

PRISONNIERS DU SOLEIL

Prisonniers du soleil
Prisoners of the Sun

—
Érudition concrète 2

Journal de l'exposition
Gratuit

—
11 mars — 9 mai 2010

Après *La Planète des signes*, qui se concentrait sur la récurrence de formes élémentaires dans l'art et ailleurs, *Prisonniers du soleil* constitue le deuxième volet du programme «Érudition Concrète». Il s'agit toujours d'interroger les rapports de l'art à la connaissance, et la manière dont les artistes créent leur propre système cognitif hors des canons universitaires ou académiques, dont ils peuvent se nourrir pas ailleurs. Précisément, ce qui m'intéresse, c'est la manière dont certains artistes contemporains créent des formes imprégnées de savoir et d'érudition, mais, contrairement à leurs aînés

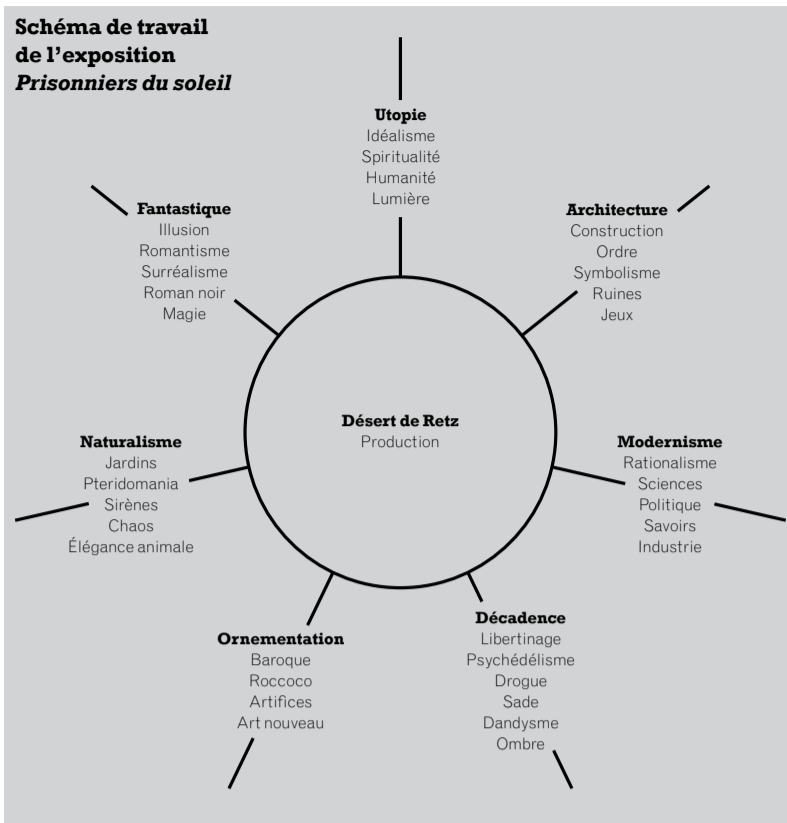
conceptuels qui exposaient les mécanismes même de leurs recherches logiques ou intellectuelles, la transforment en objets autonomes, souvent jusqu'à l'abstraction. Dans cette perspective, le travail de l'américain Corey McCorkle, déjà présent dans la première exposition de ce cycle, est exemplaire. Ayant suivi une formation en architecture, il développe notamment un travail sur les liens entre utopie, modernisme, fonctionnalisme et ornementation, fondé sur des recherches et nourri de lectures curieuses, dont les traductions plastiques s'avèrent sculpturales

Édito



Ce journal gratuit accompagne l'exposition *Prisonniers du soleil*, présentée au Plateau du 11 mars au 9 mai 2010. Il en constitue à la fois le guide, avec des notices sur chaque artiste, mais aussi une sorte de bref catalogue, qui ouvre sur certains enjeux et questions suscités par l'exposition. À partir de l'invitation de Corey McCorkle et de son projet au Désert de Retz, une sphère hétérogène de références et d'associations s'est dégagée, structurée autour de quelques nœuds plus sensibles que théoriques. Ceux-ci évoquent une part sombre et romantique de l'idéal moderniste, son revers naturaliste, ornemental, nostalgique et, d'une certaine manière, tragique et cruel. Cette nébuleuse de faits, de formes et d'idées a inspiré le projet *Prisonniers du soleil* et aussi ce journal, avec une fois encore, l'envie de considérer l'exposition comme consommatrice mais aussi productrice de savoir. Le terme de «brouillard» sied particulièrement à ce projet, car contrairement à l'exposition précédente, *La Planète des signes*, qui avait été pensée et cadrée de manière relativement déterminée et thématiquement circonscrite, j'ai abordé *Prisonniers du soleil* de manière beaucoup plus libre, intuitive et sensible, sans toujours bien identifier a priori les liens et associations personnelles qui s'y mettaient en œuvre. Si les liens existent néanmoins — et heureusement — ce journal reste l'écho de cette économie particulière de travail, fondée sur un régime de la résonance, du pressentiment et de la spéculation. Il a suscité, outre un focus sur le Désert de Retz et un entretien avec Corey McCorkle, des entrées aussi diverses que l'architecture symbolique et l'émergence des drogues au XIX^e siècle, le roman gothique et la recette du vin de pissenlit, la tradition pittoresque et la cité idéale imaginée par Raoul Vaneigem. Pour ce faire, j'ai une fois de plus associé à ces recherches toute l'équipe ayant travaillé sur ce projet (le Plateau et Work Method, sur la base du volontariat) en leur commandant la rédaction de ces entrées fondées sur la curiosité plus que sur l'expertise. La cartographie confuse que ces articles dessinent ensemble et le caractère évanescents de leur cohérence sont le reflet de l'esprit et d'une énergie qui ont accompagné ce projet, et manifestent la même incertitude affective et intellectuelle que suscite l'expérience d'un lieu comme le Désert de Retz.

Guillaume Désanges
Commissaire de l'exposition



ou filmiques sans être documentaires. Nourrissant un intérêt pour les structures désertées, les traces d'utopies en faillite et les brouillages temporels que proposent certains monuments, il les replace dans un entrelacs de références où se mêlent symbolisme, poésie, rituels hallucinatoires et souffles mystiques. Invité pour une production spécifique, il a choisi de travailler sur le Désert de Retz, un jardin de «folies» architecturales du XVIII^e siècle, situé sur la commune de Chambourcy. Conçu tel un microcosme architectural et paysager — avec une «colonne détruite», un temple grec, une pyramide égyptienne, une pagode chinoise... — ce lieu improbable mélange édifices novateurs et aspirations philosophiques, futurisme et passéisme, et reste traversé de narrations historiques, économiques, romantiques, voire fantastiques. L'artiste en a tiré un travail inédit intégrant principalement le film. En une sorte de contrepoint inaugural, «Antichambre» est une exposition dans l'exposition, qui joue sur un déséquilibre scénographique (un endroit réduit, densément fourni en opposition aux vastes salles

1 Anna Barham

Née en 1974 en Angleterre
Vit et travaille à Londres

—
Œuvres exposées
Rend Image Pleats, 2008
252 × 91 cm
chaque cadre: 45,5 × 63 cm
5 dessins au stylo-bille
Courtesy de l'artiste

—
Pliant Games II, 2007
40 × 40 × 3,5 cm
Pailles, carton, colle, papier calque adhésif, poignées de seau
Courtesy de l'artiste

—
Les œuvres de Anna Barham articulent une réflexion autour de la modularité du langage. Le langage doit s'entendre ici comme système de construction au sens large, incluant autant l'alphabet que l'architecture. À partir de formes basiques, trouvées ou créées, l'artiste s'amuse à des jeux de construction où les permutations peuvent s'enchaîner à l'infini. *Rend Image Pleats* (2008) rassemble ainsi cinq compositions de stylo-bille sur papier: entre dessins et pages d'écriture, mots croisés et punitions d'écolier, l'œuvre est une déclinaison de propositions composées

à partir de quelques lettres initiales, celles contenues dans *Leptis Magna* auxquelles ont été rajoutées les lettres R, E, E et D. Ce qui se décline dans cette arborescence, par exemple (Augmenter la douce humidité) "Raise getler damp", sont des redistributions de lettres de départ dans des significations nouvelles, parfaits anagrammes absurdes, mystérieux ou poétiques. Une déclinaison exponentielle et jubilatoire qui réinterprète dans une certaine vanité romantique des mécanismes de l'art conceptuel. Formellement, ce réseau d'énoncés lapidaires déclinés en cascade peut aussi évoquer des paysages. Les lignes de la grille prolongées vers les bas de la feuille créent une illusion de relief progressif qui, de loin, ressemble aux estampes japonaises du Monde flottant, à des cartographies d'îles, voire à des rendus architecturaux. *Leptis Magna*, l'énoncé source, est le nom d'une ville romaine située en Lybie dont les bâtiments antiques ont subi un démembrement similaire aux mots dans *Rend Image Pleats*. Des fragments de ruines de Leptis Magna ont en effet été offerts au roi Georges IV en 1816 afin de reconstruire en Angleterre une ruine artificielle au Windsor Great Park.

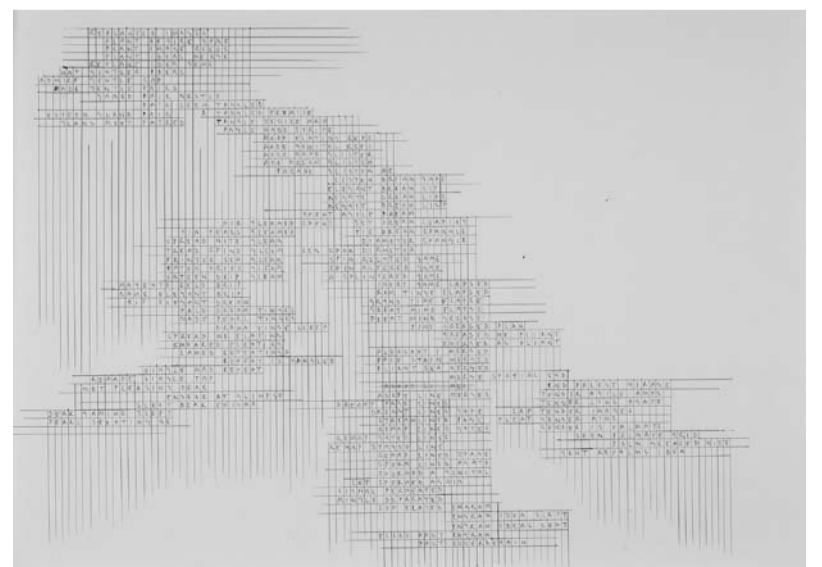
du reste du projet) tout en proposant un dépliage intellectuel, sensible et poétique des thèmes et enjeux liés au projet du Désert de Retz. Usant des codes du décoratif, de l'artifice et de l'ornementation, elle associe une sélection d'œuvres d'art, contemporaines ou plus historiques, ainsi que divers matériaux et documents, dans une scénographie volontairement cosy. Elle intègre une salle de cinéma et une salle de jeu. En écho aux impressions ambivalentes que suscitent le Désert de Retz, cette «Antichambre» opère sous un régime de la cohérence invisible, de la tension entre rationalité et rêve, art et décoration, nature et artifice, le vivant et le morbide, l'ombre et la lumière. Sous le signe de l'extravagant et du monstrueux (terme employé par Corey McCorkle lui-même), l'ensemble du projet questionne la notion de goût en acceptant que l'ornement, le kitsch ou le grotesque soient la résultante de positionnements scientifiques, cognitifs ou politiques radicaux. Un monstrueux — la porte organique reproduite par Corey McCorkle, la peinture sadienne de Félicien Rops, les images morbides de Zoe Leonard, les horloges Rococo de Pablo Bronstein ou la collection de Céleste Olalquiaga — qui peut atteindre le sublime, et se confronte dans une curieuse tension au rationalisme romantique de Luidgi Beltrame, Anna Barham, Dan Graham ou Isabelle Cornaro, ou à l'illusionnisme minéral de Hubert Duprat ou Jean Painlevé.

