers ces juxtapositions, le programme décoratif permet d’établir un dialogue entre des objets sans cohérence formelle apparente. La maison souligne le caractère extravagant de son propriétaire qui mène une vie décadente et marginale. Cinq exemplaires – trois modèles différents – d’un même canapé en forme de bouche, inspirée de celle de l’actrice Mae West, y sont installés avec peine ^{fig.1}. Ils passent difficilement les portes en raison de leur taille imposante. Chacun fait 1m83 de long et présente des rebondis charnus, rendant hommage aux lèvres pulpeuses de la diva qui ont tant charmées Dali. Ces *Mae West Lips Sofas* ^{fig.2} viennent de sortir de production. Quatre d’entre eux sont recouverts de velours rouge. Deux sont décorés, dans leur partie basse, d’un ruban de velours rose passé souligné par des rangs de clous en laiton à tête bombée. Les deux autres, installés dans la salle à manger, sont parfaits par une jupe de passementerie noire frangée, rappelant les costumes de scène de l’actrice. Le cinquième et dernier modèle est revêtu d’un satin rose « Shocking Pink », nom de la nuance du rouge à lèvres de l’actrice. Chacun a été conçu dès 1936 par Salvador Dali en collaboration avec Edward James. Ils sont le résultat d’une recherche menée par les deux protagonistes sur une décoration surréaliste. Le canapé est extrait du tableau *Visage de Mae West pouvant être utilisé comme appartement surréaliste* ^{fig.3} peint par Dali entre 1934 et 1935. Une telle expansion de l’univers pictural bidimensionnel est un axe central de la pratique du peintre qui s’intéresse dès 1935 au décor et à la création de mobilier. Cet aspect a été remarquablement oublié par l’histoire de l’art qui considère cette dimension comme négligeable et l’a reléguée au rang d’art mineur. Mais, peu préoccupé par ces hiérarchies académiques, Dali ne s’est jamais arrêté à ces catégories. Cependant, on peut se demander quelles sont les raisons qui ont poussé un artiste aussi prolifique à s’en emparer ? La MPC, qu’il invente et s’efforce de mettre en application dès le début des années 1930, offre un élément de réponse et sert de

point central à ma démonstration. En effet, la méthode, pour exister, a besoin de puiser dans le monde matériel ; le mobilier et le décor s’imposent comme lieux privilégiés de cette exploration entre art et arts décoratifs, entre bidimensionnalité et tridimensionnalité, entre toile et volume.

La méthode résulte d’une succession de développements opérés dans plusieurs textes et Dali en a fait de nombreuses occurrences. Je fais ici le choix de deux textes, *L’Âne Pourri*, paru en 1930, et *La Conquête de l’Irrationnel*, paru en 1935, car ensemble ils permettent de poser dans sa complexité une définition et une analyse de la MPC. Dali y décrit l’émergence d’une méthode construite en premier lieu autour de la paranoïa en tant que pathologie qu’il remodèle à loisir pour la proposer comme une nouvelle activité surréaliste. Ce n’est que dans le second texte qu’émerge le mot « critique » qu’il qualifie de « liquide révélateur¹ », lequel doit permettre de valider par la raison les liens artificiels établis par l’activité-paranoïaque. Dali parle pourtant à cette époque d’activité paranoïaque-critique qu’il définit comme méthode. Ce dernier terme ne prend de l’ampleur et ne s’impose que dans les années suivantes. En outre, ces écrits recèlent des indices permettant de comprendre de quelle manière le design et le décor s’offrent à Dali comme des champs d’application fertiles pour la mise en œuvre de sa méthode.

1 Salvador Dali, *La Conquête de l’Irrationnel*, texte de 1935 republié en 1971 dans *Oui !*, p. 19



FIG. 1

La salle à manger d'Edward James dans la maison de Monkton, avec les deux canapés *Mae West Lips* à franges. Photographie de 1986.



FIG. 2

Le modèle rouge et rose passé du canapé *Mae West Lips* produit en 1938 par Salvador Dali et Edward James.



FIG. 3

Tableau *Visage de Mae West pouvant servir d'appartement surréaliste*, peint par Dali entre 1934 et 1935.



FIG. 4

Salvador Dali et son amie, Lydia de Cadaquès. Portlligat, début des années 1930.



FIG. 5

Visage paranoïque-critique représentant la théorie de l'image double. Dessin de Dali à partir d'une carte postale envoyée par Pablo Picasso.

L'Âne Pourri, émergence de l'activité paranoïaque

L'Âne pourri paraît en 1930 dans le premier numéro de la revue *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, avant d'être republié dans un recueil de textes², paru la même année aux Editions Surréalistes³. 1930 est l'année au cours de laquelle le peintre quitte Cadaquès pour s'installer à Paris. Il y rejoint les membres du mouvement surréaliste, décidé à laisser derrière lui ses premières expériences futuristes et cubistes pour embrasser un monde onirique et extravagant. *L'Âne pourri* est écrit à l'époque où Dali pose les premières pierres de sa pratique. Il y définit des concepts fondamentaux sur lesquels je reviendrai ici et dont il ne se détacha jamais. Le texte est assez court et la démonstration claire, malgré l'absence de sous-parties dans le déroulement. L'objectif que se fixe Dali, avec sa méthode à venir, est énoncé dès les premières lignes puis repris en conclusion. Il s'agit d'en faire un outil pour permettre de « systématiser la confusion et de contribuer au discrédit total du monde de la réalité⁴ ». La récupération et la mise en œuvre de la paranoïa doivent avoir un effet destructeur sur les concepts établis⁵. Dali déroule son texte depuis cet argument, en soulignant que la définition de la paranoïa est déjà porteuse de cet effet corrosif. Il donne ensuite les exemples des images-doubles et celui des « simulacres⁶ » qui permettent de remettre en cause qu'il puisse exister une réalité univoque et qui soulignent le fait que la réalité est construite et peut donc être déconstruite.

La définition de la paranoïa, en tant que pathologie et telle qu'énoncée par Dali, est une des clefs majeures permettant de comprendre la méthode et ses fins. La fascination de l'artiste pour la paranoïa est de longue date. Elle a pour origine son amitié avec Lidia de Cadaquès qui a vécu, malgré elle, un délire d'interprétation que Dali estime être caractéristique de la pathologie^{fig.4}. Pêcheuse de Cadaquès, ville dans laquelle Dali passe son enfance, et figure locale connue, Lidia raconte à tous l'amour qu'elle porte au critique d'art Eugenio d'Ors, qui, elle le sait, l'aime en retour. Elle en fait la connaissance en l'hébergeant en 1904, année qui marque le début de leur prétendue histoire d'amour. Eugenio d'Ors ayant une vie remplie, faite de voyages et d'événements mondains, leurs échanges sont peu suivis. Pourtant, Lidia ne cesse de lui écrire des lettres enflammées, auxquelles il répond, c'est du moins ce qu'elle imagine, à travers les articles qu'il écrit dans les colonnes de *La Veu de Catalunya*⁷. Lorsque le livre *La Ben Plantada*⁸ paraît en 1911, il ne fait aucun doute à Lidia qu'elle est l'héroïne qui se cache sous le nom de Teresa : et n'est-ce pas quelquefois le prénom qu'elle se donne ? Lisant et relisant les textes de son bien aimé, elle y cherche le moindre indice qui accrédira sa théorie selon laquelle Eugenio d'Ors l'aime en retour. Avec un talent particulier pour la langue et ses signes, elle lie et délie les mots, les associe différemment, joue sur leur double sens et prouve ainsi à ses amis la validité de ses suppositions. Mais cette histoire d'amour n'existe qu'à sens unique et, malgré les preuves qu'elle apporte, Eugenio d'Ors ignore tout d'elle. Ce n'est qu'après sa mort qu'il la découvre, lorsqu'elle devient la muse posthume à laquelle Dali et ses amis reconnaissent une influence considérable sur leur travail. D'Ors lui consacre alors l'ouvrage *La verdadera historia de Lidia de Cadaquès*⁹ que Dali illustre. La paranoïa, ou délire d'interprétation, prend corps avec cet événement. Dali s'en servira afin de construire sa méthode qui se propose de déstabiliser l'ordre établi des choses.

- 2 Salvador Dali, *La Femme Visible*, recueil de textes parus aux éditions Surréalistes en 1930 et que Dali dédie à Gala.
- 3 Les éditions Surréalistes sont créées en 1926 et publient leur dernier ouvrage en 1968. Les textes publiés (plus de 60) sont autant des manifestes et des points de vue théoriques que des recueils de poèmes et des recherches plus expérimentales autour de l'écriture. Tous sont écrits par les membres du mouvement surréaliste et souvent illustrés par les peintres qui en font partie.
- 4 S. Dali, « L'Âne Pourri », op. cit. p. 4
- 5 Les concepts établis constituent la totalité des choses, des connaissances et des habitudes que nous pensons connaître, maîtriser et saisir et que nous ne remettons pas en question. Ils constituent un vaste système dans lequel l'individu s'inscrit sans rien bousculer. Le but de Dali est de faire exploser ces catégories, de réengager les idées.
- 6 S. Dali, « L'Âne Pourri », op. cit. p. 4

- 7 *La Veu de Catalunya* est un hebdomadaire catalan. Il traite de sujets littéraires et politiques. Fondé en 1889, il publie son dernier numéro en 1936 suite à l'éclatement de la guerre civile espagnole.
- 8 Eugenio d'Ors, *La Ben Plantada*, roman philosophique paru en 1911
- 9 Eugenio d'Ors, *La verdadera historia de Lidia de Cadaquès*, paru en 1954, avec des illustrations de Salvador Dali.

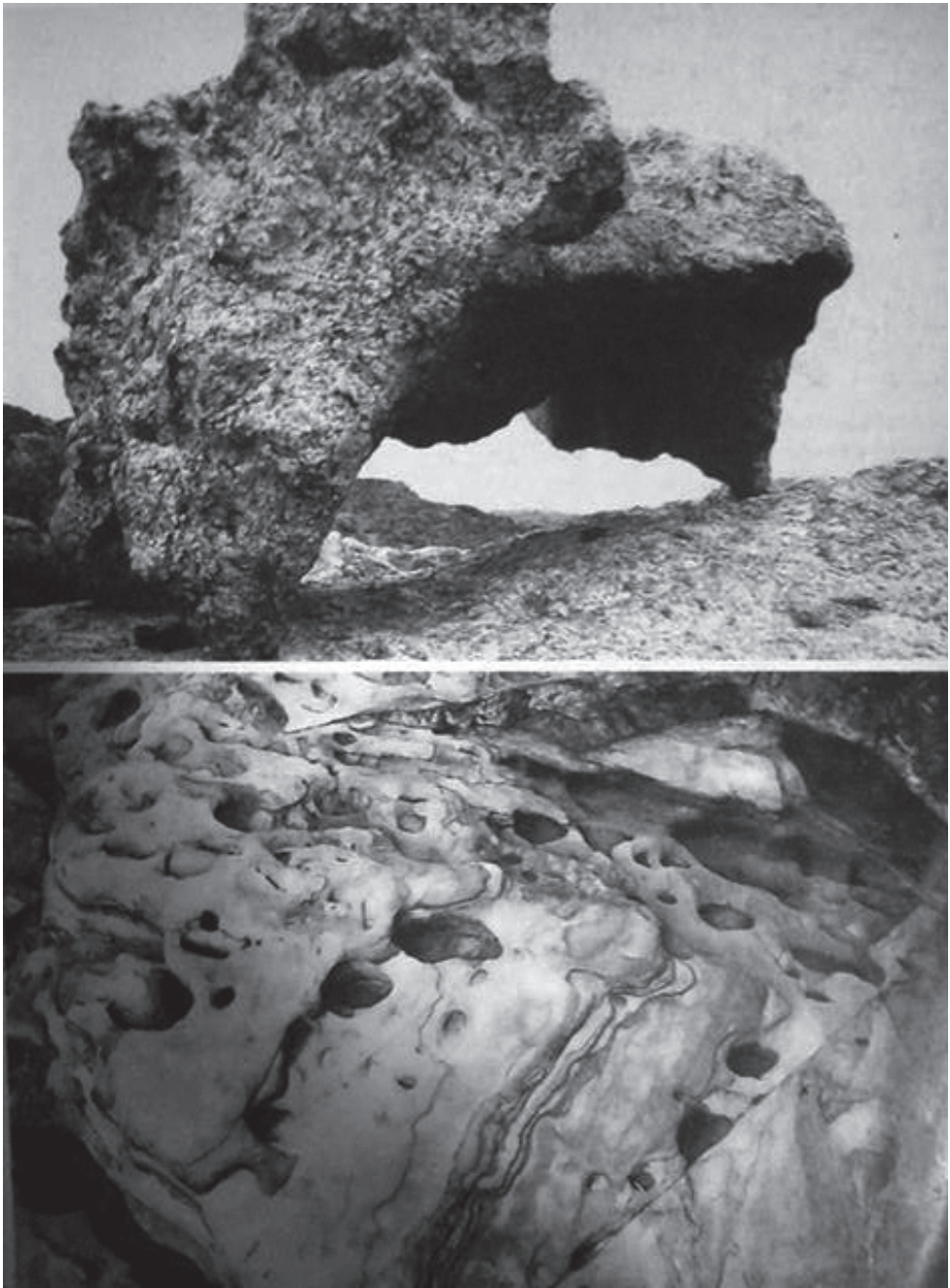


FIG. 6
Les rochers du Cap de Creus et leurs formes «molles».

Pour atteindre ce but et ainsi remettre en question une réalité univoque¹⁰, la dimension qui retient le plus l'attention de Dali dans le cas de son amie, et comme il le souligne dans *L'Âne Pourri*, tient à ce que «la paranoïa se sert du monde extérieur pour faire valoir l'idée obsédante, avec la troublante particularité de rendre valable la réalité de cette idée pour les autres. La réalité du monde extérieur sert comme illustration et preuve, et est mise au service de la réalité de notre esprit.¹¹» En s'inspirant du modèle paranoïaque réexaminé consciemment, Dali espère parvenir à déconstruire la réalité du monde matériel en isolant ses éléments, objets, matières et signes. Il compte ensuite réinterroger le sens de ces derniers et briser les lieux communs qui y sont associés en leur injectant un nouveau contenu significatif. À partir de ces objets, réinvestis d'une vision personnelle, obsédante et délirante, il entend construire, en les associant au sein d'un système, une réalité transfigurée. Le délire interprétatif est ancré dans le monde de la réalité, «rendu épais¹²», par une démarche consciente d'associations et d'organisation. Si le paranoïaque met en place une série d'analogies formelles entre plusieurs éléments pour soutenir son délire, le réel, pour Dali, se livre à l'interprétation via les mises en relation. La création d'une nouvelle construction du réel, sous forme de systèmes apparemment absurdes, résulte d'une suite de raisonnements. C'est ce qu'explique Dali en décrivant une pièce emplie de tableaux dans laquelle «il suffit que le délire d'interprétation soit arrivé à relier le sens des images des tableaux hétérogènes qui couvrent un mur pour que déjà personne ne puisse nier l'existence réelle de ce lien¹³». Ces liens entre éléments disparates doivent être si puissants qu'ils deviennent impossibles à contredire, car si l'interprétation peut être délirante, ces derniers reposent sur une dialectique logique. Cette structure systématique, indissociable du délire interprétatif constituant la paranoïa, met en échec même les médecins qui «sont d'accord pour reconnaître la vitesse et l'inconcevable subtilité fréquentes chez le paranoïaque, lequel, se prévalant de motifs et de faits d'une finesse telle qu'ils échappent aux gens normaux, atteint à des conclusions souvent impossibles à contredire ou à rejeter, et qui en tout cas défient presque toujours l'analyse psychologique¹⁴».

Cette référence de Dali à la psychiatrie atteste de sa connaissance de théories médicales même s'il est prouvé que ce n'est qu'en 1932 qu'il lit la thèse que Jacques Lacan a consacrée au délire paranoïaque¹⁵ et dans laquelle Dali affirme avoir trouvé la confirmation de ses intuitions.