Égarements constructifs

Prisonniers du soleil n'est ni une exposition monographique, ni vraiment collective, ni totalement libre, ni strictement thématique, et peut-être un peu tout cela à la fois. Accrochage opérant par «décrochages» esthétiques et notionnels, elle s'est construite sous la forme d'un soleil dont le Désert de Retz serait le foyer, faisant rayonner de manière désordonnée des motifs que l'écriture progressive de l'histoire a considéré trop facilement comme contradictoires, alors qu'ils sont issus d'un même noyau fusionnel. De fait, le caractère inspirant de Corey McCorkle réside dans sa capacité

Fascinée par cette tradition du recyclage architectural, Anna Barham a également construit la maquette d'une ruine d'amphithéâtre, *Pliant Games II* (2007), avec des objets pauvres empruntés à la vie quotidienne: des pailles pour faire des colonnes, des anses métalliques de pots de peinture pour signaler les gradins. Une forme réactualisée et rudimentaire de la «folie» architecturale.

Anna Barham
Rend Image Pleats, 2008
252 × 91 cm
chaque cadre:
45,5 × 63 cm
5 dessins au stylo-bille
Courtesy de l'artiste
Crédit photographique:
Andy Keate





LE SAVIEZ-VOUS ?

Adolf Portmann et «l'Élégance animale» comme expression de l'existence

Le zoologue suisse Adolf Portmann (1897-1982) a défini dans ses recherches sur les animaux le concept étonnant d'une «élégance animale», qu'il faut

s'efforcer de comprendre sans passer par les critères d'une coquetterie superflue. Oublions donc la grâce des grands fauves ou le toilettage maniéré d'animaux domestiques victimes de projections anthropomorphiques. Portmann part d'un constat : la diversité, l'originalité et la complexité des formes animales. Les études qu'il mène — thèse sur la classification biologique des libellules en Europe centrale, observations d'escargots marins en laboratoire ou son intérêt pour les comportements des oiseaux — le poussent autant à vérifier cette formidable diversité morphologique qu'à réexaminer les méthodologies scientifiques trop systématiquement taxinomiques, microscopiques, évolutionnistes ou mécanistes.

Particulièrement intéressé par les croisements entre le biologique et l'esthétique, il a travaillé avec Jean Painlevé, dont un film est présenté dans l'exposition. Au-delà de la justification utilitariste de Darwin du «struggle for life» (combat pour la vie), Adolf Portmann articule philosophie, esthétique et biologie pour poser la question de la signification des différentes formes vivantes. Comment expliquer que ces dernières répondent à la même fonction : pourquoi, alors que «toutes les fleurs servent la reproduction de leur espèce», sommes-nous «incapables d'expliquer dans quelle mesure une fleur donnée devrait avoir cette forme plutôt que celle-là»¹. Il s'éloigne alors de l'interprétation communément admise selon laquelle les parures animales n'ont pour seul but que la survie et la préservation, grâce à leur vertu de camouflage, de séduction (pour les parades nuptiales) ou d'intimidation. Une vision purement fonctionnaliste qui interdit de croire en une esthétique animale «gratuite», et qui défend par la négative la supériorité de l'homme, seul capable de s'extraire de l'immédiate survie (en s'adonnant notamment au luxe de la mode). Or, Portmann voit dans les apparences animales, du fait de leur multiplicité — de la transparence des méduses à l'irisation des papillons — une forme d'expression autonome, ni fonctionnelle, ni contrainte. Sans lien avec une économie de la conservation, elle n'est pas non plus une dépense frivole, ni un supplément de coquetterie. L'élégance animale consiste en l'adhésion parfaite de l'organisme avec sa forme extérieure. Elle n'est pas un critère de jugement portant sur le beau mais un principe de distinction par lequel une forme s'exprime. Ainsi, elle ne concerne pas plus le paon, le cygne ou la panthère, sur lesquels nous transférons nos critères de goût, que le ver de terre ou le concombre de mer. Portmann affirme d'ailleurs que la beauté des formes animales n'est pas destinée. Pures expressions d'un élan vital, les agréments qu'arborent les bêtes ne seraient adressés ni à leurs congénères, qui souvent d'ailleurs y voient mal, ni à nos attentes esthétiques. Cette élégance, indifférente et même inconsciente de l'admiration qu'elle peut générer, serait donc offerte au cosmos. Portmann

la définit comme «autoprésentation» ou «présentation de soi», non pas une manière passive d'apparaître, mais une façon souveraine de paraître ou d'exprimer son être au monde. «Se distinguer doit être entendu comme une fonction organique à part entière»², l'expression (non-sentimentale, mais formelle et objective) fondamentale d'organisme singulier. Portmann compare ainsi les «coiffures» de certains vertébrés à la signalétique des bannières ou des blasons : leur objectif commun étant de donner forme et signaler une individualité.

Hélène Meisel

NOTES

1 A. Portmann, *Neue Wege der Biologie*, Munich, Piper, 1961 (trad. angl., *New Paths in Biology*, New York, Harper and Row, 1964, p. 152)

2 B. Prévost, «L'élégance animale. Esthétique et zoologie selon Adolf Portmann», *Images re-vues*, n°6, 2009, <http://imagesrevues.org>

À gauche Plumes, Encyclopédie Larousse, ancienne édition.

Ci-dessous Hupe ou Puput, *Histoire naturelle des oiseaux: planches colorées sans texte*, Georges-Louis Leclerc Buffon, 1770. (source: Service de la documentation de l'Université de Strasbourg)



2 Louidgi Beltrame

Né en 1971 à Marseille Vit et travaille à Paris

Œuvres exposées

Laggerstätte, 2010 Avec la participation d'Elfi Turpin Film super 8, transféré en vidéo, Durée 9'30" Courtesy de l'artiste et galerie Jousse Entreprise, Paris

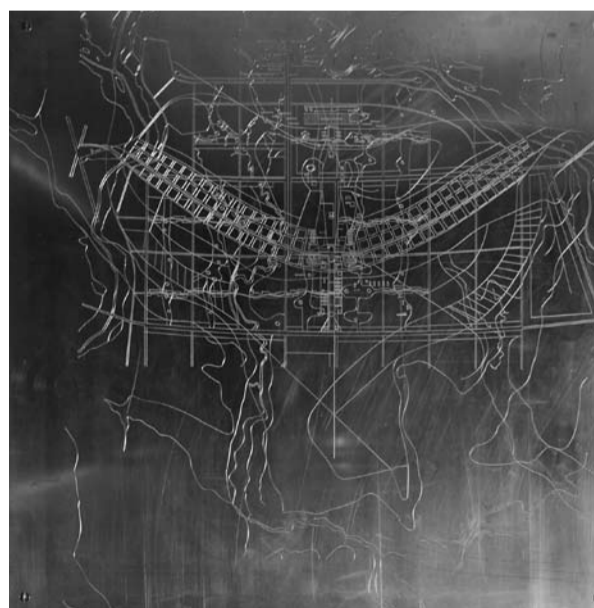
Mécanique des Roches, 2010 80 × 120 × 40 cm Ammonite, altuglas, bois, acier Courtesy de l'artiste et galerie Jousse Entreprise, Paris

Matière Chose, 2010 50 × 95 × 40 cm Charbon, boule en porcelaine, sweatshirt, bois, acier Courtesy de l'artiste et galerie Jousse Entreprise, Paris

Brasilia|Chandigarh, Plan, 2008 60 × 60 cm Gravure sur plaque de cuivre Courtesy de l'artiste et galerie Jousse Entreprise, Paris

Louidgi Beltrame envisage l'architecture comme une narration dont le résultat, relevant à la fois du documentaire, de la fiction et du dessin d'architecture, se partage entre langages architectural et cinématographique. Il utilise souvent la vidéo comme outil pour documenter cette nouvelle forme d'archéologie. Dans cette perspective, le film *Laggerstätte* montre une extraction d'ammonite, sous-classe éteinte des mollusques et que l'on connaît aujourd'hui uniquement sous forme de fossile. Objet à la fois scientifique, mythologique et esthétique, l'ammonite est un marqueur naturel du temps qui passe. Symboliquement, les évolutions successives de son aspect redoublent aussi des enjeux esthétiques modernistes puisque la grande diversité et la richesse des motifs de la coquille (côtes, nodules, tubercules ou épines) étaient d'abord un moyen de défense contre les prédateurs, attestant d'une forme d'utilité de l'ornementation. Dans *Mécanique des roches*, sont placés côte à côte une ammonite, forme naturelle, raffinée et matière primitive et une plaque d'altuglas, matériau moderne et minimaliste, découpée selon les partitions des «pans de verre

Louidgi Beltrame *Brasilia|Chandigarh, Plan*, 2008 60 × 60 cm Gravure sur plaque de cuivre Courtesy de l'artiste et galerie Jousse Entreprise, Paris Crédit Photographique: Galerie Jousse Entreprise, Paris



ondulatoires» conçus par le compositeur Iannis Xenakis pour la célèbre architecture de Le Corbusier au couvent dominicain de la Tourette à Evreux-sur-l'Arbresle (1954-1957). Avec ces partitions, Xenakis voulait rompre la monotonie d'immenses façades, en écho à la conception de Goethe, pour qui l'architecture était «de la musique figée». Cette réflexion de Louidgi Beltrame sur la capacité d'un matériau de signifier, représenter et dater une époque, se retrouve également dans l'œuvre *Matière chose*. Ici, un morceau de charbon est utilisé comme symbole de l'île Japonaise d'Hashima véritable musée du modernisme architectural

en plein air, aujourd'hui abandonné et en ruine, et qui vécut de l'exploitation minière jusque dans les années 1970. La boule en porcelaine (sorte de serre-câble électrique trouvé sur l'île) fait écho aux objets magiques ancestraux japonais. Cet improbable assemblage crée un choc temporel entre tradition et modernité. *Brasilia|Chandigarh, Plan* est une gravure sur plaque de cuivre des deux plans superposés de ces villes symboles du modernisme des architectes Oscar Niemeyer et Le Corbusier. Elle crée une sorte de synthèse de ces idéaux architecturaux dans une esthétique précieuse et mystérieuse, entre bas-relief commémoratif et carte au trésor.

Édito



Prisonniers du soleil est le deuxième volet du cycle «Érudition concrète» conçu par Guillaume Désanges pour le Plateau. Après La Planète des signes qui proposait en plus de cinquante pièces et dix-neuf artistes ou créateurs une traversée et une histoire des signes — leur émergence, les appropriations que l'on a pu en faire, leur permanence voire leur rémanence — Prisonniers du soleil, à nouveau dans ce rapport productif que les artistes entretiennent avec la connaissance, explore en particulier le champ de l'architecture. Dans cette exposition, une figure centrale : celle de Corey McCorkle, déjà présent dans le volet précédent, dont la démarche polymorphe repose en particulier sur l'expérience multiple qu'il a d'un champ à concevoir notamment comme principe actif de représentation du monde. Dans l'intérêt qu'il porte aux utopies qui ont jalonné l'histoire de l'architecture, Corey McCorkle a pris le parti de se focaliser sur le Désert de Retz, ce domaine mythique en bordure de la forêt de Marly où, au milieu du XVIII^e siècle, un aristocrate, François de Monville, créa un jardin anglo-chinois composé de dix-sept fabriques pour l'un des plus étonnants ensembles de «folies» existants à ce jour. La production que nous avons engagée avec Corey McCorkle donne lieu à un film en plusieurs parties à dimension programmatique : la promenade à laquelle il nous convie à travers le Désert de Retz est une telle façon de le revisiter que l'on se retrouve dans la position de démiurge qui fut celle — rêvée puis accomplie — de son créateur. Si cette production représente le noyau, le cœur de l'exposition, les autres parties qui s'y agrègent et renforcent l'édifice — avec des œuvres d'autres artistes rassemblées dans une opportune antichambre — permettent de nous ouvrir plus encore à ce qui fonde le propos de l'exposition : le rapprochement qu'il convient d'opérer entre le modernisme, sa radicalité, et une traduction naturaliste du réel, deux conceptions que l'on a peut-être trop hâtivement tendance à opposer. Prisonniers du soleil, ou comment ne pas être aveuglé par une vision par trop manichéenne de l'ordre des choses...

Xavier Franceschi
Directeur du Frac Île-de-France / le Plateau

à arpenter ces zones temporelles, topographiques, éthiques et esthétiques troubles, où les grandes téléologies historiques (classicisme, modernité, postmodernité) et leurs corollaires formels apparaissent brouillés. Ainsi des dichotomies simplificatrices : fonctionnalisme versus ornementation, courbes versus angles droits, transparence versus opacité, nature versus artifice, sensualité versus raison, pensée versus poésie, sujet versus objet, Lumières versus obscurantisme, émotions versus savoirs, etc. L'architecture du XVIII^e siècle, celle des jardins de fabriques, mais aussi celle de Ledoux, Boullée ou Lequeu, que l'on pourrait qualifier de proto-moderne, est le terrain privilégié de la contestation d'un progrès rectiligne, qui se serait progressivement débarrassé de certains appendices pour atteindre, de manière binaire et (sans mauvais jeu de mots) « booléenne », un idéal moderniste intouchable. En 2007, l'accrochage *Other Modernisms* au Museum of Modern Art (MoMA) de New York, l'un des temples de cette écriture de l'histoire, racontait la genèse d'une modernité architecturale décrétée unilatéralement par Hitchcock et Johnson en 1932, autour de l'idée de *Style International*. Un mini « Yalta » stylistique qui avait partagé la création en deux camps, écartant arbitrairement et artificiellement certains mouvements organicistes, l'Art nouveau ou des réalisations de Frank Lloyd Wright, afin d'imposer un modèle unique et simplifié du progrès architectural.

Qu'on ne s'y trompe pas, il ne s'agit pas pour autant, chez McCorkle, pas plus que chez ces autres artistes qui aujourd'hui revisitent cette histoire, d'opposer à cette ligne dogmatique une réaction postmoderniste, par un retour à la métaphore naturelle, à la floriture, à l'érotisme ou au romantisme. Il s'agit plus subtilement de dégager la manière dont des motifs apparemment contradictoires étaient, dans les faits et dans l'esprit de ces moments fondateurs, totalement accolés, entrelacés. Comme le dit avec un joli sens de la formule McCorkle, il y a un « revers », au sens couturier du terme, de la modernité, soit une face occulte à la fois plus intime, plus sombre et plus sensuelle. Un idée que l'on retrouve théorisée dans deux ouvrages qui ont largement inspiré l'exposition.

Artifices

Le premier, *Royaume de l'Artifice, origines du kitsch au XIX^e siècle*, de Céleste Olalquiaga étudie ces objets et phénomènes décoratifs ayant émergé avec la révolution industrielle au XIX^e siècle : collections de fougères, de coraux ou de coquillages, aquariums, presse-papiers en verre incrustés d'animaux ou de végétaux, jusqu'aux modes des grottes artificielles ou des scénographies taxidermistes loufoques. L'auteur explique comment l'avènement de cette *paraphernalia* ornementale n'est pas un frein, une réaction, ni même une véritable contestation des nouvelles valeurs de l'époque, mais lui est consubstantiel. La perte de l'« aura » liée à la révolution idéologique et industrielle des XVIII^e et XIX^e siècles, bien décrite par Walter Benjamin, a *naturellement* suscité une mélancolie diffuse, actualisée dans des objets de collection utilisant des restes du vivant pour figurer la mort. Considérant l'Angleterre victorienne comme le berceau de ce phénomène, Céleste Olalquiaga examine plus généralement ce qui apparaît vu du présent comme un chaos intellectuel, sensible et formel : comment le progrès scientifique et technique s'accompagne de la résurgence de croyances

LE SAVIEZ-VOUS ?

Les Cabinets de curiosité

Le cabinet de curiosités est généralement présenté comme un microcosme ou « théâtre du monde » où prennent place des objets du règne minéral, végétal et animal, « Naturalia », à côté des productions de l'homme, « Artificialia ». Héritiers directs des collections religieuses et laïques du Moyen Âge (corne de la légendaire licorne, os de géant, etc.) par leur goût affirmé du merveilleux, les cabinets de curiosités connaissent un véritable essor dans la seconde moitié du XVI^e siècle, essentiellement dans le saint Empire romain germanique et dans la péninsule italienne. La conquête de l'Amérique est à l'origine de l'engouement pour l'exotisme qui submerge l'Europe d'alors. Grâce aux explorations financées par les princes et au commerce des navigateurs marchands, le continent s'enrichit des curiosités et merveilles ramenées de ce monde et l'autre source d'émerveillement est la redécouverte de l'Antiquité, à travers ses œuvres et ses textes. Les collectionneurs, dont les plus illustres sont les Médicis, peuplent leurs villas de ces trésors surgis du passé et leurs alliances avec les Valois ou les Habsbourg et contribuent à propager ce goût du merveilleux qui va s'étendre au-delà des Alpes, avec les *Wunderkammer* et *Kunstkammer*, « Chambre des merveilles » et « Chambre des arts », (Julius von Schlosser *Die Kunst- und Wunderkammern der Spärenaissance*, 1908), qui désignent les collections rassemblées à partir

des années 1560-70 par les princes d'Europe centrale (François Ier de Médicis à Florence, l'Archiduc Ferdinand dans son château d'Ambras au Tyrol, l'Empereur Rodolphe II à Prague, Albert, Duc de Bavière...). Toutes sortes de merveilles s'y trouvent regroupées, qu'elles soient tirées de la nature ou des beaux-arts. Les princes y collectionnent des objets destinés à mettre en valeur le spectacle de leur puissance : prodiges, tableaux de famille, monstres, somptueux trésors d'orfèvrerie, jouets mécaniques, figurent dans ces « Chambres » réservées au regard de quelques privilégiés. L'empereur Rodolphe II s'illustre en ce domaine en tentant d'asseoir sa suprématie impériale par un triomphe sur tous les collectionneurs de son époque : le château du Hradcany à Prague abrite une splendide collection, une « chambre des merveilles », qui se veut le reflet de l'alliance du prince et de la majesté de la nature ; et qui sanctuarise son autorité, faisant naître le mythe du despote, le maître invisible et oisif, tout entier absorbé dans la jouissance de ses collections. L'objectif des *Wunderkammern* n'est pas d'accumuler ou de répertorier la totalité des objets de la nature et des productions humaines comme le tenteront les encyclopédistes au XVIII^e siècle, mais plutôt de pénétrer les secrets intimes de la Nature par ce qu'elle propose de plus fantastique. Et en collectionnant les objets les plus bizarres, avoir la sensation de pouvoir saisir le processus de création du monde. Les aberrations de la nature participent largement à la renommée des cabinets de curiosités : une fascination pour le monstrueux qui fera surface plus tard dans les fêtes foraines avec leurs galeries de monstres.

Mais ici le monstre, loin d'être un accident de la création, est une émanation de la nature que l'homme apprivoise d'une certaine manière en le transformant en œuvre d'art. Le fait de collectionner ces « bizarreries », parfois créées de main d'homme, dévoile donc une autre caractéristique du cabinet de curiosités : son aspect ludique. Jeu humain, il fait écho au jeu divin de la création. C'est aussi une façon de miniaturiser le monde, en rassemblant les éléments de manière à pouvoir tout englober d'un seul regard. « Renouveler le monde — c'est là l'instinct le plus profond dans le désir qu'éprouve le collectionneur d'acquérir de nouveaux objets » Walter Benjamin. Historien et anthropologue des collections, Krzysztof Pomian utilise le terme « sémiophore » pour désigner les objets formant une collection pour tenter ainsi de déterminer ce qu'ont en commun tous les éléments qui la constituent. Il s'agit d'objets porteurs d'une signification et détournés de leur fonction utilitaire initiale. Par la signification que l'homme leur attribue, ils deviennent médiateurs entre le visible et l'invisible, le sensible et l'intelligible, le connu et l'inconnu. De la même façon les curiosités exotiques et les vestiges de l'Antiquité sont des « sémiophores » du lointain et du passé. Leur contemplation permet d'effectuer un voyage immobile dans l'espace et le temps, à travers les siècles et les pays. Dans les cabinets de curiosités, la nature apparaît comme un principe de diversité illimité dont la puissance se manifeste dans l'exceptionnel, le singulier, le merveilleux... Là où il n'y a aucune règle, les choses rares sont les seules capables de bien représenter ; on entend donc acquérir une science des « singularités ». À partir du XVII^e siècle au contraire, l'intérêt pour les choses rares cède la place à l'engouement pour l'histoire naturelle. La science naissante proclamera la nécessité des règles pour discriminer la vérité et l'erreur ; Descartes proclamera que « chercher la vérité en ne respectant pas les règles est pire que ne pas la chercher du tout » et Pascal affirmera que « la curiosité n'est que vanité ».

Se sépareront ainsi les domaines de la raison et de l'imagination, de la science et du merveilleux : les cabinets de curiosités laisseront place aux cabinets d'histoire naturelle, l'accumulation et la singularité, à la classification et aux lois. L'apparition des musées au XVII^e siècle correspondra au démantèlement des *Wunderkammern*.