La Conquête de l'Irrationnel,
l'activité paranoïaque devient critique

Cinq ans après, en 1935, Dali publie *La Conquête de l'Irrationnel*¹⁶, aux Éditions Surréalistes. Bien qu'ayant déjà validé ses intuitions sur la paranoïa, il introduit dans ce texte et pour la première fois le terme de «critique», qui vient compléter la proposition établie d'activité paranoïaque. La démonstration s'ouvre sur le portrait que Dali dresse de la société. La confusion, objectif fixé dans *L'Âne Pourri*, est alors déjà à l'œuvre. Pour cette raison, l'époque de parution du second texte est, selon l'artiste, un terrain propice pour l'épanouissement de sa méthode. Il y déplore en revanche la crise de «l'intuition logique¹⁷», rapprochement de termes a priori opposés, se référant indirectement aux sciences. Pour Dali, l'«intuition logique» est un concept similaire à ceux «d'irrationalité concrète¹⁸» ou de «paranoïa-critique». L'intuition comporte une part de hasard et d'inconscient et permet de générer des hypothèses que la logique vient ensuite démontrer. C'est ainsi en ces termes que Dali conçoit la paranoïa-critique, comme un échange constant entre le délire paranoïaque et sa démonstration par la raison critique. Cette dernière permet de valider le délire d'interprétation et de le faire entrer dans le monde admis comme réalité. Cet ajout est significatif, car il souligne davantage la volonté de Dali de rendre palpable l'idée délirante et donc de s'attacher à sa formalisation. La construction de la méthode autour de l'étude de la paranoïa récupérée ensuite par Dali en tant qu'activité volontaire et active est donnée dans la définition fournie par l'auteur dans *La Conquête de l'Irrationnel*: «Paranoïa: délire d'association interprétative comportant une structure systématique. – *Activité paranoïaque critique: méthode spontanée de connaissance irrationnelle basée sur l'association interprétative-critique des phénomènes délirants.*¹⁹». Le passage de la paranoïa à une activité qui finalement devient méthode est exposé ici.

10 Une réalité qui est construite par nos croyances, nos traditions, notre histoire, etc. et qui, de par cette origine, est admise comme réalité par le plus grand nombre. Je la fais correspondre ici à l'ordre établi, entendu comme l'ensemble des croyances, traditions, connaissances, etc.
11 Salvador Dali, «L'Âne Pourri», op. cit. p. 4
12 *Ibid.*,
13 *Ibid.*,
14 *Ibid.*,

15 Jacques Lacan, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, op. cit. p. 4
16 S. Dali, *La Conquête de l'Irrationnel*, op. cit. p. 7
17 *Ibid.*, p. 11
18 *Ibid.*, p. 16
19 *Ibid.*, p. 19

L'adjonction du terme critique semble également avoir pour origine le constat des limites du « caractère chimérique²⁰ » des images du surréalisme. Naît la nécessité d'un « principe de vérification²¹ » qu'annonce pour la première fois André Breton en 1927 dans son *Introduction au discours sur le peu de réalité*²². Toujours d'après Dali, c'est « depuis lors, que les images délirantes du surréalisme tendent désespérément vers leur possibilité tangible, vers leur existence objective et physique dans la réalité²³ ». En vertu de ce principe de vérification, Dali construit « l'activité critique » qui « intervient uniquement comme liquide révélateur des images, associations, cohérences et finesses systématiques, graves et déjà existantes au moment où se produit l'instantanéité délirante²⁴ ». Il dépasse ainsi la fantaisie qui n'entretient aucun lien avec le monde de la raison, afin de se situer dans un entre-deux complexe où l'intelligence est autant intuitive et rêveuse que logique et raisonnée.

Dali énonce une série de formules pour contrecarrer l'automatisme de l'exploration du subconscient pratiquée par les surréalistes : « Contre le souvenir onirique, et les images virtuelles et impossibles des états purement réceptifs, “que l'on ne peut seulement raconter”, les faits physiques de l'irrationalité “ objective ” avec lesquels on peut déjà réellement se blesser²⁵ ; [...] contre l'attitude passive, désintéressée, contemplative et esthétique des phénomènes irrationnels, l'attitude active, systématique, organisatrice, cognoscitive, de ces mêmes phénomènes, considérés comme des événements associatifs, partiels, et significatifs, dans le domaine authentique de notre expérience immédiate et pratique de la vie.²⁶ » Ces scansions soulignent d'une part la difficulté du surréalisme qui, selon Dali, peine à faire valoir l'inconscient sur le plan de la réalité, mais également et avant tout, la volonté d'ancrer leurs explorations dans le monde matériel. Ceci explique le passage constant qu'il fait valoir entre la toile et l'espace étant entendu que ce mouvement concerne autant l'espace pictural, l'espace représenté dans la toile que la toile mise en abyme dans l'espace.

L'image-double et les simulacres, vers une formalisation de la MPC

Pour donner forme à la paranoïa, pour l'installer au-delà de l'écriture et de la toile et la déployer spatialement, Dali définit la théorie de l'image-double^{fig.5}. Cette dernière est une image qui peut être lue simultanément de deux façons différentes au moins, mais qui n'a potentiellement de limite que là où cesse l'interprétation paranoïaque du spectateur. Ce dernier est donc placé dans un processus actif d'interprétation, lequel est stimulé par la double représentation intégrée volontairement par le peintre dans son tableau. La théorie est inspirée par le phénomène qui permet de lire une forme reconnaissable dans une matière a priori abstraite tel qu'on peut s'amuser à le faire dans les nuages ou les nœuds du bois. Pour Dali, elle est particulièrement vive dans les rochers du Cap de Creus^{fig.6}, dont les formes paranoïaque-critiques et « molles²⁷ » permettent des interprétations quasiment infinies. Avec Edward James, et ce dernier tient le premier rôle dans ce projet inachevé, Dali imagine recréer l'effet des rochers à l'échelle d'un environnement. Ensemble, ils souhaitent créer une pièce, un espace d'expérience sensible permettant l'interprétation individuelle en stimulant un phénomène d'hallucination produisant la métamorphose des formes. Ce projet prend la forme d'une pièce aménagée dont les murs doivent accueillir l'installation imposante de vraies pierres. Finalement abandonné face à la difficulté technique et au risque d'effondrement desdits murs sous la pression des pierres, il représente néanmoins une première tentative de passage pour Dali de la bidimensionnalité de la toile à la tridimensionnalité de l'espace et des beaux-arts vers les arts décoratifs et l'architecture.

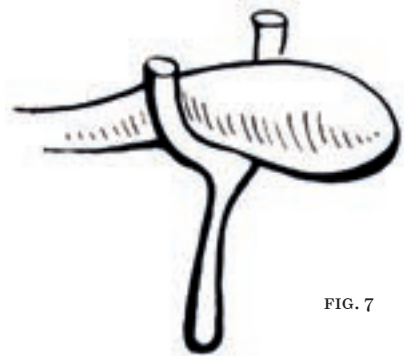


FIG. 7

20 Salvador Dali, *La Conquête de l'Irrationnel*, op. cit. p. 7
21 *Ibid.*, p. 17
22 André Breton, « Introduction au discours sur le peu de réalité », 1927
23 S. Dali, op. cit. p. 7
24 *Ibid.*, p. 19
25 *Ibid.*, p. 18
26 *Ibid.*, p.20

27 La mollesse des formes représentent généralement pour Dali « une psyché vulnérable » qui est protégée par « des défenses dures ». Le schéma *fig.7* synthétisant la MPC proposé par Rem Koolhaas dans *New York Délire* (p. 236) reprend ces symboles avec une forme molle soutenue par des béquilles qui sont, d'après Dali, « des supports en bois dérivant de la philosophie cartésienne. Généralement employées pour servir de soutien à la tendresse des structures molles » (*Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, 1938)

La notion de simulacre, abordée en parallèle à celle d'image-double, permet de cacher le fait que le « concret » présente de « multiples apparences²⁸ » et que, par extension, le monde de la réalité est lui-même complexe et construit par la subjectivité de chacun. Leur dévoilement aurait un effet « corrosif » sur la réalité, révélée dans sa relativité. Cette dernière est construite par une vision paranoïaque individuelle et totalement artificielle. Dali insiste sur la confusion qui existe entre la réalité et ses simulacres, qui produit un jeu d'interrelation entre la réalité qui prend parfois l'apparence du simulacre et inversement, rendant impossible toute comparaison entre eux. Les images doivent prendre la « forme fonctionnelle de la pensée²⁹ », formule qui mêle une nouvelle fois habilement, comme dans la dualité paranoïa-critique, une pensée rationnelle et irrationnelle. La peinture ultra-réaliste de Dali trouve dans la notion de simulacre sa justification. En effet, il souhaite peindre « d'après la pensée irrationnelle », des « photographies en couleurs et à la main³⁰ ». Il use d'une précision qui remet au goût du jour la peinture académique et a recours au trompe-l'œil pour brouiller les pistes entre le réel et ses représentations. Il s'approche ainsi d'une formalisation palpable à l'intérieur du tableau, mais la valeur donnée au réalisme prouve à nouveau que Dali nourrit le désir de matérialiser sa pensée et de formaliser ses obsessions.

Rien ne représente mieux pour lui le passage d'une pensée paranoïaque à sa mise en forme que le *Modern Style*, qu'il évoque dans *L'Âne Pourri*. Il est la matérialisation de « désirs solidifiés », mondes oniriques et concrets qui conduisent au « désir de choses idéales³¹ ». Dali s'attarde sur la notion de désir, soulevée par le *Modern Style*, et se définit, dans *La Conquête de l'Irrationnel*, comme un être vivant au sens épicurien du terme, un jouisseur, qui par-dessus tout « hait, sous toutes ses formes, la simplicité³² ». Finalement, son ambition est entièrement tournée vers la narration personnelle d'une vie que son génie, autoproclamé, ne peut rendre qu'extravagante. À son tour, comme Gaudi auquel il attribue l'usage de la méthode, Dali souhaite « solidifier » ses désirs et généraliser sa paranoïa. ●

28 Salvador Dali, « L'Âne Pourri », op cit. p. 4
29 *Ibid.*,
30 S. Dali, *La Conquête de l'Irrationnel*, op. cit. p. 7
31 S. Dali, « L'Âne Pourri », op cit. p. 4
32 S. Dali, *La Conquête de l'Irrationnel*, op. cit. p. 7

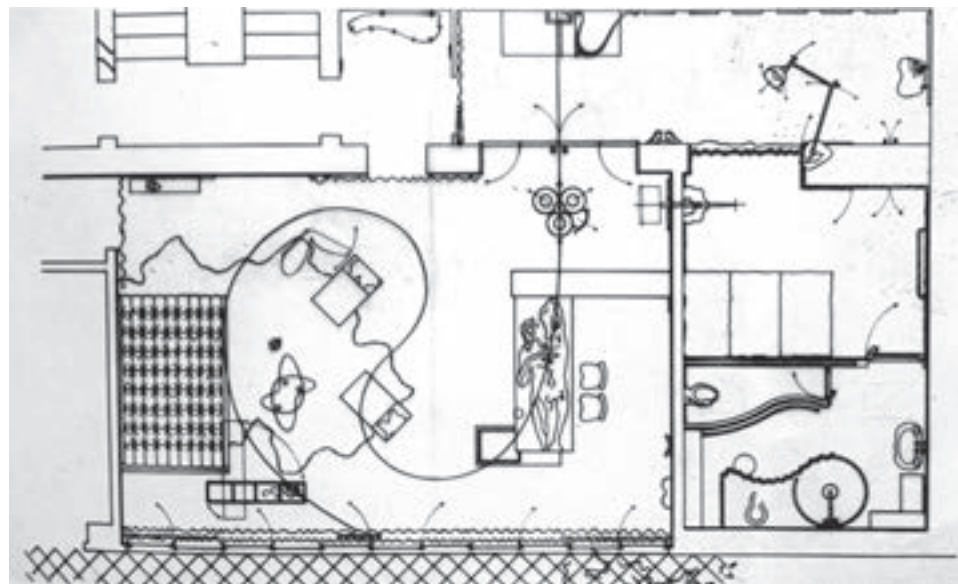


FIG. 18
Plan de la Casa Miller.

UN ESPACE EXPRESSIF ET AUTOBIOGRAPHIQUE QUI MET EN SCÈNE LA MÉTHODE PARANOÏAQUE-CRITIQUE

À travers l'infiltration permanente et revendiquée de sa vie dans son œuvre architecturale, photographique ou littéraire, la figure singulière de Carlo Mollino (1905-1973) rejoint la posture de Dali. Aucun autre architecte ou designer n'a revendiqué avec une telle intensité et insistance son indépendance par rapport à toute classification stylistique ou idéologique que l'architecte turinois. Bien que contemporains, rien ne laisse supposer que Mollino et Dali ne se connaissent personnellement et il est avéré que jamais Mollino ne s'est réclamé de la MPC. En revanche, l'adoption d'une narration personnelle, reflétant un regard singulier porté sur le monde et traduite en espace, fait écho à la définition de Dali. L'architecte n'aura de cesse d'ordonner une interprétation sensible du réel et des inspirations parfois oniriques. Son œuvre se place ainsi en marge des mouvements architecturaux de son temps et, parce qu'elle s'avère inclassable, est longtemps restée ignorée des historiens de la discipline. Pour établir ce face-à-face entre les deux hommes, l'un artiste, l'autre architecte, j'ose les soumettre à cette même méthode. À la manière d'un détective, j'ai rassemblé de nombreux indices, que je vais tenter de mettre en exergue, car ils permettent de postuler que ces deux positions et les œuvres qui en découlent partagent un socle commun.

Les influences communes revendiquées par Salvador Dali et Carlo Mollino

Avant de passer à l'analyse de la MPC dans l'œuvre de Carlo Mollino et à ses formalisations, il est important de rappeler les influences communes revendiquées par les deux hommes.

Il en est ainsi du surréalisme familier au travail de l'architecte turinois et auquel il se réfère en y faisant allusion à plusieurs reprises au cours de sa carrière. C'est notamment au travers de son amitié avec le peintre Italo Cremona que l'influence du surréalisme sur son travail est la plus marquante. Les deux hommes partagent une passion commune pour le symbolisme et la transformation inattendue des formes et échangent volontiers plâtres et moulages anthropomorphiques. L'un d'eux est le chapiteau

d'une colonne dont l'un des côtés, d'ordre corinthien, dévoile une feuille d'acanthé qui vient servir une volute tandis que de l'autre côté le végétal s'est métamorphosé en une main féminine qui soutient un sein^{fig.8}. Ce chapiteau illustre la démarche « interprétative-critique » de la méthode de Dali et fonctionne par association et analogie formelle. En 1935, Mollino et Italo Cremona conçoivent ensemble le stand « Thé numéro 2 »^{fig.9-10}. Ce dernier, construit pour l'exposition « L'Ora della Merenda », qui se tient à Turin, met en scène « la métamorphose surréelle, l'allégorie et l'évasion dans l'imaginaire¹ ». Le stand est de petite dimension. Il n'a pas de vocation commerciale et constitue une mise en scène autour du thème, féminin par excellence, du thé et de sa dégustation. Une étoffe semi-transparente descend en volutes depuis un cône rectangulaire de taille moyenne suspendu au plafond. Probablement en tissus tendu, son extérieur est noir et l'intérieur blanc. Au sol, l'étoffe prend corps et semble se solidifier sur un plan incliné en des formes drapées et organiques, comme une onde. De cette masse surgissent deux jambes croisées de femme. Celle du dessous ressemble davantage à une nageoire ou au membre d'une créature inconnue. Ensemble, elles soutiennent un plateau en verre penché, bordé d'une dentelle véritable. Sur le plateau, deux mains féminines, paumes vers le haut, flottent, maintenues par une tige métallique. Une tasse rappelle la cérémonie du thé. La scène complète est éclairée par une lampe dont le bras est articulé. L'éclairage ainsi dirigé accentue le caractère théâtral de l'installation. Les formes libres et souples qui composent la scénographie sollicitent l'imaginaire du visiteur et mettent en valeur la métamorphose des formes. La même intention sous-tendait déjà le projet de Dali et Edward James lorsqu'ils imaginaient ensemble une pièce dans laquelle les rochers du Cap de Creus devaient permettre de générer des interprétations hallucinatoires chez le spectateur.

¹ Fulvio Irace, « Magie et volonté de Carlo Mollino », dans le catalogue *L'étrange univers de l'architecte Carlo Mollino*, paru en 1989 à l'occasion de l'exposition éponyme organisée par le Centre Pompidou.