Le merveilleux va refaire apparition avec les Surréalistes. Fidèle au principe de leur esthétique, illustrée par la phrase de Lautréamont : « Beau comme la rencontre fortuite d'un parapluie et d'une machine à coudre sur une table de dissection », l'objet surréaliste est le fruit du collage d'objets les plus inattendus, issus de la rencontre de deux réalités différentes. Pendant plus de quarante ans, de 1922 jusqu'à sa mort en 1966, André Breton a rassemblé dans son appartement de la rue Fontaine, à Paris, des milliers d'objets, formant ainsi un véritable cabinet de curiosités. Les objets domestiques, détournés de leur sens et de leurs formes par des correspondances insolites, se mettent soudain à dialoguer, réveillant l'imaginaire jusqu'à notre inconscient. Hors de toute fonction utilitaire et par le prisme d'une mutation de rôle, l'objet y résonnait comme un totem et un message, tout en prenant son sens par rapport aux autres objets, à leur assemblage. La curiosité devenait un objet de curiosité à part entière. Le regard précédait la chose regardée.

—
Isabelle Fabre



Ci-dessus
Kunst- und Raritätenkammer, Frans II Francken, 1620-1625, Peinture sur bois, 74 x 78 cm, Kunsthistorisches Museum Vienne, Gemäldegalerie.



Ci-contre
Cabinet de coraux, Vincent Levinus, Gravure dans *Wondertooneel der natuur*, 1706, Houghton Library.



3 Curiosités

Collection de Céleste Olalquiaga

— Dans l'exposition, une vitrine présente la collection personnelle de Céleste Olalquiaga, chercheuse indépendante et écrivain, auteur de *Royaume de l'Artifice*,

les origines du Kitsch au XIX^e siècle un des ouvrages références de l'exposition *Prisonniers du soleil*. Cette collection d'objets et matières glanés au cours de ses voyages et de ses découvertes reprend, sous la forme du cabinet

de curiosités les thèmes principaux de son ouvrage. On y retrouve des objets plutôt ordinaires qui sont le signe d'un mélange entre jubilation pour le décoratif, le clinquant, les merveilles sous-marines, et une certaine mélancolie.

Particulièrement, les morceaux de nature pétrifiée que l'auteur qualifie de «fossiles culturels» ou de «débris de l'aura» manifestent un rapport évident à la perte, au sens où ils utilisent les restes du vivant pour figurer la mort.

Rodney
Collection
de Céleste Olalquiaga
Crédit photographique:
Céleste Olalquiaga



4 Félicien Rops

Né en 1833 à Namur
Mort en 1898 à Essones

Œuvres exposées

Pornokratès, 1896
66 x 48 cm (sans cadre)
Gravure en couleur au repérage
Collection BdM.P, Namur

Au départ caricaturiste, l'artiste Félicien Rops, se veut « peintre de la vie moderne » du XIX^e siècle, collaborant à diverses revues et illustrant de nombreux ouvrages des écrivains de son temps qui œuvraient entre modernisme, symbolisme et décadentisme, tels Baudelaire, Peladan, Mallarmé, Verlaine, ou Barbey d'Aurevilly. Quand il réalise *Pornokratès* (1878), son œuvre restée la plus célèbre, il vit à Paris avec ses deux maîtresses, défiant ainsi la morale de la société. Cette gravure au symbolisme obscur semble avoir été réalisée sous le coup d'une certaine ivresse, comme il l'écrit à son ami Henri Liesse : « Ce dessin me ravit. J'ai fait cela en quatre jours dans un salon de satin bleu, dans un appartement surchauffé, plein d'odeurs, où l'opopanax et le cyclamen me donnaient une petite fièvre salubre

Félicien Rops
Pornokratès, 1896
66 x 48 cm (sans cadre)

Gravure en couleur
au repérage
Collection BdM.P,
Namur
Crédit photographique :
Province de Namur

à la production et même à la reproduction. » Provocateur et non dénué d'humour, le dessin représente une femme s'affichant triomphante, les yeux bandés, uniquement vêtue de bas et de chaussures noires, de longs gants, et d'un large ruban bleu en guise de ceinture, qui soulignent sa nudité. Elle arpente une frise de marbre et tient un cochon à la queue dorée en laisse. Ce couple improbable, précurseur de la représentation surréaliste, traduit l'esprit d'une époque contradictoire, aux mœurs changeantes, que les angelots classiques semblent fuir en pleurant. Comme dans beaucoup de ses œuvres, Rops glorifie ici la femme contemporaine de cette fin de siècle, arrogante, impitoyable et fatale, révélant sa complexité, entre exhibition et soumission, majesté et volupté. De fait, l'éros chez Rops est un prétexte à peindre la modernité : la femme diabolique y est à la fois symbole de désir et pulsion de mort, foulant du pied la tradition picturale. Elle représente un monde en mutation, dévoilant son universalisme sombre, contradictoire, son avant-garde et sa décadence, sa part de rêve et de cauchemar.

LE SAVIEZ-VOUS ?

François Nicolas Henri Racine de Monville, créateur du Désert de Retz

Le comte de Monville (1734-1797), aristocrate éclairé du siècle des Lumières, se fait remarquer très jeune dans les cercles mondains par son élégance et ses aventures galantes, ainsi que pour la multiplicité de ses talents. Excellent à la chasse et au jeu de paume, il est un cavalier hors pair, compose et joue de la musique, est féru de botanique, d'horticulture, d'arboriculture, d'agronomie et d'architecture — connaissances qu'il mettra en œuvre pour la création du Désert de Retz — et étudiera aussi la chimie, la physique et l'astronomie. Il dessinera les plans de ses deux hôtels particuliers à Paris et chargera Etienne-Louis Boullée de leur construction. Ces deux bâtisses figureront dans les guides touristiques de l'époque en raison de leur originalité

mythiques (les monstres, les sirènes), comment la rationalité créatrice s'accompagne d'une fascination pour le catastrophisme (l'Atlantide, les naufrages, les ruines), comment l'attrait pour l'artificiel et l'industrie s'accompagne d'un retour vers le naturalisme. Voire, comment le régime de la consommation capitaliste s'allie à un paradoxal idéal de conservation (de la nature dans les décors, les bijoux, l'architecture). Mais ces apparentes contradictions n'en sont pas réellement, et le *kitsch* originel peut être considéré comme la part cachée, maudite de la modernité, l'écume matérielle d'un grand mouvement de substitution de valeurs. La préservation d'une certaine authenticité qui apparaît automatiquement au moment même ou celle-ci semble s'évanouir. Disparition comme affirmation et frustration comme moteur du désir, tout cela dessine une sorte de théorie du refoulement psychanalytique adaptée au *design populaire*, qui raconte une histoire paradoxale de la modernité sous l'angle de la remémoration et du *spleen*. Plus profondément, ces morceaux de nature pétrifiée que l'auteur qualifie de « fossiles culturels » ou de « débris de l'aura » manifestent un rapport évident à la morbidité, tandis que la ruine symbolise une ère nouvelle : celle du temps suspendu, d'une « tentative pour récupérer l'intensité et l'immédiateté¹ » dans la matérialité objectale.

On pourrait s'interroger sur l'aspect potentiellement conservateur, voire réactionnaire de la fascination très contemporaine pour ces formes anciennes de décorum. On pourrait anticiper, chez certains artistes qui travaillent avec la réappropriation de ces esthétiques, la translation d'une conscience politique vers des formes surannées et presque fictionnelles d'idéalisme progressiste. À cela, le livre de Céleste Olalquiaga propose un début d'objection, dans son refus de considérer le *kitsch* comme pure corruption ou vulgarisation esthétique, sur lesquelles on a trop souvent voulu le replier. L'auteur insiste sur la diffusion et le partage (plus que la dispersion) de ces appropriations individuelles auparavant réservées aux lettrés ou aux bourgeois. En empathie totale et non feinte avec son sujet, l'auteur honore plus qu'elle ne critique cette participation des classes populaires à la circonscription mélancolique

et de leur décoration intérieure fastueuse : elles avaient entre autres un système de chauffage central, novateur pour l'époque.

En 1774, il acquiert une maison de campagne à Saint-Jacques-de-Retz, jouxtant la forêt de Marly, et entreprend la conception du Désert de Retz à partir de ses propres esquisses. Sa construction prendra une décennie. En 1775, la première fabrique, le *Temple au dieu Pan*, y voit le jour. En 1776, il rachète des propriétés voisines. L'année suivante, il fait construire la *Maison chinoise*, le *Temple du Repos*, une *Serre*, un *Obélisque en tôle peinte* et un *Treillage en architecture arrangée*. Pour le jardin et la serre, il passera commande aux pépinières royales, fournisseurs des jardins de Versailles et de Rambouillet. Dès 1778, il s'installe dans le désert de Retz dans la *Maison chinoise avec petit pavillon attenant*, luxueusement décorée. C'est la première maison d'habitation s'inspirant de l'architecture chinoise en Europe. Dès 1781, il s'atèle au modelage du jardin du Désert et commence le dessin de la « *Colonne Détruite* », dans laquelle il aménagera ses appartements. Dans la foulée se construit également la *Glacière en forme de pyramide*. Il achèvera l'ensemble des fabriques et le jardin du Désert vers 1785.

Cette personnalité originale recrutera un figurant pour jouer les ermites pendant un an et, ne supportant pas le silence, fera jouer un orchestre dans sa demeure vingt-quatre heures sur vingt quatre. Après la Révolution, il vend à perte ses deux hôtels particuliers et le Désert de Retz à un Anglais dénommé Disney Ffytche. Un mandat d'arrêt étant lancé contre lui, il est alors arrêté et comparait devant le tribunal révolutionnaire pour « anglomanie », « sybaritisme¹ » et « complicité avec le duc d'Orléans ». Emprisonné, il est sauvé de l'exécution et libéré en août 1794. Il s'éteint en 1797 dans son lit, criblé de dettes et rongé par la gangrène.

—
Veerle Dobbeleir

NOTE
1 Doctrine philosophique prônant la recherche du plaisir.

5 Hubert Duprat

Né en 1957 à Nérac
Vit et travaille à Claret.

Œuvres exposées

Sans titre, 2008
Cristaux de calcite (spath d'Islande)
Hauteur: 100 cm
Diamètre: 80 cm
Socle: 125,5 cm
Plateau: 96 × 99 cm
42 cercles de cristaux empilés
et présentés sur un socle en bois, colle
Production Centre international
d'art et du paysage de l'île de Vassivière
Collection Frac Limousin, Limoges.

Grand cylindre qui pourrait évoquer la section d'une colonne, cette œuvre, *a priori* abstraite et minimale, abrite une structure cristalline complexe. Comme dans un jeu de construction sophistiqué, cet assemblage de petites «briques» minérales, transparentes et disjointes, réalisé en calcite translucide appelé «spath d'Islande», ce cristal possède des propriétés de biréfringence, soit la particularité de dédoubler les rayons de lumière, et donc les images que l'on voit à travers, suscitant ainsi une sorte de grésillement visuel. La géométrie naturellement biaise du minéral rhomboédrique, aux six faces en forme de losange et sans aucun angle droit, rend tout empilement malaisé. Cette disposition architecturale en quinconce, élaborée par l'artiste en suivant

un maillage régulier et ajouré, résulte d'un travail particulièrement délicat. L'articulation de la partie et du tout sous-tend le travail d'Hubert Duprat. Ses œuvres mettent souvent en jeu des processus de fragmentation et de recomposition de la matière, en utilisant des éléments naturels aux formes et constitutions raffinées — des bras de coraux, des galets d'ambre ou ces minéraux géométriques. Appuyées sur des recherches à la fois curieuses et approfondies en sciences naturelles comme en histoire de l'art, ces formes simples et discrètement séduisantes jouent souvent, comme ici, une partition ambiguë entre naturalisme et illusion, effet visuel et évidence matérielle, structure naturelle et construction humaine, minimalisme et ornementation.

Hubert Duprat
Sans titre, 2008
Cristaux de calcite
(spath d'Islande),
colle, bois
Collection Frac Limousin
Crédit photographique:
H. Duprat/
Centre international
d'art et du paysage
île de Vassivière



de la nature dans l'objet, et s'oppose au dénigrement du *kitsch*, ainsi qu'au rejet de l'ornement et du décoratif par une certaine histoire de l'art.

Subversion

Le second ouvrage, *Les Châteaux de la subversion*, d'Annie Lebrun, analyse le roman noir ou «gothique», genre littéraire populaire apparu à la fin du XVIII^e siècle, qui naît avec la parution du *Château d'Otrante* d'Horace Walpole et s'achève avec le *Melmoth* de Charles Robert Mathurin. Ces récits aux échos fantastiques content les affres de personnages innocents expérimentant des parcours initiatiques, sortes de descentes aux enfers entre angoisse et abandon, violence et romantisme, sur fond de nature malveillante (forêts, orages, montagnes) et de sombres châteaux. Loin d'échapper aux idéaux de l'époque, le motif de la ruine fantomatique constitue pour l'auteur une sorte de devenir architectural de l'inconscient révolutionnaire, et symbolise un paradoxal phare pour comprendre les dessous de la modernité. «Soudain il y a un trou, un vide, un appel de vide vers lequel l'objet file à toute vitesse, s'engouffrant à l'intérieur de ses multiples réalités, ouvrant les galeries de ses perspectives imaginaires. La modernité commence avec ce forage du réel.»² Cette puissante résurgence de l'obscurité en pleine période des Lumières, ce «surgissement énorme, barbare et sauvage de la poésie en plein siècle des principes et des systèmes»³, constitue non pas une opposition au progrès, ni une rémanence de valeurs passées, mais bien la face dépressive de la Révolution, dont la ruine est le monument. Soit, un phénomène «absolument moderne», qui dépasse même ce vers quoi tendait l'idéal foncièrement morbide de la Révolution: une fusion radicale de l'homme et de la nature qui mène à la destruction. Dès lors, le roman noir est le langage même de la Révolution, «non celui des principes mais celui des faits, qui viendra assombrir, briser, anéantir

le cristal des paroles»⁴. L'auteur discerne des extensions architecturales de cette littérature dans les jardins de «fabriques», excès d'artifice d'une nature considérée comme «relique», et revanche végétale face à la raison. Un rapport sadomasochiste qui prétend à la fois à contraindre et célébrer la nature. C'est, en toute logique, Sade qui représente la figure ultime de ce penchant pour la noirceur, la soumission des corps et la transformation de sujets en objets au XVIII^e siècle. Sade qui incarne le mieux la part honteuse, sombre des Lumières, cette trouble obscurité de la liberté et dont on retrouvera les traces jusque chez Dada et les surréalistes.

Prisonniers du soleil

Hybride, impure, la tradition des jardins anglo-chinois — à laquelle appartient le Désert de Retz — associe l'idéal progressiste aux motifs de l'égarement et de la ruine, le goût du mystère à l'éveil scientifique, synthétisant les pôles faussement contradictoires de cette trouble période. Entre fantaisie plaisante et allégorie dépressive, elle renvoie de manière subliminale à la figure d'un homme nouveau qui, paradoxalement, court à sa perte. Contradictions? Disons plutôt que les folies architecturales correspondent autant à une explosion de la matrice rectiligne du jardin «à la française», qu'à une explosion des règles morales, esthétiques et politiques binaires qui semblaient prévaloir. Et c'est cette dilution des valeurs qui constitue le fondement du travail de Corey McCorkle, et l'essence archéologique de l'exposition. Évidemment, toute cette histoire est trop complexe pour constituer une stricte thématique à l'exposition *Prisonniers du soleil*. C'est donc plutôt une atmosphère qui l'a inspirée. L'exposition apparaît volontairement non cadrée, fuyante, voire par certains côtés illisible, tant le choix des œuvres est fondé sur l'intuition et l'affect plus que sur le discours ou la démonstration. Néanmoins, s'il m'a paru intéressant,

6 Hubert Robert

Né en 1733 à Paris
Mort en 1808 à Paris

Œuvres exposées

Paysage Italien, vers 1750
32,7 × 17 cm
45,5 × 29,5 cm avec cadre
Huile sur toile
Collection Musée des Beaux-arts
de Valenciennes (Don de Monsieur
et Madame Charles Marlière-Tavernier.)

Hubert Robert est un des principaux aquafortistes, dessinateurs et peintres de paysages français du XVIII^e siècle. Après des études classiques chez les Jésuites il part à Rome en 1754 pour faire le fameux «Tour d'Italie», comme beaucoup d'artistes de l'époque. Durant ce séjour de onze ans, il accumule dessins et croquis de paysages en ruine. Il y rencontre l'architecte et graveur Piranesi, qui dans sa publication *Antiquités Romaines* consigne les formes architecturales de l'Antiquité, participant au développement du goût des images de ruines au XVIII^e siècle. Le peintre va réutiliser ces études tout au long de sa carrière pour la réalisation de tableaux de paysages, se spécialisant dans la représentation de ruines. Après Poussin et le Lorrain qui au XVII^e siècle intégraient la ruine dans un monde idyllique et arcadien, Hubert Robert réinvente les *vedute* — peintures de sites célèbres que les amateurs peuvent emporter en souvenir de leur périple — en y insérant des ruines de monuments dans une sorte de rêverie archéologique. Chez Hubert Robert, la ruine n'est pas seulement un ornement ou un motif pictural, elle suscite la tension dans un paysage ordinaire, instaure une autre mesure du temps. Le peintre invente même des ruines futures avec une *Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruine* (1796), projetant la tradition du paysage dans l'utopie. Le tableau présenté dans l'exposition *Prisonniers du soleil* manifeste son goût pour l'intrusion de la vie dans un paysage grandiose mais ruiné. Des lavandières, des bergers, et un paysan qui transporte un panier, vaquent sans sembler se soucier du paysage monumental alentour. À la fois rêverie et vision utopique du monde et de son inéluctable disparition, le paysage de ruine renvoie à la mélancolie. À l'image du Désert de Retz, qui «picturalise» la nature, Hubert Robert devient «peintre-paysagiste» en recomposant cette dernière qui devient objet de fantasmes et de projections.



Hubert Robert
Paysage Italien, vers 1750
Huile sur toile
Collection Musée
des Beaux-arts
de Valenciennes
Crédit Photographique:
RMN/Photo R-G
Ojeda

précisément aujourd’hui, de développer une telle réflexion à partir de l’art, c’est que l’on a observé dernièrement de nombreuses revisitations des grandes utopies des XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles, périodes visionnaires et enthousiastes observées au travers de leurs pendants romantiques et ésotériques. Un régime volontaire du mélange et de la révision des dogmes, qui manifeste certainement quelque chose de l’esprit du temps. Un sentiment de perte de repères, de suspension, d’une recherche de l’ineffable ou du dehors, qui engloberait dans son rêve d’égarement les acquis de la modernité. Dans cette perspective, l’exposition rejoue «en chambre», la mécanique déambulatoire du jardin anglo-chinois. Elle entend privilégier la surprise, les sauts esthétiques, les épreuves (la salle de jeux), redessinant en permanence les perspectives formelles et historiques de son sujet. Un jeu de vérité et d’illusion opérant comme ces miroirs qui ornaient les murs et les portes de la «Colonne brisée» du Désert de Retz, et devaient refléter des points de vue fortuits et improbables du paysage alentour. Fondée sur des coïncidences parfois fortuites, organisée sous les auspices de Baudelaire, Sade, Benjamin, mais aussi d’Alain Resnais, Frank Lloyd Wright ou Dan Graham, l’exposition, à l’instar du Désert de Retz, ne redoute pas les contradictions visuelles ni l’incompatibilité muette de règnes divergents. Car certainement, comme tous les comtes de Monville ou les Walpole des temps passés, à travers ce confort, nous ne cherchons pas la paix. ❧

Guillaume Désanges

NOTES

1	2	3
in Céleste Olalquiaga, <i>Royaume de l’artifice, l’émergence du kitsch au XIX^e siècle</i> , éditions Fage, 2008	in Annie Lebrun, <i>Les châteaux de la subversion</i> , Folio Essai, 1986	Ibidem
	4	Ibidem

7 Isabelle Cornaro

Née en 1974 à Aurillac Vit et travaille à Paris

Œuvres exposées

Éventails, 2010

Technique mixte sur papier

110 × 65 cm chaque

Courtesy galerie Balice Hertling, Paris

Isabelle Cornaro s’intéresse aux codes de la représentation classique, et notamment à l’histoire de la perspective architecturale, au pittoresque ou à l’art des jardins, motifs qu’elle réactualise par le dessin, la vidéo, la photographie ou la sculpture. La figure humaine tient une place essentielle, révélant la mesure du monde, via la monumentalité d’un édifice (*Everything that was left is mine*, performance et vidéo, 2004-2005), ou encore figurant un motif fictionnel au sein d’un paysage (*Songs of Opposites*, 2007) via les déambulations du promeneur romantique. Opérant une sorte de synesthésie des techniques de la représentation, elle conteste l’idée selon laquelle il existerait un support réservé à un type de représentation. Ainsi pour l’architecture, l’étape en deux

dimensions n’est pas forcément un plan, et son dessin en trois dimensions peut être tout autant accompli sous la forme d’une sculpture. Sous-tendue par une réflexion poussée et une connaissance précise des techniques et des enjeux de l’art classique, son œuvre ne sombre pas pour autant dans l’excès rationaliste. Chez elle, même les lignes les plus simples et minimalistes sont chargées d’histoires, d’affects, de sensualité. Un art de la pensée discrètement incarné, rappelant que c’est l’esprit humain qui imagine et la main qui façonne. Pour *Prisonniers du soleil*, Isabelle Cornaro présente une production spécifique sous la forme d’éventails qui condensent les enjeux essentiels de son travail sur les liens entre art et support de la représentation, une ambivalence entre fonction et fétiche, représentation et ornementation, un jeu sur l’atemporalité et enfin une présence implicite, en creux, du corps vivant.



Isabelle Cornaro *Éventails*, 2010
Technique mixte sur papier
110 × 65 cm chaque
Courtesy galerie Balice Hertling, Paris
Crédit photographique: Isabelle Cornaro

LE SAVIEZ-VOUS ?

Le Désert de Retz, un jardin anglo-chinois à fabriques

Les fabriques de jardin, appelées aussi «folies», sont de petits édifices aux formes souvent extravagantes construites dans les parcs ou jardins de la fin du XVI^e au début du XIX^e siècle. Les fabriques en dur, souvent des simulacres de ruines, deviennent des éléments essentiels des jardins anglo-chinois au XVIII^e siècle. Le jardin anglais s’opposait à la symétrie froide et rigide des jardins à la française et s’inspirait du charme romantique des jardins chinois. Des Jésuites français, installés en Chine, avaient découvert dans les fabuleux jardins de l’Empire du Milieu, un art qui ne consistait pas à brider la nature mais à organiser sa féerie. Des gravures de ces jardins circulaient largement en Europe et ont influencé la conception du jardin à l’anglaise. Visant à reconstituer des paysages «naturels» pittoresques avec vallons, massifs rocheux, petits ruisseaux, mares et bosquets, le jardin anglo-chinois atteint le summum de l’artifice, la nature y étant façonnée par l’homme jusque dans les moindres détails.