Le point de rencontre entre Dali et Mollino est ici leur utilisation commune de formes « molles » (rochers, ondée, rideaux) afin de solliciter l’interprétation et de mener à l’hallucination du spectateur qui y verra ses propres métamorphoses.

Un second point de rencontre entre les deux hommes est leur revendication d’inspirations oniriques. Dans le texte de *Dessin de maison sur une hauteur*, qu’il joint en 1945 à son projet de « maison idéale » répondant à l’invitation de Gio Ponti pour les pages de la revue *Stile*² Mollino affirme : « Presque tout me vient sans que je sache comment ; souvent, comme ici, cela me vient lors d’un rêve ; puis je m’efforce, avec le maximum de scrupule et d’intransigeance, de le faire coïncider avec une possibilité empirique, constructible, utilisable, visible.³ » Mollino, bien que se référant davantage au songe qu’à une paranoïa généralisée, montre avec cet aveu que son travail procède des deux mêmes étapes engagées par la MPC de Dali : puiser dans l’inconscient une idée récurrente qui devient obsédante puis s’efforcer de lui donner une existence tangible dans le monde matériel. À l’identique, Mollino s’efforce de retranscrire son rêve dans le réel à l’aide de matériaux concrets, en une architecture palpable avec laquelle, pour reprendre la formule de Dali, il serait même possible de se blesser.

Cette volonté de matérialiser le rêve place l’architecture *Modern Style* comme un second paradigme commun à Dali et Mollino. Les lignes fluides, projetées, déformées et organiques caractéristiques du *Modern Style* se retrouvent dans leurs travaux respectifs. Pour Mollino, ce « premier mouvement du goût libère totalement l’espace, la surface, la décoration⁴ » en dissimulant les contraintes structurelles sous l’ornementation dont les architectes les revêtent. Ils font s’y confondre les meubles, et camouflent habilement et systématiquement tous les aspects techniques du projet grâce à une exubérance et une opulence décorative. De la même manière, Mollino s’applique, selon l’analyse de Giuseppe Pagano, à « rendre lyrique le rationalisme » et « fonctionnelle la poésie⁵ ». En considérant la technique comme l’égal du « fait psychologique » et en les associant, Mollino explique qu’il « vit la construction dans sa totalité⁶ ». En outre, il s’en remet aussi au *Modern Style* qui fait écho à son intérêt pour les environnements cohérents et complets dans lesquels il orchestre la décoration, l’architecture et le mobilier ainsi que le vêtement ou la photographie.

La Casa Miller : une analyse des aspects formels et théoriques qui permettent d’établir un lien à la méthode paranoïaque-critique

Ces intentions et ces différentes influences se cristallisent pour la première fois dans l’aménagement en 1938 de la *Casa Miller*. Mollino consacre ce modeste deux pièces turinois à son usage personnel, alors qu’il habite toujours dans la vaste et luxueuse demeure de ses parents. Signe caractéristique d’une fonctionnalité détournée, repensée ou inadéquate à l’usage, l’appartement se compose d’une double entrée, d’une chambre, d’un salon pouvant servir de bureau et d’une salle de bain, mais il n’y a aucune cuisine. Cette absence met en évidence l’aspect secondaire de la fonction de l’habitat au profit d’autres usages comme celui d’un studio de photographie déguisé en appartement conçu pour ses *Ritratti ambientati*^{fig.11}, ou réfère plus prosaïquement à la tradition de la garçonnière.

Concevoir un espace domestique comme une scène ou un studio de photographe renvoie à la MPC. En faisant se confondre espace de vie et scène de théâtre, la réalité est mise à mal par la subjectivité, un élément revendiqué par la méthode, et lui permet de se déployer autrement. C’est dans ce va-et-vient constant entre vie réelle et théâtralisée que se démêle sa définition : les « associations interprétatives-critiques des phénomènes délirants⁷ », traduites (par la raison critique) dans une fiction puis transcrites dans un décor, se substituent à la rationalité d’un espace fonctionnel. Pour Mollino, l’architecture est un théâtre et ses garçonnières sont des pièces qu’il insère à l’intérieur d’une pièce plus grande, le réel.

L’aspect narratif du décor de la *Casa Miller* guide la critique qu’en fait Carlo Levi en 1938 dans le magazine *Domus*⁸ et constitue selon lui le point d’intérêt principal du projet qui « illustre la possibilité d’un roman fait de murs et d’objets, de formes et d’espaces⁹ ». Il le lie avec la nouvelle *L’Amante del Duca, Romanzo di Avventure*^{fig.12} que Mollino publie en feuilleton dans la revue *Il Selvaggio*¹⁰ entre 1934 et 1936. Cette fiction à caractère autobiographique raconte l’histoire d’un duc qui est aussi architecte. Le personnage se dévoile au fil de ses aventures amoureuses et des rêves, souvent incohérents, qu’il raconte.

Les espaces décrits sont les métaphores de ses sentiments divers et fluctuants. Le style lyrique, complexe, rend la lecture difficile à suivre et peut s’apparenter, comme le souligne justement Italo Cremona, à « un jeu, un divertissement d’inspiration surréaliste¹¹ ». D’après Carlo Levi, le personnage du duc n’est autre que Mollino, dans une version à peine travestie, et est raconté et mis en scène au sein de la *Casa Miller*. Il y serait personnifié à travers les différents éléments décoratifs et l’espace deviendrait à la fois « le lieu de

vie du personnage inventé et le personnage lui-même, dans le ventre duquel les véritables habitants doivent vivre¹² ». Non seulement le duc et Mollino ne font qu’un, mais le duc-Mollino et le décor qui l’entoure se confondent l’un l’autre. Même si cette conception ne repose pas sur des preuves – il s’agit d’une interprétation de Levi, que reprendra plus tard à son compte Giovanni Brino dans la monographie qu’il consacre à Mollino¹³ – elle ne peut être entièrement mise de côté tant les jeux entre espace et individu, théâtralité et vie quotidienne, fiction et autobiographie sont des éléments constitutifs de l’œuvre de Mollino autant que de la méthode revendiquée par Dali.

Repli vers un intérieur comparé à une scène de théâtre

Il existe dans la *Casa Miller* une mise en valeur de l’individu et d’une lecture subjective du monde. Le surréalisme, dont Mollino s’inspire, considère l’espace intérieur et plus particulièrement la maison, comme le lieu métaphorique de la psyché humaine dans lequel se développent les rêves, les peurs et les désirs de son habitant. De la même manière, la *Casa Miller* est utilisée par Mollino comme un univers clos dans lequel il invente des mondes oniriques et parvient, à travers la multiplication de symboles référant à sa vision subjective du monde, – plâtres anthropomorphiques, papillons, coquillages, hiéroglyphes égyptiens et signes occultes, etc. – à créer une atmosphère étrange et personnelle. Pour se faire, il commence par s’extraire d’un contexte plus large, culturel, sociologique et politique, du monde extérieur et de son époque. L’indépendance de l’intérieur vis-à-vis de l’extérieur est installée dès l’abord à l’espace, avec un premier sas d’entrée. Ce seuil de dimension modeste permet l’accès direct au séjour, mais il dessert aussi un second hall d’entrée qui s’ouvre vers la chambre à coucher et, à nouveau, sur le séjour. Une fois à l’intérieur, nulle trace du monde environnant : de lourdes tentures qui ne s’ouvrent jamais masquent entièrement les fenêtres. Dans *Dessin de maison sur une hauteur*¹⁴, Mollino affirme la nature du rapport qu’il entretient avec la fenêtre en citant Xavier de Maistre qui dans *Expédition nocturne autour de ma chambre*¹⁵ explique l’intérêt d’une vision détournée, cadrée, orientée sur le ciel plutôt que sur les agitations du monde extérieur. Cette posture hors du monde permet à ses pensées « un vol élevé¹⁶ » tout en restant tourné vers son intériorité. Dans la *Casa Miller* le regard est gardé captif par l’absence de fenêtres et de vues dégagées vers l’extérieur. Ce n’est que vers l’intérieur et un monde réflexif que peut se tourner son habitant. Les rideaux sont taillés dans un velours rouge épais qui ne laissent filtrer aucune lumière extérieure. Les ombres, très présentes sur les différentes photographies

de l’appartement, soulignent l’usage d’un éclairage artificiel spécifique, dirigé et théâtral^{fig.13}. Toujours dans *Dessin de maison sur une hauteur*, Mollino fait la description d’un dispositif qui lui permet de jouer de cette contrainte qu’il s’impose – pas de rapport au monde extérieur – et de transcender les limites de l’architecture sans ouvrir de fenêtre. Il explique que la grande surface parabolique du mur du séjour « qui éclaire de lumière indirecte tout le fond de la vue depuis l’entrée, devient, le soir, support de projections artificielles indirectes, décorations fixes en couleur – effet de lanterne magique – ou bien lumière blanche ». Mollino découvre ainsi « la possibilité d’obtenir, par des projections en couleurs, des plafonds décorés impossibles à réussir autrement (et aussi des reproductions de fresques célèbres interchangeables à volonté)¹⁷ ». L’absence de fenêtre est comblée par la projection d’images interchangeables, comme les toiles de fond des décors de théâtre. Il explique qu’il projette chez lui « des diapositives de fresques classiques » et qu’il découvre alors que son « banal projecteur Jaghee » suffit à lui « offrir des effets insoupçonnés » et que la pièce s’en trouve comme « transfigurée¹⁸ ». Les limites de l’architecture sont repoussées et le mur paraît ne plus exister. Ces projections répondent à la définition des simulacres et brouillent les pistes entre le réel et ses représentations. Elles fonctionnent comme de fausses fenêtres qui préviennent de l’ennui d’un décor statique tout en révélant la réalité dans sa relativité. Mollino soumet ici la technique d’un dispositif de projection à la poésie. Le retrait que marque l’absence de rapport à l’extérieur ainsi que l’omniprésence de l’éclairage artificiel contribue à donner l’impression d’être « sur une scène ou à l’intérieur d’un chapitre¹⁸ », selon la formulation de Carlo Levi. La MPC bénéficie de cette confusion volontaire entre réel et fiction, scène et lieu de vie qui contribuent ensemble à la déréalisation du quotidien.

² *Stile* est une revue fondée par Gio Ponti en 1941, après qu’il a quitté *Domus*, qu’il avait lui-même fondé en 1926.
³ Carlo Mollino, « Dessin de Maison sur une hauteur », dans op. cit. p. 5
⁴ C. Mollino, « Du fonctionnel à l’utopie dans l’architecture d’intérieur », 1949, dans *Ibid.*, p. 163
⁵ Giuseppe Pagano, *Costruzioni-Casabella*, n° 157, 1941
⁶ C. Mollino, « Architecture, espace créé », 1953 dans op. cit. p. 5

⁷ Salvador Dali, *La Conquête de l’Irrationnel*, op. cit. p. 7
⁸ La revue *Domus* est créée en 1928 par Gio Ponti et est éditée à Milan. Ses pages traitent d’architecture, d’art et de design.
⁹ Carlo Levi, « Carlo Mollino’s Casa Miller », op. cit. p. 5
¹⁰ *Il Selvaggio* est une revue florentine historico-satirique publiée en Italie de 1924 à 1937. Son directeur est Mino Maccari. La ligne éditoriale fait une large place à l’illustration.
¹¹ Italo Cremona cité par Fulvio Irace dans « Magie et volonté de Carlo Mollino », op. cit. p. 15
¹² C. Levi, op. cit. p. 5
¹³ Giovanni Brino, *Carlo Mollino: Architecture as Autobiography*. 1987
¹⁴ C. Mollino, op. cit. p. 5
¹⁵ Xavier De Maistre, *Expédition nocturne autour de ma chambre*, 1825 en ligne : http://www.diogene.ch/IMG/pdf/de_maistre_expedition_nocturne_autour_de_ma-chambre.pdf, consulté le 20 septembre 2104
¹⁶ X. De Maistre, *ibid.*,
¹⁷ C. Mollino, op. cit. p. 5
¹⁸ C. Levi, op. cit. p. 5

Obsession de la mise en scène de l'espace vers la photographie

La référence indirecte au monde du théâtre indique chez Mollino une certaine maniaquerie de la mise en scène. Ce dernier va jusqu'à produire toutes les images qui circulent autour de la *Casa Miller* et qui sont les seules représentations qui permettent aujourd'hui de saisir un décor disparu. Chacune des photographies de l'appartement est un tableau composé par l'architecte. L'unique source iconographique qui permette de l'étudier aujourd'hui est dès lors systématiquement filtrée par sa vision et sa relecture. Les cadrages sont travaillés et les objets arrangés. Prenons par exemple le cliché de la console en verre de l'entrée ^{fig.14}. Sur l'image, un moulage d'œil en plâtre est posé sur sa surface transparente. Au-dessus, une petite pendule ancienne est accrochée. Au sol, une tête de cheval en plâtre est disposée à côté d'un tapis de type persan. Un tissu drapé sur le plafond donne l'illusion d'un espace sous les toits. Cet artifice ainsi que la console d'entrée et la pendule sont probablement fixes. En revanche, le même moulage d'œil se retrouve, accompagné d'un bouquet de fleur, sur un cliché de l'étagère au fond du couloir ^{fig.15}. Quant à la tête de cheval, elle apparaît sur une photographie prise depuis le salon, posée au sol devant un rideau de velours ^{fig.16}. Dans la perspective, à travers les portes à battant ouvertes, on aperçoit la console en verre de l'entrée. Cette fois-ci le moulage d'œil est mis dans une position verticale afin d'apparaître clairement dans la composition. La bibliothèque, qui s'interpose entre l'appareil photographique et le fond de la scène, cache la place que devrait occuper dans le couloir la tête de cheval, ce qui laisse planer le doute quant à sa double existence. La présence répétée de certains éléments sur les clichés brouille la perception de la composition d'ensemble en recréant des sous-systèmes d'associations. Cette notion apparaît plus particulièrement sur une photographie emblématique ^{fig.17}. Cette dernière paraît, à première vue, être une représentation de l'espace réel, mais n'est en vérité qu'un reflet. C'est un zoom dans le miroir rond au fond du hall d'entrée qui réunit à sa surface une composition d'objets hétérogènes dispersés dans l'appartement. Le miroir reflète d'autres miroirs qui recouvrent une partie de l'armoire faisant office de séparation avec la chambre. L'image, a priori simple, présente en réalité des jeux de réflexion complexes. On y voit la tringle métallique sur laquelle coulisse le voilage en résille qui sépare le couloir de la chambre. Le moulage d'un visage féminin, flottant sur la surface du miroir, est en réalité suspendu sur le mur latéral de la chambre. Sur l'armoire, un coquillage est posé. La composition au sein du miroir permet d'obtenir les mêmes effets que celui de la photographie.

Sans pour autant avoir à déplacer les objets, Mollino les fait exister simultanément à deux endroits : leur place réelle et celle de leur projection, leur reflet. Dans cette dernière, ils figurent au sein d'une unité recomposée, construite. L'architecte déconstruit ainsi la réalité (la place qu'occupent les objets dans le décor) puis la reconstruit (au sein des associations qu'il ordonne dans les miroirs). Il la fait ensuite passer par le filtre d'une constante relecture lorsqu'il déplace les objets et les réassemble dans des compositions qui n'existent que dans l'instant de la prise photographique. À travers ce remodelage permanent, ordonné et obsessionnel, il touche à un des aspects fondamentaux de la MPC : construire des systèmes de correspondances et remettre en question le monde de la réalité en instaurant le doute dans ce que nous pensions en percevoir.