Le Désert de Retz est un des jardins anglo-chinois à fabriques les plus singuliers de la fin du XVIII^e siècle. Joutant la forêt de Marly, le domaine n’a rien d’un désert¹, il s’agit d’un parc verdoyant s’étendant sur une quarantaine d’hectares. Sa particularité réside dans le fait que l’habitation principale du domaine, la «*Colonne Détruite*», a également été conçue comme une fabrique. Dans les jardins à l’anglaise, les fabriques assuraient l’articulation des points de vue de la promenade. Sous l’influence de la philosophie des Lumières, la promenade ne vise plus seulement l’effet pittoresque mais aspire à une dimension philosophique voire initiatique: la succession

des fabriques permet au promeneur de développer un cheminement philosophique. La «*Colonne Détruite*» a souvent été comparée à l’iconographie de la Tour de Babel et n’est pas sans rappeler le tableau de Pieter Bruegel l’Ancien. Évoquerait-elle donc la malédiction qui frappa l’humanité pour la punir de l’hybris qui la conduisit à défier Dieu en voulant atteindre le ciel? Elle serait donc le symbole de la perte du langage universel entraînant l’incompréhension durable entre les peuples.

Le Désert et la symbolique maçonnique

Dans le cas du Désert de Retz, des liens avec le parcours initiatique de la franc-maçonnerie sont souvent évoqués puisque de Monville comptait parmi ses relations de nombreux francs-maçons. Julien Cendres et Chloé Radiguet² donnent une interprétation maçonnique de certaines fabriques du Désert: elles seraient des stations sur le chemin de la connaissance que l’initié doit parcourir. Le *Rocher*, qui constitue l’entrée du domaine, figurerait le passage obligé entre le monde «du dehors» et «du dedans» et correspondrait à la première «station» du chemin figuré de la Connaissance. La «*Colonne Détruite*» serait le symbole de la mort brutale d’Hiram Abif et de l’inachèvement du temple de Salomon. Selon un ordonnancement précis, se succèderaient plusieurs fabriques représentatives de différentes civilisations ou pensées philosophiques et religieuses: le *Temple au dieu Pan*, le *Tombeau*, la *Tente*, la *Maison chinoise et petit pavillon attenant*, le *Théâtre découvert «sous un berceau de grands ormes»*, le *Petit Autel presque ruiné*, le *Temple du Repos*, l’*Ermitage*, l’*Obélisque en tôle peinte* et l’*Eglise gothique ruinée*. La *Glacière en forme de pyramide*, métaphore de la perfection maçonnique, marquerait l’aboutissement de cette quête de «la vérité par la connaissance universelle, la communion de la pensée et du cosmos».

Un parc de libertinage

Si de Monville était un esprit éclairé pénétré de la philosophie des Lumières, il avait aussi un fort penchant pour la luxure. Les deux anagrammes du nom de Racine de Monville, «Ricane le vil

démon» et «Recela le nom divin»³, reflètent ces deux visages du personnage. Pour ce séducteur invétéré, son domaine est aussi un lieu de libertinage: certaines fabriques semblent avoir gardé l’empreinte des rendez-vous amoureux qui les avaient choisis comme décor. La «*Colonne Détruite*» et la *Maison chinoise* avec leurs petits salons et alcôves ont certainement abrité les nombreuses romances de Monville et une des fabriques qui est restée à l’état de projet s’intitulait des *Bains «à faire sous un rocher»*. Il n’est pas difficile d’imaginer dans ce décor splendide et un peu inquiétant quelques épisodes des *Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos, ou quelques scènes subies par les héroïnes malheureuses du marquis de Sade.

Un jardin-refuge

Annie Le Brun⁴ trace un parallèle entre les états d’âme de l’aristocratie finissante du XVIII^e siècle et les changements survenus dans les styles architecturaux et dans les conceptions des jardins. Selon elle, c’est l’omniprésence de l’ennui qui va avoir raison de la demeure et de l’espace classique. Elle décrit les aristocrates de l’époque comme des «spectateurs fascinés d’une civilisation à l’agonie, encore incapable d’intervenir sur le monde...⁵» Au XVIII^e siècle, un glissement s’est déjà opéré de la théâtralité spectaculaire du baroque vers le rococo, dont les détails vont encombrer l’espace, fatiguer le regard, épuiser la sensibilité dans une succession ininterrompue de plaisirs fugitifs. Le jardin à l’anglaise va alors devenir l’asile que l’aristocratie recherche après avoir déserté sa demeure classique et ses rêves de maîtrise de l’univers. Mais ce jardin-refuge, cet asile «naturel» n’est qu’un refuge où l’on se rend pour différer le moment d’affronter les orages qui se préparent. Ce sont d’«ultimes décors qu’on ne peut s’empêcher d’interposer entre le monde et soi.⁶» Dans un petit espace clos, on entasse les essences et les monuments de tous les continents et siècles: «Imperceptiblement, on l’aménage pour tromper l’attente; on en fait un lieu où tout devient signe.⁷»

D’une esthétique de la ruine vers une architecture utopiste

Vers la moitié du XVIII^e siècle, les ruines de toutes sortes vont accaparer la recherche historique débutante mais aussi la peinture, la poésie et l’art des jardins⁸. Colonne, temple, église et autel en ruine: pour décrire leurs impressions du Désert de Retz, plusieurs témoignages de l’époque comparent ce paysage à l’atmosphère des peintures d’Hubert Robert. Mais, selon Le Brun, l’apparition de la ruine n’évoque plus seulement la mélancolie du principe de destruction et la vanité des créations humaines, mais se confond avec un nouveau principe bâtisseur⁹. L’architecture de la *Colonne* comporte en elle aussi quelque chose d’utopique voire de futuriste, et donc de foncièrement «moderne».

De Monville connaissait bien les projets de Claude Nicolas Ledoux et Louis-Etienne Boullée, architectes visionnaires du XVIII^e siècle: la *Colonne* avec ses appartements insérés dans un plan circulaire rappelle les projets architecturaux sphériques de Ledoux et Boullée et la *Glacière en forme de pyramide* montre de fortes ressemblances avec le cénotaphe en forme de pyramide de Boullée. Pourtant, ces deux dernières se fondent sur des principes bien différents. Les architectures visionnaires sont basées sur une rationalisation extrême des fonctions exprimées dans une forme architecturale dépourvue de ses ornements dans lesquelles on reconnaît volontiers les précurseurs de ce que sera l’architecture moderne fonctionnaliste au XX^e siècle. La «*Colonne Détruite*» introduit en quelque sorte une autre modernité à l’imaginaire plus débridé: l’architecture

NOTES

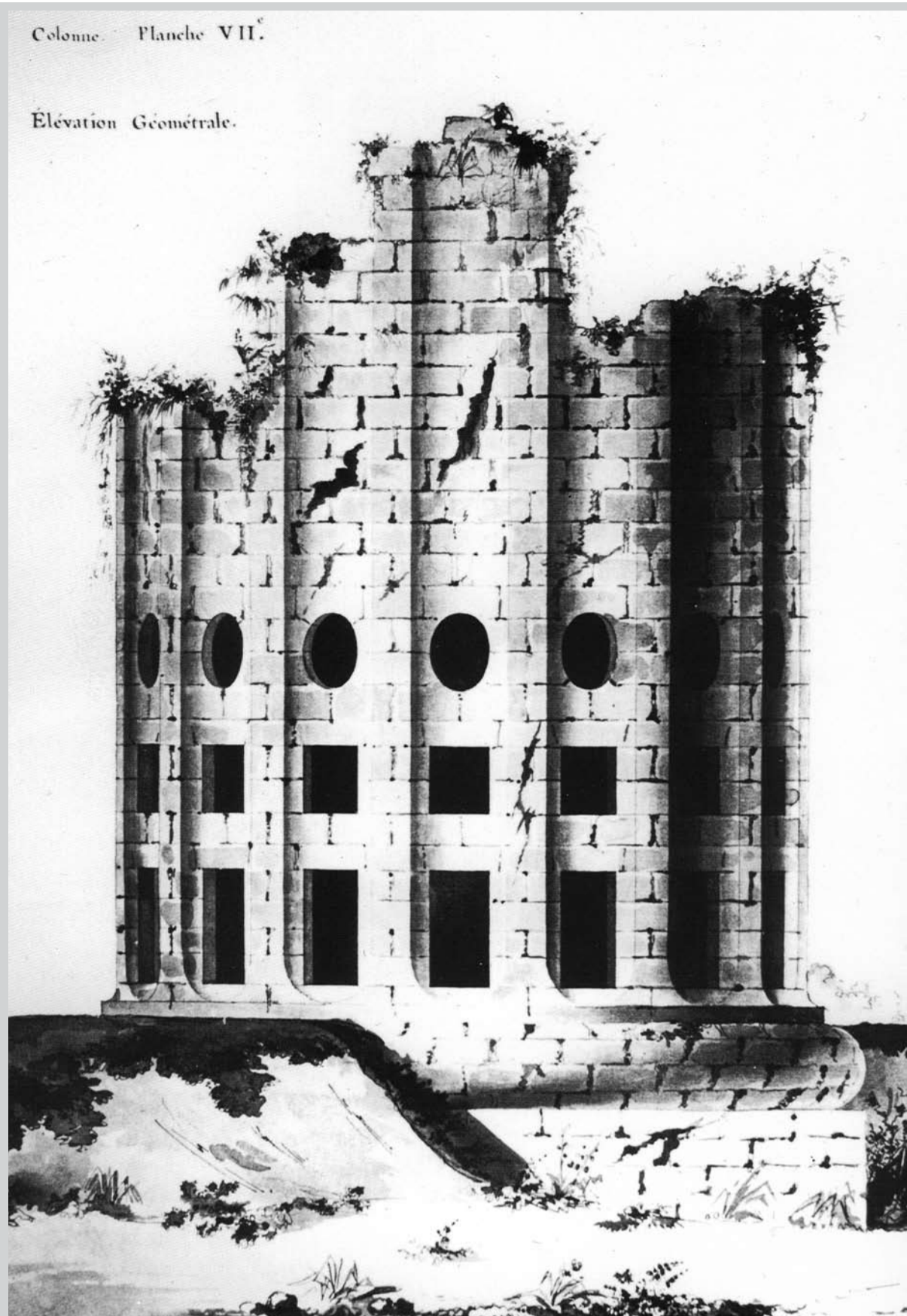
- Un «désert» désignait à l’époque un endroit peu habité, à l’écart.
- Julien Cendres et Chloé Radiguet, *Le Désert de Retz, paysage choisi*, Éditions de l’éclat, 2009).
- Cf. Michel Dach, *Le Désert de Retz à la lumière d’un angle particulier*, autoédition.
- Annie Le Brun, *Les châteaux de la subversion*, Jean-Jacques Pauvert, 1982.
- Annie Le Brun, op.cit., p. 95.
- Annie Le Brun, op.cit., p. 102.