Objets fonctionnels et symboliques

L'analyse des éléments fixes ou mobiles dans les mises en scène de Mollino révèle également l'existence de deux catégories d'objets : les objets à caractère fonctionnel et les objets à valeur symbolique. Les premiers ont une place fixe, déterminée sur le plan de l'espace ^{fig.18}. Les seconds, bien que certains y soient également représentés, ce qui souligne l'importance qu'ils occupent dans le décor, sont déplacés par Mollino en fonction de ce qu'il désire communiquer. Associer ces compositions avec des sentiments et des humeurs ou tenter d'en déchiffrer le symbolisme ne constituerait que des interprétations subjectives, car l'architecte n'en donne pas de clé de lecture. Pourtant, l'un de ces objets-symboles, le coquillage, est souvent repris et mérite que l'on s'y attarde. Dans la *Casa Miller*, en plus de celui qui surmonte l'armoire et est reflété par le miroir décrit plus haut, un autre figure dans le salon, derrière l'un des fauteuils bas ^{fig.19}. Carlo Levi en donne une interprétation symbolique lorsqu'il dit qu'« un coquillage se forme pas à pas, à travers d'infinies stratifications qui sont le négatif, l'image pétrifiée de l'animal qui y vit¹⁹ » et qu'il le compare à une maison construite autour de la vie du personnage qui y évolue. À travers cette métaphore, le critique fait passer la symbolique du coquillage à l'espace, suggérant un jeu de mise en abyme. D'après cette interprétation, l'appartement entier constituerait une « expression pratique du sentiment²⁰ ». Cette formulation n'est pas sans rappeler la réunion entre pensée rationnelle et irrationnelle ordonnée par la définition de la MPC. Le terme « pratique » renvoie au concret et à la raison alors que les sentiments sont a priori impalpables et la dépasse. Ils sont pourtant bel et bien des filtres qui organisent notre relation au monde et en permettent une interprétation subjective.

Si, à partir de ces constats, nous considérons que le caractère déplaçable d'un objet permet de le classer dans la catégorie des objets-symboles, alors il convient de s'interroger sur le statut des différentes sources lumineuses de l'appartement, lesquelles sont toujours mobiles. Dans le hall d'entrée, la lampe est fixée au bout d'un bras articulé. Le système permet de l'orienter en fonction de ce qui doit être éclairé dans l'instant. Le plafonnier quant à lui est fixé sur un rail qui s'élance à partir du couloir, passe à travers des portes à battant, s'aventure au-dessus du bureau puis effectue une circonvolution autour de la zone de séjour, permettant l'éclairage spécifique de tel fauteuil ou de tel lit de repos. Les sources de lumières sont au nombre de quatre et peuvent être orientées séparément. L'une d'elle peut s'allumer ou s'éteindre indépendamment grâce à une chaînette métallique qui sert d'interrupteur. Grâce à une petite poignée en forme de bouton en dessous de la structure du plafonnier, celui-ci peut être déplacé d'un simple mouvement de la main. Un système de poulie complète le dispositif et permet de moduler la hauteur de l'éclairage ^{fig.20}. La lumière a la vertu symbolique de mettre en valeur un aspect particulier, une saynète composée qui, si l'hypothèse d'un décor narratif est retenue, sert le déroulement du récit. L'éclairage serait donc à la fois symbolique et utilisé, comme au théâtre pour sa capacité à mettre en valeur temporairement un détail plutôt qu'un autre.

Les personnages parfondent le récit et contribuent au « discrédit total du monde de la réalité²¹ »

Une lumière dirigée, des rideaux de velours rouge, un soin du détail dans la composition de mises en scènes ordonnées par l'architecte sont autant de référence à l'univers du théâtre et, par extension, au récit puis à la MPC. Il n'y manque que les personnages. Dans *L'Amante del Duca*, le duc-architecte partage sa maison avec plusieurs jeunes filles. Mollino s'entoure, dans son appartement, de moulages et de représentations anthropomorphiques, autant féminines que masculines. Le corps est fragmentaire et dispersé dans l'appartement. Dans l'espace du sas d'entrée trône une étagère en verre sur laquelle sont fixés des crochets pour accrocher les manteaux. Sur une photographie, de Mollino toujours, l'étagère est vide à l'exception d'un gant posé sur son bord ^{fig.21}. La mise en scène suggère un geste furtif comme si le gant s'était retrouvé perché là après un effeuillage rapide. De par sa forme, qui suit avec précision les contours de la main, le gant porte l'empreinte du corps en négatif, c'est la trace d'une présence. Dans le salon un pied, dans la chambre un visage, partout, déplacées à l'envie, des mains féminines.

Sur le mur derrière le bureau est accroché le chapiteau de colonne évoqué plus haut dont l'un des côtés est la métamorphose formelle de l'autre. Devant le rideau qui clôt l'espace du séjour, un miroir dont la forme est inspirée par les courbes du tronc de la Vénus de Milo, est suspendu ^{fig.22}. Si les femmes, les modèles féminins dont s'entoure l'architecte, sont de passage, leur trace en revanche est conservée par la pellicule de l'appareil photographique. Mollino, chef d'orchestre, mais aussi personnage et habitant, se reflète dans les nombreux miroirs de l'appartement. Il se met en scène dans son décor et pose sur certaines photographies. L'une d'elles le représente en dessous de la console en verre du hall d'entrée ^{fig.23}. Il lève le regard vers les objets qui y sont disposés pour l'occasion : un moulage de la main d'une femme, un gant et quelques autres difficilement identifiables. Par ailleurs, parmi l'iconographie qu'il conçoit autour de l'appartement, Mollino fait apparaître dans le cadre de nombreuses images des parties de corps en chair et en os. Lorsqu'il photographie le plafonnier, on aperçoit un avant-bras de femme qui engage le mouvement ^{fig.24} ; lorsqu'il met en scène le petit meuble en laque noir à l'entrée de sa chambre, sa propre main, crispée sur un tissu, suggère les ébats dont cette pièce est le témoin ^{fig.25}. Le corps est partout représenté dans l'espace. La présence physique des femmes est dupliquée et mise en abyme par des fragments et des objets anthropomorphiques. Les mises en scènes érotiques que Mollino orchestre, plus timides dans la *Casa Miller* qu'elles ne le seront dans d'autres garçonnières postérieures, mettent en relation les plâtres et ces dernières ^{fig.26-27}. L'objet, le corps, le décor puis la photographie, tous ensemble composent un espace théâtralisé complet, hors du monde et tourné vers la narration personnelle.

Dans cette démonstration, la comparaison filée avec le théâtre atteint à l'objectif de la MPC qui est celui de déréaliser la réalité. L'insertion d'une fiction subjective au sein du quotidien orchestre une pièce dans la pièce, révélant la relativité d'une lecture univoque du monde. La mise en place de tous les éléments (rideaux qui coupent de l'extérieur, symboles, décor modulable, lumière artificielle, personnages, etc.) installent, comme au théâtre, une réalité parallèle, un monde en soi. Ce dernier possède son propre système de signes (les symboles) développé à travers l'interprétation d'un répertoire formel existant. ●

19 Carlo Levi, « Mollino's Casa Miller », op. cit. p. 5

20 Ibid.,

21 Salvador Dali, « L'Âne Pourri », op. cit. p. 4



FIG. 8
Moulage en plâtre d'un chapiteau de colonne qui illustre la métamorphose des formes qui passionne Carlo Mollino et Italo Cremona.



FIG. 11
Ritratti ambientati : la première et seule série de photographies de femmes que Carlo Mollino ne cachera pas. Les photos postérieures sont gardées secrètes jusqu'à sa mort. Prises dans la Casa Miller et Devalle.



FIG. 26-27
Deux photographies de la série *Ritratti ambientati* publiée par Ermand Schopinich en 1945.



FIG. 15
Cliché de l'étagère en verre au fond du couloir, prise en gros plan.

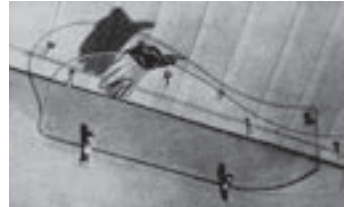
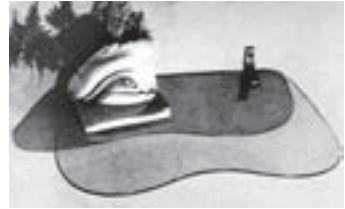


FIG. 21
L'étagère porte-manteau du sas d'entrée sur laquelle est jetée un gant.



FIG. 12 — Nouvelle *L'Amante del Duca* dans *Il Selvaggio*, texte et illustrations de C. Mollino.

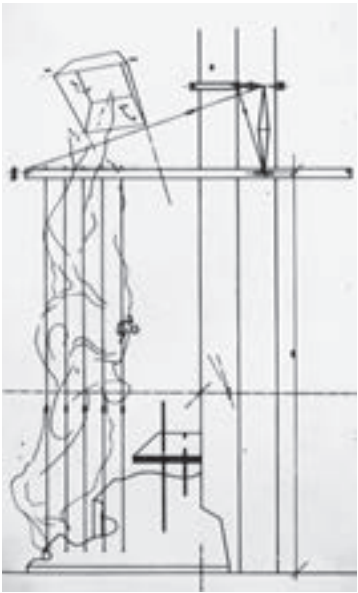


FIG. 9-10 — Stand *Thé numéro 2*, élévation, 1935, C. Mollino et I. Cremona.



FIG. 13
Vue depuis le couloir d'entrée vers la chambre et le séjour. Toutes les fenêtres sont bouchées par les rideaux et l'éclairage artificiel est omniprésent. *Casa Miller*, 1938.



FIG. 16
Prise de vue depuis le fond du salon en direction de l'entrée.



FIG. 23
Carlo Mollino se met en scène sous la console en verre de l'entrée.

FIG. 24
Un bras de femme suggère la mise en mouvement du plafonnier.



FIG. 14
Photographie de la console en verre de l'entrée, prise depuis le séjour.



FIG. 17
Zoom dans le miroir du couloir et jeux de reflets.



FIG. 19
Vue du salon depuis l'entrée côté bureau. Le coquillage est au premier plan.



FIG. 20
Le plafonnier sur rail qui part du couloir d'entrée pour effectuer ensuite une circonvolution au dessus du séjour.



FIG. 22
Le miroir de la forme du buste de la *Vénus de Milo*, accrochée au rideau qui clôt le fond du salon.

FIG. 25
La main de Mollino, crispée sur un tissu, apparaît dans l'angle droit de la photographie.

DU PAVILLON *LE RÊVE DE VÉNUS* À LA RÉAPPROPRIATION PAR REM KOOLHAAS DE LA MÉTHODE PARANOÏAQUE-CRITIQUE



FIG. 28
Le Rêve de Vénus de Salvador Dalí, façade extérieure en plâtre blanc. Foire Internationale de New York, 1939.



FIG. 29
Le premier espace du pavillon dans lequel Vénus est endormie.

Le pavillon, *Le Rêve de Vénus*¹, conçu en 1939 par Salvador Dalí pour la Foire internationale de New York semble présenter de nombreux points communs avec la *Casa Miller*. L'exubérance formelle du pavillon dépasse néanmoins celle de l'appartement de Mollino et est appliquée autant à l'extérieur qu'à l'intérieur. Apogée de ses recherches sur la MPC, il y mêle sa peinture appliquée à des pans entiers de murs, des éléments de décor et des costumes, qui semblent s'unir en créant un espace homogène, cohérent et autonome. Il s'efforce de traduire une inspiration onirique : le rêve qu'il attribue à Vénus. Pour discréditer la réalité, la méthode paranoïaque-critique doit s'accaparer de toutes ses représentations, des objets aux êtres vivants. L'entier du pavillon contient des éléments aussi fictionnels que ceux qui peuvent prendre place sur la scène d'un théâtre. L'artiste déstabilise ainsi la perception que nous avons de la réalité – une base solide de références dont on ne peut douter – en dévoilant les similitudes qu'elle présente avec la narration en termes de construction et d'outils. Cependant, une différence fondamentale sépare ce pavillon de la *Casa Miller* : leur contexte et donc la manière dont ils interagissent avec le réel.

Un songe déroulé dans l'espace du pavillon

Le visiteur qui se promène, entre avril et octobre 1939, dans les allées de la foire, découvre au détour de l'une d'elles une façade de plâtre blanc aux formes organiques^{fig. 28}. Le bâtiment, comme tous ceux qui l'environnent est bas, se déployant à l'intérieur sur un étage seulement. Appliqué aléatoirement, le plâtre forme une masse ondulante dont jaillissent des excroissances qui rappellent la forme de coraux. Harponné par deux jeunes femmes en maillot de bain et munies de cannes à pêche, le visiteur s'est d'abord muni de tickets à la billetterie : une énorme tête de poisson, presque une créature mythique.

Pour pénétrer dans l'espace, le visiteur doit passer entre des piliers figurant deux jambes écartées. La Vénus de Botticelli², tout juste née de l'écume, est imprimée sur un support bidimensionnel et fait figure de muse dans une niche au-dessus de l'entrée. Sa présence justifie le nom du pavillon, *Le Rêve de Vénus*, et c'est l'interprétation que Dalí fait du tableau *La Naissance de Vénus* qui explique ses multiples emprunts aux formes sous-marines. Ces références aux abysses des océans symbolisent pour lui les méandres du subconscient. Tandis que la référence métaphorique s'attache à l'idée de la profondeur d'un esprit aux strates multiples, l'aspect sinueux des branches des coraux rappelle celui des circonvolutions cérébrales et des connexions neuronales.

Une fois à l'intérieur, le dépaysement est total, voilà le visiteur transporté dans un monde onirique, peuplé de créatures étonnantes. Il circule d'espace en espace et découvre quatre tableaux vivants. Le premier est la salle dans laquelle Vénus est endormie^{fig. 29}. Dévêtue, elle est allongée dans un lit aux draps de satin rouges et blancs. Un miroir est incrusté à la tête du lit tandis qu'un autre occupe tout le mur du fond. Ensemble, ils dédoublent l'espace et en multiplient chaque élément décoratif. Des stalactites dessinées sur des plaques de bois découpées pendent du plafond et la pièce est envahie de fausses plantes grimpantes et de fleurs. Le résultat suggère autant un conte de fée qu'un délire paranoïaque dans lequel les plantes prendraient vie et le sommeil durerait des siècles. La mise en scène doit avant tout montrer de façon claire au visiteur que la suite du pavillon est l'illustration d'un rêve. Une demoiselle veillant sur Vénus suggère, en demandant le silence avec un doigt porté devant ses lèvres, d'écouter la bande sonore qui résume cette intention : « Dans la fièvre de l'amour, je repose sur mon lit ardent. Un lit éternellement long, et je rêve mes rêves qui me consomment – les plus longs rêves qui furent jamais rêvés, sans débuts, sans fin... Entrez dans la coquille de mon antre et vous découvrirez mes rêves.³ »

1 Le titre original est *Dali's Dream of Venus*. Ceci révèle l'implication personnelle que revendique Dalí. C'est avant tout son rêve, interprétation paranoïaque-critique de l'œuvre de Sandro Boticelli, *La Naissance de Vénus*, qu'il met en scène en l'attribuant à Vénus.

2 Sandro Botticelli, *La Naissance de Vénus*, 1485.

3 Quentin Bajac et Didier Ottinger (dir.), *Dreamlands : des parcs d'attractions aux cités du futur*, p. 91

Le ton est donné, les suggestions érotiques, nées d’une fièvre ardente, sont présentes partout dans cette « coquille » dont la symbolique (la coquille est le « négatif » de l’animal qui y vit comme l’ancre est le reflet des désirs et des rêves de Vénus) rejoint celle que lui attribuait Carlo Levi lorsqu’il analysait la *Casa Miller* : « l’image pétrifiée⁴ » du songe. L’amour fou et le songe, deux thèmes centraux du surréalisme se déploient ensemble dans le pavillon. La pièce suivante réunit de nombreux symboles daliniens, qu’il utilise pour représenter des idées abstraites comme celles du temps qui passe, du désir, etc.^{⁠fig.30} La fresque murale, peinte en trompe-l’œil, une technique ultra-réaliste que Dali fait correspondre à la notion de simulacre, représente un paysage désertique dans lequel les girafes s’enflamment et les montres fondent. Des parapluies sont suspendus au plafond, pointent vers le bas, tantôt ouverts tantôt fermés. Au bout de certains pendent des mèches de cheveux. Une femme à la poitrine nue est aux prises avec un homme dont le visage est couvert d’un masque, le faisant ressembler autant à une mouche qu’à un soldat au front paré contre les attaques de gaz. À côté d’eux, un mannequin, les bras ouverts en croix, est affublé d’une tête de léopard. Non loin, un homme dont le buste est une cage à oiseau est assis et fixe le visiteur. Le lit de Vénus se prolonge devant eux, des homards y sont déposés et des bouteilles de champagne prêtes à y être servies. Le visiteur est spectateur. Il doit rester en dehors de la scène et la regarder à travers une fenêtre sans vitre. Le troisième espace contient un taxi, selon le même modèle que celui qui avait été exposé à l’Exposition Internationale du Surréalisme à la *Galerie Beaux-arts* de Paris en 1938. Celui-ci est conduit par un Christophe Colomb méconnaissable. Comme dans la version parisienne, de véritables escargots de Bourgogne⁵ s’y prélassent sous une pluie artificielle et du faux lierre envahit sa structure. Deux mannequins, costumées dans des tenues noires, moulantes, hérissées de piques et dont la poitrine est laissée nue, sont installées sur son toit^{⁠fig.31}. La dernière étape de la visite est la salle du bassin^{⁠fig.32}. Dans l’eau, des nageuses aux tenues toujours aussi évocatrices évoluent. Elles y effectuent diverses activités, allant de la traite d’une vache couverte de bandages à la dactylographie. En arrière-plan, une nouvelle peinture murale en trompe-l’œil de Dali représente un bassin en premier plan d’une longue allée qui se prolonge jusqu’à l’infini.

L’allée est bordée de colonnes aux formes anthropomorphiques, à la fois architectures et corps et qui sont en ce sens des images-doubles. Devant, dans l’espace physique du pavillon, est installé un piano sur lequel un mannequin féminin en silicone, enchaîné, figure les touches. Le visiteur ressort étourdi d’un tel déploiement du surréalisme et de ses thématiques mises en espaces⁶. D’après le fonctionnement de la paranoïa-critique, Dali interprète *La Naissance de Vénus* et l’emmène dans les tréfonds de son esprit. Il transforme le tableau en y projetant ses propres obsessions puis le rend au monde sous la forme de l’illustration d’un rêve qu’il attribue à Vénus après l’avoir lui-même rêvé. Il intervient sur toutes les surfaces de l’espace, du sol au plafond, et fait intervenir des corps, qu’il costume, pour peupler son décor, le rendre vivant. Comme le remarque Montse Aguer Teixidor dans l’essai qu’il consacre au pavillon de Dali, ce dernier, « en accomplissant la symbiose entre contenant et contenu, contribue à libérer du carcan de la réalité, à ouvrir les portes à l’imagination autant qu’à la connaissance⁷ ». L’extérieur et l’intérieur du pavillon sont ensemble une représentation ou retranscription fidèle d’un rêve. Ce rapport à la représentation fonde l’union entre le contenu et son contenant. La MPC dont l’objet est de contribuer à une déréalisation du réel (et de s’en libérer) en mêlant pensée rationnelle et irrationnelle, comme imagination et connaissance, trouve, d’après cette citation et même si elle n’y est pas mentionnée, une issue heureuse.

Les enjeux du pavillon peuvent-ils faire passer Dali à côté de sa propre méthode ?

Cependant, pour comprendre les enjeux et les paradoxes du pavillon, qui pourrait être une démonstration parfaite de l’application de la méthode, il convient d’en ressortir. En dé-zoomant jusqu’à une vue globale de la foire et en s’intéressant à l’historique du projet, l’architecture dalinienne est remise en jeu^{⁠fig.33}. *Le Rêve de Vénus* est née d’après l’idée du galeriste new-yorkais Julien Levy, qui souhaite faire connaître le surréalisme aux États-Unis. Il voyait dans les formes oniriques et étranges du mouvement un rapprochement avec le divertissement américain et imagina les affinités qui pourraient se nouer entre le public et cette forme d’art.

En 1938 il propose donc la réalisation d’un pavillon surréaliste au comité d’organisation de la Foire. Il présente le mouvement en expliquant que « le surréalisme s’efforce de recourir scientifiquement aux mécanismes de l’inspiration et de l’imagination, d’explorer le monde des rêves et des désirs réprimés et de mettre en application les conclusions de cette recherche en procédant à une re-formation systématique de la réalité⁸ ».

Cette description laisse supposer que Levy se réfère surtout à la MPC dont Dali a doté le mouvement. Plus loin, il précise que « le surréalisme ne renvoie pas seulement à l’art mais peut également s’appliquer à d’autres domaines (architecture, décoration intérieure, mode, publicité, etc.), parmi lesquels l’humour devrait occuper une place de choix » et qu’il « est donc possible de construire une “maison surréaliste” qui soit à la fois un amusement humoristique et une véritable expérience surréaliste⁹ ». Les dés sont jetés. Lorsque Dali devient, en février 1939, l’artiste en charge de la réalisation du pavillon, le programme est celui d’un divertissement surréaliste et le bassin est un élément imposé. Le pavillon, au sein de la Foire internationale de New York, se situera dans la zone foraine (*amusement area*). *Le Rêve de Vénus* « est flanqué d’un pavillon où se donne un spectacle de pingouin de l’Antarctique ; plus loin on trouve une attraction invitant à un saut en parachute de deux cent cinquante mètres, un spectacle de monstres (*Nature mistakes*), des shows burlesques (le strip-tease de Rosita Royce et ses colombes, et les célèbres performances de Gypsy Rose Lee).¹⁰ » Cette description rappelle qu’une foire est en soi un lieu déjà extrait de la réalité. Elle l’est en tant que représentation miniaturisée du monde dans sa globalité dont l’objectif est d’informer, mais surtout de divertir un public populaire. De plus, les foires sont toujours installées sur des terrains vagues, aux frontières de la ville et leur entrée est délimitée. Après avoir franchi le portail d’entrée, le visiteur est ailleurs^{⁠fig.34}. Le pavillon, inscrit au sein d’une telle manifestation, n’est plus qu’un lieu de spectacle et perd ainsi son potentiel disruptif. Aucune incision n’est faite dans le réel.

C’est probablement ces éléments, liant le pavillon à une forme facile de divertissement, qui fait passer Dali à côté de sa propre méthode. Bien qu’il partage avec la *Casa Miller* l’art de la mise en scène et des références au monde du spectacle, il n’atteint pas les mêmes objectifs. Ce qui, dans l’exemple de Mollino, était considéré comme le signe d’une infiltration de la

fiction dans un réel dévoilé dans sa relativité et fragilisé est chez Dali le signe d’une extraction hors du réel plutôt que d’une infiltration. L’installation d’une fiction ne fonctionne que dans sa transposition vers un espace ordinaire dans lequel l’utile et le symbolique prennent sens ensemble. La méthode se définit par la réunion de contraires et le rationnel y est, fait singulier, l’égal de l’irrationnel. Dans le *Rêve de Vénus*, le premier est sacrifié au bénéfice du second.

Une méthode de la non-méthode.
Malgré l’aveu de Dali, Koolhaas s’empare de la méthode paranoïaque-critique.

L’échec de Dali, qui ne parvient pas avec son pavillon à discréditer la réalité malgré l’usage qu’il fait de la MPC, remet en question l’idée de son application évidente et répétée. Il ne suffit visiblement pas de jouer de l’image-double et des simulacres pour atteindre à la déstabilisation du réel. Déconstruire la réalité à partir de ses matériaux pour en reconstruire une version transfigurée reste une étape incontournable de sa mise en œuvre, mais le contexte et l’intention s’avèrent tous deux être primordiaux pour sa réalisation. D’ailleurs la MPC n’est peut-être pas, en réalité, une méthode – du moins pas une de celles qui se plient à être codifiées. Dali lui-même le dévoilera dans une compilation d’extraits tirés d’une interview menée par les journalistes français François Deguelt, Jean-Pierre Mottier et Simon Wajntrob qui sort en 1975 sur un support 33 tours et sous la direction de Dali. Il a pour titre *Je suis fou !* Les extraits y sont classés par thématiques, le numéro 09 étant consacré à la fameuse méthode dalinienne. Ce dernier déclare alors : « La célèbre méthode paranoïaque-critique elle a la vertu que c’est une méthode que j’ai inventée il y a maintenant plus de 35 ans et, malgré qu’elle fonctionne à merveille, encore aujourd’hui, moi-même, je ne sais pas en quoi elle consiste.¹¹ » De façon magistrale, Dali établi sa méthode comme une non-méthode. Il ne s’attache pas, comme on pourrait le croire, à la discréditer, mais il la déplace d’un statut de mise en œuvre formelle, plus ou moins surréaliste, à celui d’attitude. Elle serait avant tout une disposition d’esprit qui conduirait à porter un regard naïf sur les choses habituellement connues afin de les investir de significations nouvelles, personnelles et sensibles. Il propose d’utiliser la MPC comme une manière d’appréhender le monde, de l’interpréter et de se libérer des préconceptions.

^[1] Carlo Levi, « Mollino's Casa Miller », op. cit. p. 5

^[2] Pour Dali, les escargots sont un symbole lié à sa rencontre avec Freud. Sur la bicyclette de ce dernier un escargot se promène et le spectacle fascine Dali qui y voit un parallèle avec une tête humaine. La symbolique du dur (coquille) et du mou (corps), de la raison et de l’irrationnel est véhiculée par cette comparaison.

^[3] Pour les surréalistes, le rêve permet l’expression des désirs refoulés. Le pavillon est dédié à l’illustration d’un rêve et emploie force de symboles mais également parfois simplement d’images immédiates de l’inconscient ce qui en fait une représentation systématique de l’étrange. L’amour fou, thématique essentielle au mouvement surréaliste, est lui aussi représenté, par les corps de femmes, les draps de satin rouge, etc.

^[4] Montse Aguer Teixidor, Le « Rêve de Vénus » de Salvador Dali : une architecture de l’inconscient, dans op. cit. p. 20

^[5] Félix Fanes, Salvador Dali. Dream of Vénus, cat. Expo., Figueras/Barcelone, Fundacio Gala-Salvador Dali/ Fundacio, « La Caixa », 1999

^[6] Ibid.,

^[7] Didier Ottinger, « Dreamlands », dans op. cit. p. 20

^[8] Je suis fou de Dali!, 33 tours, 1975. La formulation est une fidèle retranscription des dires de Dali et les fautes syntaxiques y sont conservées.

Cette quête de liberté ne serait pas compatible avec une méthode qui entraînerait dans son sillage des contraintes stylistiques et formelles. C’est de la méthode comme attitude dont s’empare Rem Koolhaas dans *New York Délire* et dont il se réclame par la suite tout au long de sa carrière. En effet, il la fera apparaître 15 ans plus tard dans le livre *SMLXL*¹², mais surtout il la mentionne dans une interview donnée à Charles Jencks à propos de la Biennale de Venise de 2014. Il y répond à une question sur sa manière d’aborder la recherche comme un processus créatif et affirme que la meilleure illustration en est « la méthode paranoïaque-critique dans laquelle l’analyse est équivalente à la construction d’une vision alternative¹³ ». C’est déjà ce processus qu’il applique à sa lecture rétroactive de la ville de New York en 1978 pour laquelle il réunit une grande quantité de faits et d’événements qu’il estime constitutifs de la construction du *manhattanisme* et élabore une critique qui est autant une analyse historique qu’une interprétation créative.

New York Délire est un *manifeste rétroactif pour Manhattan*. Koolhaas l’a écrit en 1978 non pas comme un historien de l’architecture, mais comme l’architecte qu’il est, désireux d’en découdre avec la modernité. Historiquement, l’ouvrage se situe à l’émergence du mouvement post-moderne pour lequel Koolhaas nourrit par la suite une profonde antipathie¹⁴. Le livre peut être considéré comme une pièce d’architecture exploratoire. En effet, Koolhaas tente de s’emparer d’un phénomène qu’il invente, le *manhattanisme*¹⁵, et en propose une lecture rétroactive. Ce processus lui laisse une entière liberté d’interprétation dont il se sert pour transformer Manhattan en doctrine architecturale qu’il utilise ensuite pour fonder sa pratique. L’ouvrage s’ouvre sur une lecture de la « préhistoire » de la métropole, née après la découverte fortuite qu’en fait Henry Hudson en 1609 et l’évincement progressif des indiens natifs. C’est dans cette période d’établissement de la ville que se développe l’une des ses futures caractéristiques majeures : son plan orthogonal. La trame définit une structure fixe et chaque îlot peut ensuite se développer indépendamment de l’autre et orchestre un théâtre permanent. À l’intérieur d’un décor fixe, ordonné et figé, chaque cellule possède son autonomie et sa vie propre, se transforme et palpite, comme autant de saynètes indépendantes au sein d’un même théâtre. Le second chapitre est consacré à Coney Island, le parc d’attraction dont les premiers vestiges remontent à 1883 et qui occupe bientôt toute la surface d’une petite île qui jouxte la cité. Pour Koolhaas, ce parc constitue une version « embryonnaire¹⁶ » de Manhattan. Toutes les nouvelles technologies et inventions mécaniques y sont testées. Mises au service du spectacle et du spectaculaire irrationnel, elles contribuent à établir un monde hors réalité.

Le parc d’attraction est un modèle pour les architectes du *manhattanisme* qui s’en inspirent de manière presque inconsciente puis s’attachent à dissimuler leurs emprunts sous des façades modernes, ou du moins prétendument modernes. C’est l’opération dite de « lobotomie » qui est développée dans le troisième chapitre et qui nous fait assister à la naissance des gratte-ciel. Le quatrième chapitre est consacré au Rockefeller Center et quelques réalisations exemplaires du *manhattanisme*. Cependant, la clé de lecture de l’ouvrage n’est donnée par l’architecte que dans le cinquième chapitre, éclairant simultanément tout son processus d’écriture.

Un face-à-face symbolique autour de la méthode paranoïaque-critique : Salvador Dali et Le Corbusier sont utilisés par Koolhaas pour fonder sa pratique.

Il y met face à face deux hommes : Salvador Dali, peintre surréaliste que nous avons déjà largement eu l’occasion d’apprendre à connaître et Le Corbusier, architecte suisse, considéré comme l’un des plus éminents représentants du courant moderne. L’axe autour duquel s’organise cette confrontation est la MPC. Koolhaas propose sa propre définition qu’il modèle d’après celle de Dali à laquelle il reste pourtant fidèle. Son apport est essentiellement de l’ordre d’images et de métaphores assez justement trouvées (la MPC comme tourisme, le monde comme un jeu de cartes ou comme le gros orteil d’une statue de saint, les faits inventés comme des espions, etc.) qui éclairent la prose plus lyrique du peintre. Pour éviter les redondances, seuls certains aspects de cette relecture seront introduits ici. L’un des principaux est « l’exploitation consciente de l’inconscient¹⁷ ». Koolhaas prend, pour l’expliquer, l’exemple de l’expérience menée dans les années soixante par deux comportementalistes américains, Ayllon et Azrin. Ces derniers essaient de stimuler chez leurs patients des comportements admis comme normaux en leur promettant diverses récompenses. La normalité est ensuite comparée à un « coquillage vide¹⁸ » dans lequel les malades sont priés de s’insérer. La simulation est l’inverse de celle encouragée par la MPC, qui suggère plutôt de feindre consciemment la paranoïa. L’exemple choisi par Koolhaas installe, peut-être involontairement, la MPC comme une attitude plus que comme une activité. C’est une manière d’aborder le monde qui est mise en avant, avec le choix conscient de s’insérer dans le carcan de la normalité ou de cultiver une position à part, avec comme mot d’ordre l’interprétation systématique de la réalité. La paranoïa étant, et Koolhaas le répète, un délire d’interprétation, cette attitude vis-à-vis du monde environnant est caractéristique de la MPC.

- L'architecte s'attache ensuite à définir «deux opérations consécutives¹⁹» pour démontrer le passage de la paranoïa à la paranoïa-critique

a) la reproduction artificielle du mode de perception paranoïaque du monde donnant un éclairage nouveau, avec sa riche moisson de correspondances, d'analogies et de schémas associatifs insoupçonnés ;

C’est à travers de ces deux opérations qu’il analysera la conquête respective de Dali et de Le Corbusier lesquels interprètent la ville pour en donner une relecture sous la forme de textes et de projets.

Pour Koolhaas, ces protagonistes sont opposés au sein d’une même modernité entendue comme contexte politique et social²¹. Tous deux en sont donc des représentants. La différence se situe dans leur manière respective de l’aborder, le premier ayant choisi une approche irrationnelle et basée sur l’inconscient, comme pour y échapper, le second une vision rationnelle et consciente comme pour l’affronter. C’est par ailleurs dans ces deux attitudes que nous les retrouvons à leur arrivée à New York, au milieu des années 1930. Koolhaas explique qu’ « ils conquièrent tous les deux la ville, Dali, conceptuellement, grâce à une appropriation interprétative [...] et Le Corbusier en proposant de la détruire au sens strict du terme.²² » Depuis l’Europe, New York est lue comme la ville moderne par excellence, avec ses gratte-ciel et son plan quadrillé. Cependant, quand Dali la découvre, il dit que la ville « semblait l’attendre ».