7

- Annie Le Brun, op. cit., p. 103.
- 8 Les ruines envahissent même les cuisines: le pâtissier Antonin Carême, fameux pour ses pièces montées en forme de ruine, publia *Le Pâtissier pittoresque* en 1815 orné de 128 planches par l’auteur.
- 9 Annie Le Brun, op. cit., p. 129.

10

- Annie Le Brun, op. cit., p. 132.
- 11 G. Debord, *Guide psychogéographique de Paris*, Bauhaus Imaginiste/Permillid & Rosengreen, 1957.



plus ornementale de l'Art nouveau et de Gaudí, l'Einsteinurm d'Erich Mendelsohn ou le Glashaus de Bruno Taut. Mais ce qui relie l'architecture fantaisiste des fabriques et les architectures visionnaires au XVIII^e siècle, c'est que d'elles émanent une même «*irréalité*» qui les relie dans la houle de l'époque¹⁰.

Le lent déclin et la renaissance du Désert de Retz

Après que de Monville eut vendu son domaine à l'anglais Disney Ffytche, le Désert de Retz survivra tant bien que mal à deux siècles de péripéties et déclinera lentement passant de main en main. Durant la période post-révolutionnaire, les biens sont saisis et une grande partie du mobilier et des essences rares disparaissent pour toujours. Frédéric Passy, premier prix Nobel de la Paix en 1901, achète le Désert en 1856 et s'y installe avec sa famille nombreuse. Pendant treize ans, la famille entretient le domaine et vit dans la «*Colonne Détruite*» une sorte de paisible ermitage centré sur l'éducation de sa nombreuse progéniture. Par la suite, durant une vingtaine d'années, le Désert deviendra la résidence secondaire de la famille Passy, jusqu'à ce que Pierre, fils de Frédéric Passy, reprenne en main la gestion du domaine en 1888. Il se réinstalle dans la *Colonne*, maintient en état le jardin (exploitation d'arbres fruitiers) et y cultive des essences rares (séquoias, mélèzes, érables...), développe un élevage de poules pondeuses dans

la *Chaumière établie dans le jardin de la Maison chinoise*. En 1936, la propriété est saisie par le Crédit foncier pour éponger les dettes de la famille Passy, qui y restera toutefois comme locataire. Ils n'habitent plus dans la *Colonne* mais dans les *communs* et continueront l'exploitation avicole jusqu'en 1949, année où l'entreprise fera faillite. En 1941, ils y inventeront la crème Retzoderme, à base d'embryons de poussins, une crème-miracle pour assurer une éternelle jeunesse.

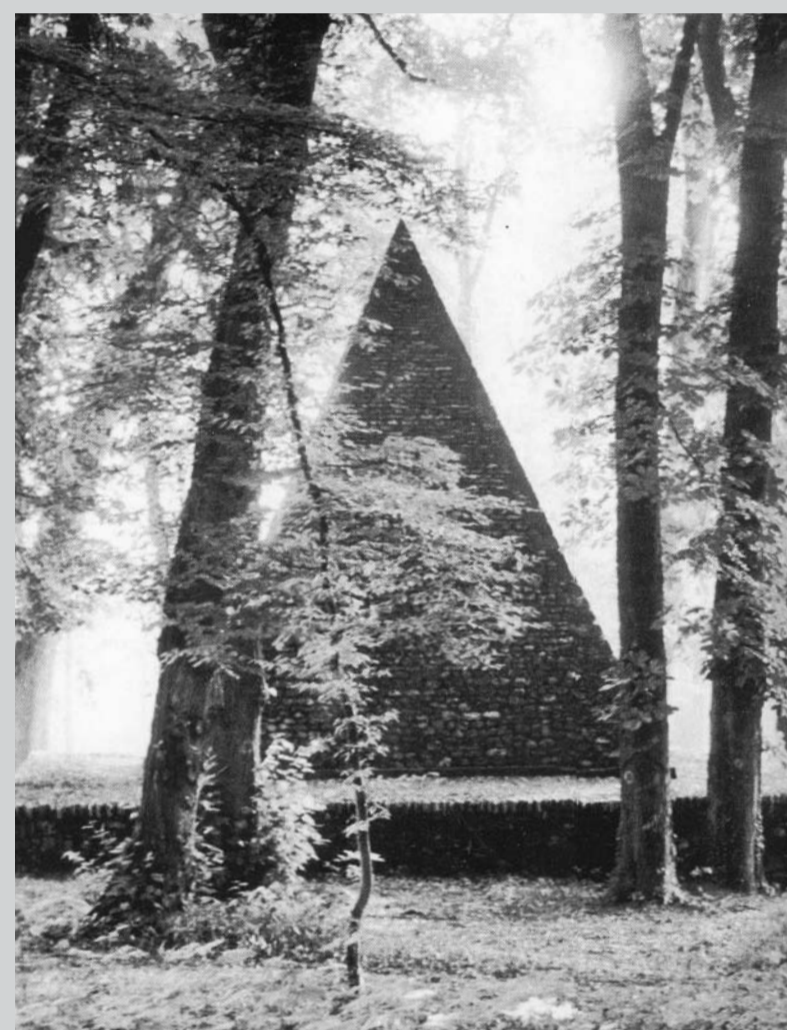
Le tracé de l'autoroute de l'Ouest ampute une petite partie du territoire du Désert en 1936 et des voix, dont celle de Colette, commencent à s'élever pour sauvegarder le Désert de Retz. Dans les années soixante, le Désert de Retz n'est plus que l'ombre de lui-même et, en 1966, André Malraux va s'appuyer sur les difficultés du Désert de Retz pour justifier son projet de loi de sauvetage des monuments classés. En 1983, le Désert est classé Monument historique. Les premiers travaux de sauvegarde des fabriques et du jardin débutent et permettront une ouverture au public du site entre 1988 et 1997, années où un conflit entre les deux propriétaires privés arrête les travaux de remise en état. Pour parachever le tout, la tempête de 1999 cause de graves dégâts au parc et aux fabriques. Depuis 2004, la commune de Chambourcy est propriétaire du Désert de Retz et s'est engagée à remettre en état le parc et

les fabriques avec l'aide de l'Etat. Depuis juin 2009, le domaine est de nouveau ouvert au public sur rendez-vous pris auprès de la mairie de Chambourcy.

Une petite dizaine de fabriques subsistent en entier ou en partie, certaines restaurées, d'autres reconstruites: la «*Colonne Détruite*», la *Glacière en forme de pyramide*, le *Petit Autel presque ruiné*, le *Temple au dieu Pan*, *Tente terminée par un dôme «fait en manière siamoise»*, l'*Église gothique ruinée*, le *Temple du Repos*, le *Théâtre découvert sous un berceau de grands ormes*, les *Communs*.

Le Désert de Retz du rêve surréaliste à la dérive situationniste

Au XX^e siècle, les surréalistes sont les premiers à redécouvrir ce lieu étrange et dans leur panthéon architectural, les fabriques du Désert de Retz seront classées aux côtés du Palais idéal du Facteur Cheval et de la Sagrada Família d'Antoni Gaudí. La déambulation surréaliste du flâneur dans la ville trouve son équivalent champêtre dans la découverte de ce jardin à l'abandon, et donne lieu à des rêveries, des poèmes et des fantasmes. Abel Gance y filmera en 1923 une scène d'*Au secours!* un court-métrage surréaliste muet avec dans les rôles-titres Max Linder, le Chaplin français, qui se suicidera un an après avoir achevé le film... Une scène en extérieur montre la «*Colonne Détruite*» qui figurera



un château hanté. En 1927, Salvador Dalí, Jean Arp et Louis Aragon, membres du Groupe surréaliste, visitent le Désert. Ce dernier laissera une évocation du Désert dans un de ses poèmes. Denise Bellon photographie les membres du groupe surréaliste dans le Désert de Retz en 1946. Ses photographies seront exposées à la Galerie Maeght en 1947 sous le titre «*Reportage au Désert de Retz avec André Breton*». Jacques Prévert réalise dans les années cinquante un collage à partir d'une photo d'Izis prise d'une fenêtre ovale de la *Colonne*. Enfin, en mai 1960, André Breton donne une fête masquée dans le Désert de Retz dont témoignent quelques photos de Radovan Ivšic.

Les lettristes et l'Internationale situationniste partageaient avec les surréalistes une même pratique de l'exploration subjectiviste de l'environnement urbain. Guy Debord décrit le Désert de Retz comme l'un des centres ésotériques et psychogéographiques de Paris¹¹, un lieu consciemment agencé pour agir directement sur le comportement affectif de ses habitants et des visiteurs, proposant une suite d'ambiances variées à celui qui déambule dans le parc. L'émotion sentie lors de la découverte de la «*Colonne Détruite*» enfouie sous la végétation, le frisson du face à face avec la *Glacière en forme de pyramide*, sont bien des expériences prisées par les psychogéographes.

À gauche
«*La Colonne Détruite*»,
Désert de Retz
(Chambourcy, France)
Crédit photographique:
D.R.

Ci-dessous
«*La Pyramide*»,
Désert de Retz
(Chambourcy, France)
Crédit photographique:
D.R.

Page de gauche
Carte du Désert
de Retz, 1785.
Crédit photographique:
D.R.

Après l'assassinat de l'éditeur et producteur Gérard Lebovici en 1984, les Situationnistes se réunissent dans le Désert de Retz pour lui rendre un dernier hommage en apposant un écriteau commémoratif sur un arbre, marquant définitivement le lieu du sceau situationniste.

—
Veerle Dobbeleir

8

Jean Painlevé

Né en 1902 à Paris
Mort en 1989 à Paris

Œuvres exposées

Transition de phase dans les cristaux liquides, 1978

D'après les travaux d'Yves Bouligand
Musique: François de Roubaix
Collection Les Documents cinématographiques

Jean Painlevé appartient autant au champ de la science qu'à celui du cinéma. Il est lié à l'Académie des Sciences et au cinéma expérimental ou d'avant-garde, et est un satellite insoumis du surréalisme. En 1930, il crée l'Institut du Cinéma Scientifique puis une société de production renommée *Les Documents cinématographiques*, aujourd'hui consacrée à ses archives. Painlevé a réalisé plus de deux cents films, dont une grande partie sont des documentaires consacrés aux animaux marins, parmi lesquels *Pieuvre* (1927), *Crevettes* (1930) et *Crabes* (1930). Ce cinéma scientifique, pédagogique et vulgarisateur, est parfois constitué d'extraits provenant de films de recherche ou d'enseignement scientifique plus abrupts. Un même sujet connaît ainsi parfois deux versions. C'est le cas pour *Transition de phase dans les cristaux liquides* tiré d'une version universitaire beaucoup plus longue, *Cristaux liquides: textures nématiques*. Conscient qu'il est difficile d'intéresser un public amateur à la science, Painlevé n'hésite pas à «faire de l'humour, glisser de la musique sérieuse ou symphonique, faire du formalisme, même un peu d'esthétisme»¹, rendant ainsi captivants des sujets tels que «Comment naissent les méduses?» ou «La nage sur le dos du branchipe». Ni trop vulgarisateur, ni trop didactique, le film scientifique devrait allier, selon Painlevé, réalité et connaissance nouvelle, attrait «extra-scientifique» (la musique, le comique ou l'esthétique) et pertinence du sujet. Producteur indépendant et polyvalent, il orchestre ses films d'un bout à l'autre en écrivant et enregistrant ses propres commentaires («ni gâteux, ni infantilisants»), faisant le montage et choisissant la musique.