- b) la compression de ces élucubrations gazeuses jusqu’au point critique où elles atteignent la densité du fait ; la partie critique de la méthode consiste en la fabrication de « souvenirs » objectivants du tourisme paranoïaque, de preuves concrètes qui apportent au reste de l’humanité les découvertes de ces excursions, dans des formes aussi évidentes et incontestables que des instantanés.²⁰

Il observe partout des signes qui la font basculer dans l’irrationnel et qui lui permettent d’affirmer qu’elle n’est pas moderne. Il en fournit immédiatement une relecture faite de textes et d’illustrations qu’il publie dans *The American Review* entre l’hiver et le printemps 1935^{fig.35}. Le Corbusier fournit finalement une interprétation presque similaire en s’attachant à démontrer à quel point New York passe à côté de la modernité. Il espère ainsi déconstruire son mythe pour installer sa propre doctrine, celle de la ville nouvelle, concrétisée par le plan Voisin^{fig.36}. Pour Koolhaas, la proposition de l’architecte vide la métropole moderne de son essence en la simplifiant et en tentant de la « décongestionner²³ ». Dans leur lecture de la ville, tous deux appliquent les mécanismes de la MPC. En démontrant à quel point ces deux visions opposées génèrent, finalement, un processus d’interprétation et une lecture semblable du *manhattanisme*, Koolhaas opère une double opération. Il s’approprie la méthode de Dali, que ce dernier n’a pas su, dans son pavillon, concrétiser de manière convaincante, et détruit la vision et la figure de Le Corbusier, non pour invalider le modernisme, mais pour le récupérer et l’adapter à sa propre pratique. De cette manière, il se place dans une voie du milieu avec comme outil la MPC à la fois rationnelle et irrationnelle, comme peut l’être Manhattan.

12 Rem Koolhaas et Bruce Mau, *SMLXL*, édition originale sortie en 1995
13 Charles Jencks, « The flying dutchman », interview avec Rem Koolhaas en ligne : <http://www.architectural-review.com>, consulté le 05 novembre 2014.
14 Dans le livre *SMLXL*, Rem Koolhaas met en place un « dictionnaire ». Déployé dans les marges de l’ouvrage, il propose une définition de différents termes pour lesquels il s’approprie des citations d’auteurs. La définition du postmodernisme est tirée d’un discours de Richard Meier pour le Royal Institute of British Architects en 1988 : « Basically that is what post-modernism is, a moving backwards. It was a process that took from original copies, copies of copies, imitations of interpretations, all timidely following the past. This not only ransacked our past, but more importantly robbed us of our present, obliterating our future. ». Le choix de cette critique véhémente par Koolhaas laisse supposer qu’il tient une position similaire face au postmodernisme.
15 Rem Koolhaas, *New York Délire*, op. cit. p. 3
Le terme de *manhattanisme* apparaît dans le chapitre introductif de l’ouvrage : « Ce livre est une interprétation de ce Manhattan-là (un laboratoire), une interprétation qui confère à ses épisodes apparemment discontinus, voire irréconciliables, un certain degré de logique et de cohérence, une interprétation qui entend désigner

en Manhattan le produit d’une théorie informulée, le *manhattanisme*, dont le programme : exister dans un monde totalement fabriqué par l’homme, c’est-à-dire vivre à l’intérieur du fantasme, était d’une ambition telle que pour se réaliser il lui fallait renoncer à toute énonciation explicite. », p. 10
Dans cette phrase d’introduction, il devient clair que Koolhaas utilise consciemment les mécanismes de la MPC pour la rédaction de son *Manifeste rétroactif*. Il y fait apparaître la notion d’interprétation et de mise en relation d’éléments hétérogènes en utilisant autant la spéculation (irrationnelle) que la logique (rationnelle).
16 *Ibid.*, p. 10
17 *Ibid.*, p. 237
18 *Ibid.*, p. 237
19 *Ibid.*, p. 238
20 *Ibid.*, p. 238
21 J’utilise cette formulation afin de distinguer une modernité architecturale, associée au Mouvement Moderne et donc plus directement liée à la figure de Le Corbusier et une modernité qui touche l’entier de la société, après la révolution industrielle, avec l’essor de l’industrie, le développement des villes et des métropoles, l’accélération du rythme de vie des citoyens, etc.
22 R. Koolhaas, op. cit. p. 3

L'opération de « lobotomie » et son lien à la méthode paranoïaque-critique

Dans l'analyse qu'il fait de la ville, Koolhaas axe sa démonstration sur une opération principale, décrite au chapitre trois, « qui est l'équivalent architectural d'une lobotomie (suppression, par intervention chirurgicale, des liaisons entre les lobes frontaux et le reste du cerveau pour remédier à certains troubles mentaux en dissociant les mécanismes de pensée des mécanismes émotifs)²⁴ », fig.37. Il précise que « l'opération architecturale équivalente consiste à dissocier architecture intérieure et extérieure²⁵ ». De cette manière la façade, neutre et moderne, dissimule une vie quotidienne effrénée et irrationnelle. Le théorème de 1909, dessiné par un caricaturiste, sert ce propos fig.38. Il représente une structure élevée dont chaque étage est occupé par quelques maisons de styles très différents. Le bâtiment est « un empilement de domaines privés²⁶ ». Ce théorème, couplé au plan quadrillé de la ville, permet à Koolhaas d'avancer, dans le cinquième chapitre, une comparaison entre Manhattan et « un archipel d'îles paranoïaques-critiques isolées par la lagune neutralisante de la trame²⁷ ». Il ajoute que « c'est dans l'écart entre contenant et contenu » que « les bâtisseurs de New York découvrent une zone de liberté sans précédent²⁸ ». Cette précision vient contredire de manière directe l'analyse précitée que propose Montse Aguer Teixidor du *Rêve de Vénus* lorsqu'il avance que c'est « en accomplissant la symbiose entre contenant et contenu » que Dali « contribue à libérer du carcan de la réalité²⁹ ». Comment ces propositions contradictoires peuvent éclairer notre analyse de la MPC ? La seconde voit dans l'expression totale, libérée et déroulée sur toutes les surfaces du pavillon la véritable réussite de Dali. Cependant, comme nous l'avons vu, cette exubérance n'est rendue possible que parce qu'elle est délimitée par le cadre strict de la Foire. Une ville entière conçue sur ce modèle pourrait vite ressembler à une attraction foraine et basculerait dans une exposition permanente de l'irrationnel. Koolhaas cherche au contraire à trouver, de la même manière que le propose la MPC, un juste milieu entre rationnel et irrationnel. Sa position est claire lorsqu'il évoque la vitrine que Dali conçoit, en 1939, pour le magasin Bonwit Teller. Cette dernière est jugée trop provocante et est remaniée pendant la nuit par la direction du magasin. L'événement a pour conséquence de provoquer la colère noire d'un Dali qui, vexé, brise la vitre en y jetant une baignoire poilue – qui faisait partie de son installation – et est arrêté. Ce mini-scandale manhattanien retient l'attention de Koolhaas qui y voit une preuve de sa théorie de lobotomie et explique que « le dévoilement de la serre chaude intérieure détruit l'équilibre entre les domaines du rationnel et de l'irrationnel³⁰ ».

À propos du pavillon de Dali, Koolhaas fait valoir sa théorie en expliquant que « son extérieur – une exposition systématique de l'étrange – prouve seulement la sagesse du *manhattanisme* qui a su isoler l'indicible derrière la façade du commun³¹ ». L'architecture dalinienne n'est plus, comme les autres pavillons de la Foire, qu'un « mollusque sans coquille³² » et les gratte-ciel deviennent les coquilles qui permettent à l'animal de se déployer dans sa singularité.

Est-ce que la MPC trouve, dans l'opération de lobotomie, une nouvelle règle à son application ?

La réponse est à chercher dans le but de la MPC, mis en avant dans *L'Âne Pourri* en 1930 : « discréditer le monde de la réalité.³³ » Pour ce faire, Koolhaas insiste sur l'aspect insidieux que doivent revêtir les « faux faits³⁴ », projections mentales que l'esprit paranoïaque applique sur le monde et qui sont substituées aux faits réels. Le processus est celui d'une greffe « sur le monde de la réalité pour permettre à un fait “faux” de prendre sa place illicite parmi les faits “réels”. Ces faux faits entretiennent avec la réalité des rapports identiques à ceux des espions opérant dans une société donnée : plus leur mode de vie est conventionnel, plus ils passent inaperçus, et mieux ils peuvent œuvrer à la destruction de ladite société.³⁵ » Le rôle des façades est peut-être là, elles camouflent et protègent les délires paranoïaques-critiques, et leur donnent ainsi l'espace dont ils ont besoin pour se développer. Koolhaas utiliserait dès lors la MPC pour revaloriser l'architecture intérieure et le décor, ce qui peut paraître contradictoire pour un architecte. ●

24 Rem Koolhaas, *New York Délire*, op. cit. p. 3
25 *Ibid.*, p. 101
26 *Ibid.*, p. 85
27 *Ibid.*, p. 271
28 *Ibid.*, p. 101
29 Montse Aguer Teixidor, op. cit. p. 22
30 R. Koolhaas, op. cit. p. 3
31 *Ibid.*, p. 275
32 *Ibid.*, p. 273
33 Salvador Dali, « L'Âne Pourri », op. cit. p. 4
34 R. Koolhaas, op. cit. p. 3
35 *Ibid.*, p. 241



FIG. 30
La seconde pièce, une exposition de l'étrange.



FIG. 33
Vue aérienne de la Foire Internationale de New York, 1939.



FIG. 34
L'intérieur de la Foire. Une fois les portes d'entrée franchies, le visiteur est ailleurs, dans un monde proche de celui des parcs d'attractions.

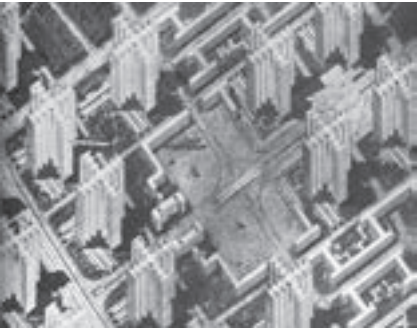


FIG. 36
Le plan Voisin de Le Corbusier, l'anti-Manhattan conçu avant même d'avoir vu Manhattan, 1925.



FIG. 37
L'opération de lobotomie qui consiste à dissocier le lobe frontal du reste du cerveau. Utilisée en psychochirurgie jusque dans les années 60.



FIG. 31
Le taxi du troisième espace.



FIG. 32
La salle du bassin. Au premier plan, une nageuse, en arrière-plan, le mannequin de silicone qui représente les touches du piano placé au dessous.



FIG. 35
Dali s'approprie la ville de New York dès son arrivée. Il publie ses interprétations sous forme de dessins et de textes dans *The American Weekly* entre mars et février 1935.

FIG. 38 — La caricature du théorème de 1909 dans le magazine *Life*.

Nous voici arrivés au terme de cette démonstration ordonnée en trois parties principales et qui s'articule autour de la MPC inventée puis enrichie par Dali dans les années 1930. Après en avoir posé une définition détaillée et avoir soulevé les différentes formalisations qu'elle devait pouvoir, selon Dali, faire émerger, l'examen attentif du travail de Mollino a révélé la capacité de la MPC à mettre en espace des schémas narratifs. Le déroulement se poursuit sur cette recherche de transposition d'une théorie issue du champ de l'art vers le champ du design avec l'exemple du *Rêve de Vénus* de Dali. Un glissement est alors opéré entre sa matérialisation et sa permanence et pertinence en tant que concept ou attitude et la méthode est déployée à partir de l'appropriation de Koolhaas dans *New York Délire*. Il s'en saisit et s'en réclame toujours aujourd'hui afin de découvrir une voie médiane entre rationnel et irrationnel et ainsi fonder sa pratique, celle de la super-modernité. Le travail d'investigation entrepris autour de la méthode paranoïaque-critique avait pour objectif de déterminer la pertinence de cette méthode appliquée à l'architecture et au décor, mais également de découvrir comment elle pouvait devenir un outil dans la pratique contemporaine de ces mêmes disciplines.

Finalement, trois constats principaux marquent le déroulement de ma démonstration. Le premier révèle que la méthode paranoïaque-critique n'est pas une méthode propre à générer un langage formel. Le travail d'analyse entrepris au sujet de la *Casa Miller* était lui-même paranoïaque-critique ce que me permet d'affirmer la définition qu'en donne Koolhaas lorsqu'il dit que c'est «s'acharner sur un morceau de puzzle qui ne correspond pas pour qu'il tienne quand même¹». Pourtant, les conclusions générées permettent d'établir un lien clair entre la méthode et la fiction, faisant de l'architecture un théâtre. Ce parallèle dévoile que la MPC, en jouant d'une confusion volontaire entre fiction et réalité par l'infiltration permanente de l'une dans l'autre, atteint à son objectif qui tend à déréaliser le réel. Chez Mollino, un ensemble d'indices ont permis d'établir cette démonstration : le retrait qu'il instaure vis-à-vis de l'extérieur avec de lourds rideaux de velours rouge, le recours à des simulacres comme les projections et les miroirs qui brouillent les pistes entre le réel et ses représentations, l'omniprésence de la lumière artificielle, la maniaquerie de la mise en scène qui révèle l'existence parallèle d'objets à usage fonctionnel et d'objets à usage symbolique, et finalement la représentation permanente du corps dans le décor. Tous ensemble, ils construisent un microcosme incluant l'individu comme élément clé dans son système. Le travail entrepris avec ce cas d'étude spéculatif prouve que la MPC semble avoir été utilisée par des designers sans qu'ils n'en soient conscients – ou du moins qu'il est possible de leur en attribuer l'emploi. C'est un exercice similaire qu'entreprend Koolhaas lorsqu'il ose affirmer que Le Corbusier lui-même l'utilise malgré lui.

La démonstration se poursuit par la confrontation entre le modèle spéculatif et son pendant dalinien, entre la *Casa Miller* et *Le Rêve de Vénus*, et permet d'invalider l'idée d'un sillage formel ou esthétique et de comprendre l'importance primordiale que revêt le contexte dans son application. Le second constat découle en cela du premier. La contextualisation des projets, l'un dans une sphère privée, l'autre au sein d'une Foire Internationale, indique que pour atteindre à l'objectif de la MPC, qui est de déstabiliser la réalité, ses résultats et autres formalisations doivent s'infiltrer dans le réel et non s'en extraire. Koolhaas, en associant l'opération de lobotomie avec la méthode de Dali, revalorise le décor et l'architecture d'intérieur comme des éléments de vivacité culturelle et des sources de fiction. C'est d'ailleurs avec surprise que j'ai découvert,

dans le chapitre de «conclusion-fiction²» de *New York Délire*, le projet de *Ville du globe captif*, datant de 1972. Ce «lieu tout entier consacré à la conception et la maturation artificielles des théories, interprétations, constructions mentales et propositions» se présente comme un «skyline idéologique³» et doit permettre «au gratte-ciel d'être tout formalisme à l'extérieur et tout fonctionnalisme à l'intérieur⁴». Que fait Koolhaas sinon retourner les bâtiments comme des peaux et invalider du même coup soit ses théories soit son architecture ?

Finalement, ce dernier constat révèle la complexité de la mise en application d'une méthode. Conjointement à l'aveu même de Dali qui déclare que la MPC fonctionne à merveille malgré le fait qu'il ne sache pas en quoi elle consiste, ces contradictions voire ces autodestructions nous enseignent sa complexité. En outre, cela démontre qu'elle est, dans son contexte d'énonciation, avant tout l'expression de l'enthousiasme créatif d'un homme confronté à la manière dont son époque délimite les arts, ceinture les disciplines et cherche à donner une justification intellectuelle à toute œuvre. C'est une quête de liberté, d'invention de significations nouvelles à partir d'un contenu symbolique usé, d'une expression entendue comme une alliance juste entre rationnel et irrationnel, subjectif et universel. L'interprétation qu'en propose encore aujourd'hui Koolhaas à travers le commissariat de la Biennale de Venise place la méthode comme une manière créative de faire de la recherche et comme une analyse systématique de l'inconscient créateur. C'est en ce sens davantage une attitude qu'une méthode, une attitude qui peut être exemplaire pour les designers d'aujourd'hui. Il convient avant tout de l'apprivoiser pour en faire un outil théorique indiquant une voie médiane entre raison et sentiments et qui pourrait permettre d'aboutir à des projets dont la nuance et la complexité sont une richesse. L'utiliser comme une méthode est la détruire, car son but est de se libérer de tout carcan et non d'en créer un nouveau. Pour parachever cette conclusion, je cite une dernière fois Koolhaas qui déclare que «l'architecture est inévitablement une forme d'activité PC⁵» et je crois que cette déclaration pourrait se révéler vraie pour le design, l'architecture intérieure, le décor et finalement qu'importe, car nous l'avons démontré, la MPC se joue des catégories. ●

1 Rem Koolhaas, *New York Délire*, op. cit. p. 3

2 *Ibid.*, pp. 293-296

3 *Ibid.*, p. 295

4 *Ibid.*, p. 296

5 *Ibid.*, p. 246

Bibliographie					
ALISON, Jane (éd.). <i>The Surreal House</i>. Londres et New Haven, Barbican Art Gallery et Yale, University Press, 2010.	FRIEDMAN, Alice T. <i>American Glamour and The Eevolution of Modern Architecture</i>. New Haven et Londres, Yale University Press, 2010.	VAN DE VELDE, Henry. <i>Récit de ma vie I: 1863-1900</i>. Bruxelles, Versa Flammarion, 1992.	RUFFA, Astrid. « Dali, photographie de la pensée irrationnelle », études photographiques, 22, septembre 2008. http://etudesphotographiques.revues.org/951, consulté le 14 juillet 2014.		
BACHELARD, Gaston. <i>La poétique de l'espace</i>. Paris, Presses Universitaires de France, 1957.	GALARD, Jean et ZUGAZAGOITIA, Julian (dir.). <i>L'œuvre d'art totale</i>. Paris, éditions Gallimard, 2003.	VAN DE VELDE, Henry. <i>Récit de ma vie II: 1900-1917</i>. Bruxelles, Versa Flammarion, 1995.	VAN BUUREN, Maarten. « Paranoïa : la vie secrète de Salvador Dali ». <i>Revue Relief</i> n°3, 2009. http://www.revue.relief.org, consulté le 30 août 2014		
BAHR, Ehrhard. <i>Weimar on the Pacific: German Exile Culture in Los Angeles and the Crisis of Modernism</i>. Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 2007.	HUYSMANS, Joris-Karl. <i>à Rebours</i>. Paris, éditions Gallimard, 2012.	VEBLEN, Thorstein. <i>Théorie de la classe de loisir</i>. Paris, éditions Gallimard, 1970.	ESPACE DALI « Les symboles daliniens », Paris, http://daliparis.com/fr/salvador-dali/les-symboles, consulté le 05 novembre 2014.		
BAJAC, Quentin et OTTINGER, Didier (dir.). <i>Dreamlands : des parcs d'attractions aux cités du futur</i>. Paris, éditions du Centre Pompidou, 2010.	KACHUR, Lewis. <i>Displaying the Marvellous: Marcel Duchamp, Salvador Dali, and the Surrealist Exhibition Installations</i>. Cambridge, The MIT Press, 2003.	WOOD, Ghislaine. (éd.). <i>Surreal Things: Surrealism and Design</i>. London, V&A Publishing, 2007.	Audio		
BASTIDE, Jean-François. <i>La petite maison</i>. Paris, Librairie des Bibliophiles, 1849. https://archive.org/stream/lapetitemaison00bastgoog#page/n12/mode/2up, consulté le 6 septembre 2014.	KOOLHAAS, Rem et MAU, Bruce. <i>SMLXL</i>. New York, The Monacelli Press, 1997 (première édition en 1995).	Articles	DALI, Salvador. <i>Je suis fou de Dali</i>. France : Sonopress, 1975, 33 tours. https://www.youtube.com/watch?v=kxW6n15xmm0		
BRETON, André. <i>Manifeste du Surréalisme</i>. Paris, éditions Gallimard, 2013.	KOOLHAAS, Rem et MAU, Bruce. <i>SMLXL</i>. New York, The Monacelli Press, 1997 (première édition en 1995).	BERGER, Molly W. (éd.). “The American Hotel”, in <i>The Journal of Decorative and Propaganda Arts; issue 25</i>. The Wolfsonian-Florida International University Miami Beach, 2005.	Filmographie		
BRINO, Giovanni. <i>Carlo Mollino: Architecture as Autobiography</i>. Londres, Thames and Hudson, 1987.	LOWE, John. <i>Edward James: A Surrealistic Life</i>. London : Harper Collins Pub., 1991.	DALI, Salvador. « L'Âne Pourri ». <i>Le surréalisme au service de la révolution</i> n°1, 1930. http://melusine.univ-paris3.fr/Surr_au_service_dela_Rev/Surr_Service_Rev1.html, consulté le 30 août 2104.	DALI, Salvador et DISNEY, Walt. <i>Destino</i>. 1945-2003 . https://www.youtube.com/watch?v=B08fgDbm80		
BURKHARDT, François, Eveno Claude. (et al.). <i>L'étrange uniwers de l'architecte Carlo Mollino</i>. Paris, Centre Georges Pompidou, 1989.	MAISTRE (de), Xavier. <i>Voyage autour de ma chambre</i>. 1794. http://elg0002.free.fr/pdf/de_maistre_voyage_autour_de_ma-chambre.pdf, consulté le 15 octobre 2014.	ESPERDY, Gabrielle. « "I Am a Modernist" : Morris Lapidus and his critics ». New Jersey Institute of Technology. http://www.esperdy.net/wp-content/uploads/2009/03/I-am-a-Modernist.pdf, consulté le 30 août 2104.	MELLY George. <i>The Secret Life of Edward James</i>. 1975, 53'58" https://www.youtube.com/watch?v=OoosdgHLTGY		
COLEBY, Nicola. <i>A Surreal Life: Edward James 1907-1984</i>. Brighton, Philip Wilson Pub., 2003.	MAISTRE (de), Xavier. <i>Expédition nocturne autour de ma chambre</i>. 1825. http://www.diogene.ch/IMG/pdf/de_maistre_expedition_nocturne_autour_de_ma-chambre.pdf, consulté le 15 octobre 2014.	GODEFROY, Cécile. « Le métier simultané : Sonia Delaunay-Terk et la modernité », Paris Sorbonne, Thèse soutenue en 2006, http://www.paris-sorbonne.fr/article/le-metier-simultane-sonia-delaunay, consulté le 4 décembre 2104	Remerciements		
COLOMINA, Beatrice (éd.). <i>Sexuality and Space</i>. New York, Princeton Architectural Press, 1992.	MIDAL, Alexandra. <i>Design, l'anthologie</i>. Saint-Etienne et Genève, édition collective EPCC Cité du design et HEAD, 2013.	GODEFROY, Cécile. « Le métier simultané : Sonia Delaunay-Terk et la modernité », Paris Sorbonne, Thèse soutenue en 2006, http://www.paris-sorbonne.fr/article/le-metier-simultane-sonia-delaunay, consulté le 4 décembre 2104	Je tiens à remercier ma tutrice, Alexandra Midal, pour son inestimable travail, son accompagnement attentif, ses précieux conseils et pour m'avoir fait progresser dans ma recherche d'une main de maître. Merci également à Vivien Philizot, Sébastien Quéquet et Nathalie Pierron pour leur attention et leurs remarques productives. À Cécilia Müller pour sa relecture attentive et à David Mamie pour la mise en page.		
CONRAD, Ulrich. (éd.). <i>Programs and Manifestoes on the 20th -Century Architecture</i>. Cambridge, The MIT Press, 1971. http://monoskop.or/images/3/36/conrads_Ulrich_ed_Programs_and_Manifestoes_on_20th-Century_Architecture.pdf, consulté le 19 novembre 2014.	PRECIADO, Béatriz. <i>Pornotopie: Playboy ou l'invention de la sexualité multimédia</i>. Paris, Climats, Éditions Flammarion, 2011.	HSU, Frances. “Delirious New York: The Revolutionary Revision of Modern Architecture”. Georgia Institute of Technology, 2005. http://www.aps.acsa-arch.org/resources, consulté le 4 novembre 2014.			
DALI, Salvador. <i>Oui !</i>. Paris, éditions Denoël, 1971.	RUFFA, Astrid. <i>Dali et le dynamisme des formes: l'élaboration de l'activité «paranoïaque-critique» dans le contexte socio-culturel des années 1920-1930</i>. Paris, Les presses du réel, 2009.	REICHLIN, Bruno. « Mollino, écrits au pied du mur ». <i>Faces journal d'architecture n°19</i>, Institut d'architecture de l'Université de Genève, 1991.	À mes proches et mes amis, Anthony Guex, Céline Mosset, Morgane Zueger et tous ceux qui m'ont soutenue, de près ou de loin.		

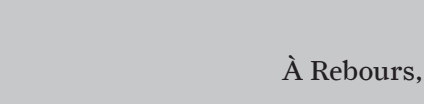
SONIA DELAUNAY

« Si l'adjectif simultané désigne jusqu'en 1930 l'ensemble des oeuvres du couple, il s'attache plus précisément aux réalisations appliquées de Sonia Delaunay : peintures, projets d'exposition, environnements, objets, vêtements, tissus et accessoires de mode. Le simultané est aussi une marque puisque dès 1913, le couple dépose le label « Ateliers “simultanés” Delaunay » qui promeut à l'échelle internationale l'expression de la nouvelle peinture. La diffusion, stratégie commerciale originale et indissociable de l'oeuvre delaunienne, trouve au sein des mouvements modernes parisiens jusqu'à aujourd'hui, un écho singulier et manifeste : international, promu par les nouveaux modes de communication et mis en scène selon des procédés inédits (poésie, réclames, photographies, cinéma, défilés de mode et spectacles avant-gardistes), le simultané met en relation les notions inhabituelles et traditionnellement opposées de la peinture et de la culture populaire, des arts, de la mode, du commerce, de la publicité, de l'artisanat et de l'industrialisation, nourrissant, de 1913 à 1979, le projet moderne de la synthèse des arts. (...)Si elles permettent de comprendre le déni et l'oubli qui pèsent toujours aujourd'hui sur l'artiste, la dualité et l'ambiguïté qui caractérisent l'oeuvre de Sonia Delaunay constituent à nos yeux sa richesse et son intérêt. Ce sont en effet les aspects contradictoires de l'oeuvre qui en forgent la « dialectique » et qui interrogent au plus près la réalité et les fondements d'une époque. En lien et à rebours du discours

moderniste, Sonia Delaunay fait dans l'histoire de l'art du XX^e siècle figure de résistance, dans son rapport double à la tradition et à la modernité : si l'oeuvre se pose à l'origine de nombreuses problématiques post-modernistes, l'artiste protège l'idée de « l'unicité de l'art » (Walter Benjamin, « L'oeuvre d'art à l'heure de sa reproduction mécanisée », 1936). Renversant le phénomène de « théâtrocratie » (Nicolai Evreïnov), celui de la vie contaminée par les arts et les animations simultanés, les peintures de Sonia Delaunay relèvent dès 1912 d'une politique d'effacement de la figure humaine que consolide l'ensemble des Groupe de Femmes des années 1920, alors qu'au même moment, Robert Delaunay réalise sa série de portraits mondains. Qualifiées de « sculptures vivantes » avant la première guerre mondiale, les robes deviennent des « tableaux vivants » dans les années 1920 et les vitrines simultanées s'animent comme des « tableaux mobiles ». Or, au travers de ces différentes représentations et mises en scène de la mode simultanée (tableau, vitrine, photographie de mode, défilé et film), la figure humaine s'évanouit au profit du langage abstrait et de l'objet inanimé : l'oeuvre privilégie la représentation de l'objet et ce « fétichisme » renvoie finalement au monde clos de la peinture abstraite, plus qu'à son extension »

Cécile GODEFROY, *Le métier simultané: Sonia Delaunay-Terk et la modernité* http://www.paris-sorbonne.fr/article/le-metier-simultane-sonia-delaunay

À Rebours, JK Huysmans



Le mouvement lui paraissait d'ailleurs inutile et l'imagination lui semblait pouvoir aisément suppléer à la vulgaire réalité des faits. A son avis, il était possible de contenter les désirs réputés les plus difficiles à satisfaire dans la vie normale, et cela par un léger subterfuge, par une approximative sophistication de l'objet poursuivi par ces désirs mêmes. Ainsi, il est bien évident que tout gourmet se délecte aujourd'hui, dans les restaurants renommés par l'excellence de leurs caves, en buvant les hauts crus fabriqués avec de basses vinasses traitées suivant la méthode de M. Pasteur. Or, vrais et faux, ces vins ont le même arôme, la même couleur, le même bouquet, et par consé-quent le plaisir qu'on éprouve en dégustant ces breuvages altérés et factices est absolument identique à celui que l'on goûterait, en savou-rant le vin naturel et pur qui serait introuva-ble, même à prix d'or.

En transportant cette captieuse dévia-tion, cet adroit mensonge dans le monde de l'intellect, nul doute qu'on ne puisse, et aussi facilement que dans le monde matériel, jouir de chimériques délices semblables, en tous points, aux vraies ; nul doute, par exemple, qu'on ne puisse se livrer à de longues explora-tions, au coin de son feu, en aidant, au besoin, l'esprit rétif ou lent, par la suggestive lecture d'un ouvrage racontant de lointains voyages ; nul doute aussi qu'on ne puisse – sans bouger de Paris – acquérir la bienfaisante impression d'un bain de mer ; il suffirait tout bonnement de se rendre au bain Vigier, situé, sur un ba-teau, en pleine Seine.

Là, en faisant saler l'eau de sa baignoire et en y mêlant, suivant la formule du Co-dex, du sulfate de soude, de l'hydrochlorate de magnésie et de chaux ; en tirant d'une boîte, soigneusement fermée par un pas de vis, une pelote de ficelle ou un tout pe-tit morceau de câble qu'on est allé exprès chercher dans l'une de ces grandes cor-de-ries dont les vastes magasins et les sous-sols

PIERRE LOTI

Il acquit la maison mitoyenne en 1895 et passa un egrande partie de sa vie à transformer sa maison natale et la maison voisine en un lieu théâtral où il se mettait en scène lors de fêtes mémorables, invitant toutes les célébrités de l'époque que son immense renom l'amenait à fréquenter dont, entre autres, la célèbre Sarah Bernhardt qui y était régulièrement conviée.

http://fr.wikipedia.org/wiki/Maison_de_Pierre_Loti

Loos et Le Corbusier — projets et Joséphine Baker

“At first glance, their encounter seems to represent the gathering of two opposing ways of understand-ing the body in modernity. Le Corbusier is sy-nonymous with the grand paradigm of modern architecture, where the behavior of the body is disci-plined in relation to the functionalism of design and urbanism. For her part, as the world’s first black star, Josephine Baker subverted the dance canon of her time with a nude body and through a choreography of savage and cathartic movements that claimed sub-jective emancipation. Yet are the aesthetic programs of Le Corbusier and Josephine Baker distinct? Could it not be that, on the contrary, they nurture and inform each other?”

http://www.forumpermanente.org/noticias/2014/josephine-baker-and-le-corbusier-in-rio-2013-a-transatlantic-affair

HENRI VAN DE VELDE



« Encore aujourd'hui je suis convaincu que le crayon et le moteur cérébral qui le guide suffisent. En fait,ce fût avec ces outils que j'abordai la tâche que je m'étais assignée : construire une maison, inventer, dessiner tout ce qu'elle devait renfermer : ses meubles, les ob-jets variés indispensables à un ménage qui s'installe, créer des motifs, des ornements inédits de tapisserie, de décoration ; choisir les tissus et même dessiner les robes que porterait Maria aux différentes heu-res du jour, selon les circonstances et les ouvrages à accomplir. »

Henry VAN DE VELDE, *Récit de ma vie I* p. 283

Le monde d'aujourd'hui

HUGH HEFNER



« Je voulais faire de cette maison une maison de rêve. Un lieu où travailler et aussi s'amuser, sans les problèmes et les conflits du monde extérieur. À l'intérieur, un célibataire avait le contrôle total de son environnement. Je pouvais passer de la nuit au jour, visionner un film à minuit et commander à dîner à midi, avoir des réunions au milieu de la nuit et des rendez-vous galants l'après-midi.

C'était un havre, un sanctuaire... Le reste du monde paraissait hors de contrô-le, mais dans le Manoir Playboy tout était parfait. C'était mon but. Ayant été élevé de façon très sévère et conformiste, j'ai créé mon propre univers, dans lequel j'étais libre de vivre et d'aimer d'une manière dont la plupart des gens osent à peine rêver. »

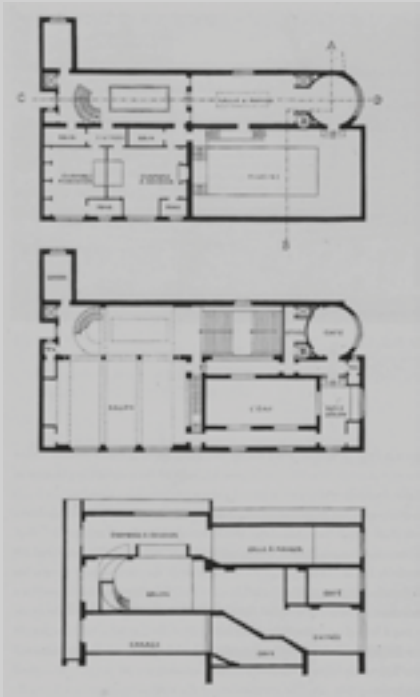
Playboy 1953



Restaurant de l'Hôtel Fontainebleau construit en 1946 à Miami Beach par l'architecte américain Morris Lapidus. L'extérieur adopte le Style International tandis que l'intérieur est une libre interprétation d'un goût français provincial.



Le grand escalier à l'entrée de l'Hôtel Fontainebleau ne mène en réalité presque nul part : aux vestiaires. Tout est dédié à l'auto-mise en scène de clients invités à entrer dans la peau de stars de cinéma.



Plans et élévation de la maison que A. Loos imagine pour Joséphine Baker. Le plan qui ne correspond pas fidèlement au dessin de la façade ainsi que les doubles niveaux traduisent tous deux l'idée du Raumplan que Loos développe en théorie comme en pratique. La piscine quant à elle, visible depuis tous les étages et les pièces d'agrément est une mise en scène du corps fantasmé de Baker.



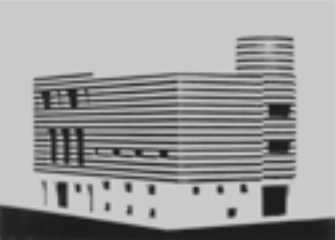
Chambre de Lina Loos, première épouse d'Adolf Loos, dans leur maison de Vienne, 1903.



La danseuse afro-américaine Joséphine Baker a fasciné autant Adolf Loos, qui imaginera pour elle une maison, que Le Corbusier, avec lequel elle entretiendra des relations ambiguës.



Terrasse de l'appartement en attique dessiné par Le Corbusier pour l'excentrique Charles de Beisteigui.



Extérieur de la maison imaginée par Adolf Loos pour Joséphine Baker en 1928.



Photographies de la traversée transatlantique qu'effectuent ensemble l'architecte Le Corbusier et la danseuse Joséphine Baker dont on ne peut supposer qu'ils ont entretenus une liaison.



Hugb Hefner vêtu de l'un de ses fameux pygama de soie, sur le lit rond qui est son lieu de vie privilégié au sein du manoir Playboy.

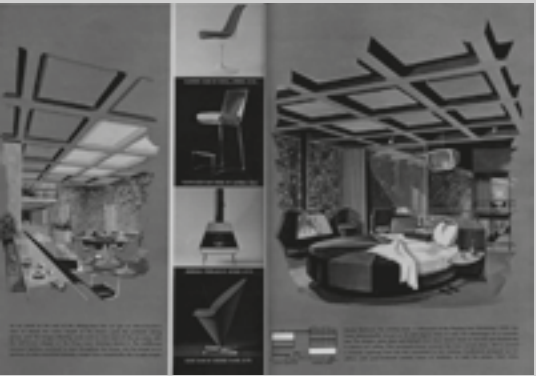


Illustration parue dans le numéro de Playboy de mai 1962. Est représenté l'appartement de ville idéal du célibataire revendiqué: la garçonnière. Le lit rond, destiné à devenir un lieu de vie incontournable, doit servir de multiples fonctions.



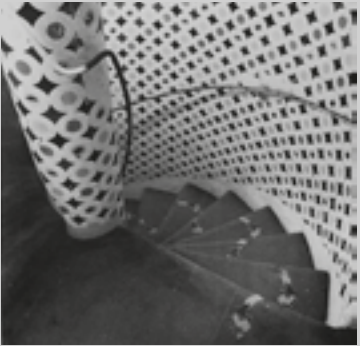
Sonia Delaunay cherche à appliquer son concept de contraste simultané à différents médiums. Elle dessine notamment des textiles qui servent à la confection de vêtements et de costumes pour le théâtre et le cinéma.



Vitrine de la Boutique Simultanée que tient Sonia Delaunay à Paris en 1925.



Edward James est tombé amoureux de Tilly Losch, une danseuse autrichienne, lors d'une représentation d'un ballet dont la chorégraphie était entièrement tournée autour des mouvements des mains.



Dans les escaliers de la maison d'Edward James, à Monkton, une moquette figure les empreintes des pieds mouillés de Tilly Losch.



Pierre Loti, costumé, dans le salon oriental de la maison Rochefort.



Pierre Loti avait l'habitude de donner de grandes fêtes costumées dans sa maison, Ici, il pose en compagnie d'amis dans la salle de réception dédiée au Moyen-Âge.



Maria Sèthe, l'épouse de Henri Van de Velde, pose au Bloemenwerf dans une robe dessinée par son époux.

Querelle Muthesius VDV

1914, HERMANN MUTHESIUS/VAN DE VELDE: WERKBUND THESES AND ANTITHESES

1. Architecture, and with it the whole area of the Werkbund's activities, is pressing towards standardization, and only through standardization can it recover that universal significance which was characteristic of it in times of harmonious culture. 2. Standardization, to be understood as the result of a beneficial concentration, will alone make possible the development of a universally valid, unfailing good taste. 3. As long as a universal high level of taste has not been achieved, we cannot count on German arts and crafts making their influence effectively felt abroad. 4. The world will demand our products only when they are the vehicles of a convincing stylistic expression. The foundations for this have now been laid by the German movement. 5. The creative development of what has already been achieved is the most urgent task of the age. Upon it! the movement's ultimate success will depend. Any relapse and deterioration into imitation would today mean the squandering of a valuable possession. 6. Starting from the conviction that it is a matter of life and death for Germany constantly to ennoble its production, the Deutscher Werkbund as an association of artistst, industrialists and merchants, must concentrate its attention upon creating the preconditions for the export of its industrial arts. 7. Germany's advances in applied art and architecture must be brought to the attention of foreign countries by effective publicity. Next to exhibitions the most obvious means ofdoing this is by periodical illustrated publications. 8. Exhibitions by the Deutscher Werkbund are only meaningful when they are restricted radically to the best and most exemplary. Exhibitions of arts and crafts abroad must be looked upon as a national matter and hence require public subsidy. 9. The existence of efficient large-scale business concerns with reliable good taste is a prerequisite of any export. It would be impossible to meet even internal demands with an object design by the artist for individual requirement. 10. For national reasons large distributive and transport undertakings whose activities are directed abroad ought to link up with the new movement, now that it has shown what it can do, and consciously represent German art in the world.

1. So long as there are still artists in the Werkbund and so long as they exercise some influence on its destiny, they will protest against every suggestion for the establishment of a canon and for standardization. By his innermost essence the artist is a burning idealist, a free spontaneous creator. Of his own free will he will never subordinate himself to a discipline that imposes upon him a type, a canon. Instinctively he distrusts everything that might sterilize his actions, and everyone who preaches a rule that might prevent him from thinking his thoughts through to their own free end, or that attempts to drive him into a universally valid form, in which he sees only a mask that seeks to make a virtue out of incapacity. 2. Certainly, the artist who practises a beneficial concentration' has always recognized that currents which are stronger than his own will and thought demand of him that he should acknowledge what is in essential correspondence to the spirit of his age. These currents may be very manifold; he absorbs them unconsciously and consciously as general influences; there is something materially and morally compelling about them for him. He willingly subordinates himself to them and is full of enthusiasm for the idea of a new style per se. And for twenty years many of us have been seeking forms and decorations entirely in keeping with our epoch. 3. Nevertheless it has not occurred to any of us that henceforth we ougllt to try to impose these forms and decorations, which we have sought or found, upon others as standards. We know that several generations will have to work upon what we have started before the physiognomy of the new style is established, and that we can talk of standards and standardization only after the passage of a whole period of endeavours. 4. But we also know that as long as this goal has not been reached our endeavours will still have the charm of creative impetus.Gradually the energies, the gifts of all, begin to combine together, antitheses become neutralized, and at precisely that moment when individual strivings begin to slacken, the physiognomy will be established. The era of imitation will begin and forms and decorations will be used, the production of which no longer calls for any creative impulse: the age of infertility will then have commenced. 5. The desire to see a standard type come into being before the establishment of a style is exactly like wanting to see the effect before the cause. It would be to destroy the embryo in the egg. Is anyone really going to let themselves be dazzled by the apparent possibility of thereby achieving quick results? These premature effects have all the less prospect of enabling German arts and crafts to exercise an effective influence abroad, because foreign countries are a jump ahead of us in the old tradition and the old culture of good taste. 6. Germany, on the other hand, has the great advantage of still possessing gifts which other, older, wearier peoples are losing: the gifts of invention, of brilliant personal brainwaves. And it would be nothing short of castration to tie down this rich many sided creative elan so soon. 7. The efforts of the Werkbund should be directed toward cultivating precisely these gifts, as well as the gifts of individual manual skill, joy, and belief in the beauty of highly differentiated execution, not toward inhibiting them by standardization at the very moment when foreign countries are beginning to take an interest in German work. As far as fostering these gifts is concerned, almost everything still remains to be done. 8. We do not deny anyone's good will and we are very well aware of the difficulties that have to be overcome in carrying this out. We know that the workers organization has done a very great deal for the workers' material welfare, but it can hardly find an excuse for having done so little towards arousing enthusiasm for consummately fine workmanship in those who ought to be our most joyful collaborators. On the other hand, we are well aware of the need to export that lies like a curse upon our industry. 9. And yet nothing, nothing good and splendid, was ever created out of mere consideration for exports. Quality will not be created out of the spirit of export. Quality is always first created exclusively for a quite limited circle of connoisseurs and those who commission the work. These gradually gain confidence in their artists; slowly there develops

first a narrower, then a national clientele, and only then do foreign countries, does the world slowly take notice of this quality. It is a complete misunderstanding of the situation to make the industrialists believe that they would increase their chances in the world market if they produced a priori standardised types for this world market before these types had become well tried common property at home. The wonderful works being exported to us now were none of them originally created for export: think of Tiffany glasses, Copenhagen porcelain, jewellery by Jensen, the books of Cobden-Sanderson, and so on. 10. Every exhibition must have as its purpose to show the world this native quality, and it is quite true that the Werkbund's exhibitions will have meaning only when, as Herr Muthesius so rightly says, they restrict themselves radically to the best and most exemplary.

Programs and manifestoes on the 20th century architecture, ULRICH CONRADS (ed.) The MIT Press, 1971 en ligne : http://monoskop.org/images/3/36/Conrads_Ulrich_ed_Programs_and_Manifestoes_on_20th-Century_Architecture.pdf, consulté le 03 décembre 2014

PROJET DE RÉFORME DES HABITATIONS,
GERMAIN DUBOURG, PSEUDONYME
DE LOUIS ARAGON

I. — L'HABITATION.

Maison. 1. Maisons en ciel et terre. La décoration sentimentale. – 2. Expression de la façade ; signification des terrasses. – 3. Extérieur d'une maison, c'est-à- dire les plumes. – 4. Plan des habitations, miroir pour s'y reconnaître. – 5. Verrous, secret professionnel. Les meubles : 6. Chaises vivantes, tentures de caresses, lits en oiseaux captifs. – 7. Diverses sortes de siège, leur décoration sanglante. – 8. Chaises à pieds d'animaux. – 9. Chaises négresses. – 10. Fauteuils. – 11. Fauteuils boxeurs. – 12. Pliants et tabourets d'eau. – 13. Lits sourds-muets. – 14. Lits de sommeil avec rêves en boudruche.– Les tables. 15. Leurs forme, ornementation, matière, importance. – 16. Tables morales. – 17. Tables-cinéma avec vues suggestives. – 18. Tables lumineuses pour l'amour. Jardins : 19. Description générale. – 20. Pièces d'eau. – 21. Arbres humains touchant les promeneurs. – 22. Buis en fil de fer. – 23. Plantes caustiques. – 24. Plantes électrisantes. – 25. Fleurs parlantes. – 26. Bancs à ressorts. – 27. Kiosques de cheveux.

II. — LESPARTIESDEL'HABITATION.

Le vestibule : 1. Entrées – baignoires. – 2. Portes en lames de rasoir. – 3. Charnières logiques. – 4. Portes intérieures ne laissant passer que les femmes. – 5. Portes intérieures ne laissant passer que les cœurs purs. – 6. Sonnettes éclairantes. – 7. Les couloirs (tous modèles, du couloir guet-apens au couloir baiser, en passant par les couloirs bascule, saut à la corde, course, chûtes, tempêtes, coups de poing, blessures, douches, feu, forêt, mirliton, claxon, saignement de nez, etc.) – 8. Le concierge monté sur roulement à billes, conduite intérieure, mise en marche automatique. – 9. Le même, sans soupape. - 10. Chien de garde, 4m50 de long sur Om30 de large, en acier recuit, avec dents de scie, sachant au besoin tenir les comptes du ménage. Les salons : 11. Salon pour boire. – 12. Salon pour rire. – 13. Salon pour hocher la tête. – 14. Salon pour la cruauté. - 15. Les amis, les réceptions, les toilettes à avoir peur. – 16. Les tableaux qui grattent les têtes en pensant à autre chose. Les appartements particuliers : 17. Chambres à mourir. – 18. Chambres à naître. – 19. Chambres à désirer. – 20. Les salles de bains (chauffe-évidence, appareil à crier, robinet à nationalité chaude, brosses-poumons, ventouses à idées noires, lime à coeur). Chambres de service : 21. Chambres dans les cheminées. – 22. Chambres dans les lustres. – 23. Escaliers menant directement aux lits des servantes jeunes et jolies. La disposition des pièces : 24. Plan fixe. – 25. Variable suivant l'humeur. – 26. Plan continuellement mobile.

III. — CHAUFFAGE ET ÉCLAIRAGE.

Les fourneaux : 1. Fourneaux mobiles et gais comme des pinsons. – 2. Réchauds à regards. – 3. Bains-Marie pour le silence. – 4. Mode d'emploi du fourneau Silili-Labère. Les lampes : 5. Lampes noires. – 6. Leur emploi. – 7. Lustres à métamorphoses. – 8. Ampoules élastiques. – 9. Rampes sans fin. – 10. Appliques capricieuses. – 11. Phares à roulettes pour vieillards. – 12. Projecteurs pour myopes. Les appareils de chauffage : 13. Briquettes reptiles. - 14. Radiateurs répondant quand on les appelle. – 15. Bouches d'été. – 16. Bouches d'hiver. – 17. Bouches d'automne. – 18. Bouches de bonheur.

IV. — LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE.

Instruments à cordes : 1. Métiers. – 2. Potence. – 3. Pendu. – 4. Chevelures. – 5. Guitare. – 6. Toiles d'araignées. Instruments à vent : 7. Arbres. – 8. Dédaïns. – 9. Le souffle de l'incendie sur le visage des sauveteurs. – 10. Le borbomyzan. - 11. Le pouhpouh. – 12. La manière de s'en servir. Instruments de percussion : 13. Les colliers musicaux. – 14. Le tambour caffre. – 15. La tête-à-giffles. Hors série : 16. Le phonographe.