Jean Painlevé réalise ainsi *Transition de phase dans les cristaux liquides* (1978), cinq ans après avoir proposé à François de Roubaix de composer une musique à mettre en images. La musique qu'il fournit à Painlevé, *L'Antarctique*, joue sur des effets de ruptures et de montées évoquant le drame et la science-fiction autant que le film à suspens. Une «coïncidence cosmique» décide Painlevé à y joindre les images d'Yves Bouligand, un collaborateur biophysicien. Les cristaux liquides filmés changent de disposition moléculaire selon la température et la pression. Ces métamorphoses se traduisent par des transitions kaléidoscopiques fascinantes — leurs formes prenant tour à tour la consistance du vitrail, de la lave ou de la fumée — ressemblent tantôt à du papier froissé, tantôt à du mercure. Parfois des motifs de trèfles évoquent une tapisserie régulière que viennent rompre un effondrement ou une cristallisation de la matière. Les noirs, orangés, bleus-verts, roses pâles et dorés rendent le spectacle hypnotique, presque psychédélique. Les images de ce document tendent à une abstraction surprenante, une manière d'observer le réel libérée de l'académisme laborieux, fertilisée par des collaborations interdisciplinaires. Le regard décroissant de Jean Painlevé, intéressé par diverses manifestations plastiques et esthétiques, de la faune marine aux mobiles de Calder, en passant par la chirurgie réparatrice, communique à travers ses films une «curiosité presque jubilatoire»² assurément contagieuse.

NOTES

1

Jean Painlevé, propos recueillis par Jean-Luc Michel, dans *L'Éducation*, 23 février 1978.

2

Page d'accueil du site des Documents cinématographiques, Archives Fonds Jean Painlevé <http://www.lesdocs.com/archives/archives.htm>

Jean Painlevé *Transition de phase dans les cristaux liquides*, 1978 d'après les travaux d'Yves Bouligand
Musique: François de Roubaix
Crédit photographique: Les Documents cinématographiques

LE SAVIEZ-VOUS ?

Le développement des drogues au XIX^e siècle en Europe: entre naturalité et artificialité

Faisant le lien entre science et illusion, psychose et industrie, le développement des drogues en Occident à partir de la fin du XVIII^e siècle est un passionnant para-phénomène de la modernité. En effet, les psychotropes révèlent peut-être certains paradoxes inhérents à cette période trouble: le progrès scientifique (et notamment chimique) qui se double de la recherche d'un ailleurs irréel et fantasmé, la création d'un «homme nouveau» urbain et social, concomitant avec le repliement de l'individu sur sa psyché, la contrainte et la manipulation du naturel pour des représentations artificielles.

La fin du XVIII^e siècle et le début du XIX^e voient émerger en France une pensée scientifique nouvelle, soutenue par un plan d'instruction publique, qui permet la création des grandes écoles et institutions (École Centrale des Travaux Publics, Muséum d'Histoire Naturelle, Conservatoires des Arts et Métiers, etc.). Ce modèle s'exporte en Europe, tandis que l'Angleterre connaît un essor économique lié aux activités tertiaires (commerce, banque, professions libérales). C'est dans cette double dynamique scientifique et marchande que progresse la chimie organique. Une nouvelle pharmacopée se développe, s'industrialise et se diffuse au sein d'une société avide d'innovation. À partir de l'opium, célèbre plante aux pouvoirs soporifiques, on fabrique la morphine et le laudanum, appelé aussi teinture d'opium, utilisés contre la douleur. Par méconnaissance des effets secondaires, et notamment la manifestation d'une dépendance physiologique, ces drogues sont largement prescrites par les médecins, particulièrement dans l'Angleterre victorienne. Le coût modique du laudanum, alors en vente libre (moins cher que le vin ou le gin) favorisera sa consommation auprès de la population ouvrière. La morphine, très en vogue dans les milieux mondains, sera parfois conditionnée dans de véritables bijoux comme ces seringues ornées de pierres précieuses.

Suivant la mode orientaliste de début de siècle, Jacques-Joseph Moreau Tours, psychiatre français, voyage en Égypte, en Syrie et en Asie Mineure entre 1837 et 1840 où il consomme du haschich. De retour à Paris, il crée le Club des Haschischins avec la volonté d'expérimenter et d'étudier d'un point de vue scientifique les rêves, délires et hallucinations, et de manière générale les mécanismes de la folie. Avec lui, le haschisch se répandra dans les milieux artistiques et culturels. Ainsi, se réunira régulièrement dans un hôtel particulier de l'île Saint-Louis, un groupe hétérogène de scientifiques, hommes de lettres (Théophile Gautier, Charles Baudelaire, Gérard de Nerval, Gustave Flaubert, Alexandre Dumas) et artistes (Honoré Daumier, Eugène Delacroix) qui consommeront cette «nouvelle» substance. Pendant ces séances, le *dawamesk*, sorte de confiture verdâtre réalisée à partir de résine de chanvre mélangée à un corps gras, à du miel et à des pistaches est ingéré afin d'analyser ses effets sur le corps et l'esprit. Théophile Gautier transcrita son expérience dans un recueil intitulé *Le Club des Haschischins*:

«Un personnage énigmatique m'apparut soudainement. (...) il avait un nez en bec d'oiseau (...). Quant à ses jambes, je dois avouer, [elles] étaient faites d'une racine de mandragore, bifurquée, noire, rugueuse, pleine de nœuds et de verrues, [qui] paraissait avoir été arrachée de frais, car des parcelles de terre adhéraient encore aux filaments».

En 1859, Paolo Mantegazza, un médecin italien, intronise en Europe la substance fétiche des Incas, la feuille de coca, avec un ouvrage intitulé *Sur les vertus hygiéniques et médicinales de la coca et sur les aliments nerveux en général*. L'année suivante, le principe actif de la plante est isolé par un biochimiste viennois Albert Niemann, permettant de nouvelles applications industrielles et médicales. Ainsi, dès 1863, Angelo Mariani, préparateur en pharmacie met au point un élixir de santé à base de vin de Bordeaux et d'extrait de feuille de coca: le vin de Mariani. De nombreuses personnalités vanteront les mérites de ce nouveau produit tonique, qualifié par Emile Zola de «vin de jeunesse qui fait de la vie, conserve la force à ceux qui la dépensent et la rend à ceux qui ne l'ont plus». Très vite, la cocaïne est employée en anesthésie locale et ophtalmologique. À partir de 1880, découvrant dans des publications scientifiques sa prescription dans les traitements de l'opiomane, de l'alcoolisme et des troubles nerveux, Freud s'intéresse à ses applications thérapeutiques. Il la prescrit à certains de ses patients, la recommande à ses confrères et amis, et en éprouve lui-même les propriétés stimulantes. Pensant détenir le produit miracle capable de lui faire connaître le succès, il rédige un essai scientifique qui vise à décrire les mythes et rites accompagnant l'utilisation de cette plante magico-

religieuse. Ce n'est que plus tard, et sous la pression de médecins alarmés par leurs effets dangereux (une vague de décès inexplicables est attribuée *a posteriori* à des overdoses) que ces substances quitteront l'idéalisme transformateur pour rejoindre la catégorie très contrôlée des stupéfiants.

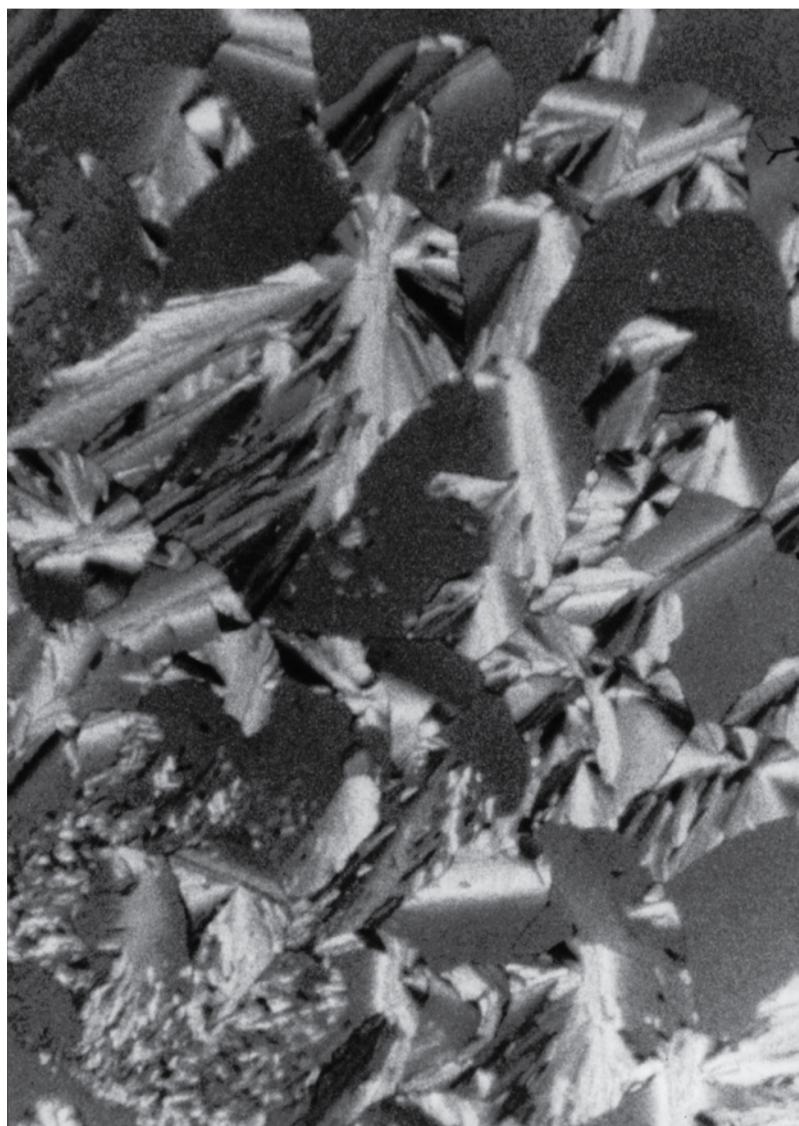
Une résurgence de cet engouement scientifico-idéaliste surviendra néanmoins au XX^e siècle lorsque, en 1943, le chimiste suisse Albert Hofmann synthétise, au cours de ses recherches, le LSD, nouvelle molécule qui le fait entrer dans un «étrange état de conscience». Le LSD fut introduit en psychiatrie et en psychothérapie afin d'aider le travail d'analyse, avant de se propager dans les milieux contestataires et d'exploser dans les années 1960 en une consommation frénétique et hédoniste, influençant particulièrement, là encore, certains milieux artistiques et littéraires, dont la célèbre Beat Generation.

Ces expériences scientifiques, intellectuelles et artistiques en matière de drogues ont répandu dans la société occidentale une consommation qui remplace ou accompagne l'ivresse dionysiaque. Les effets recherchés n'en demeurent pas moins similaires: perte de sens, détachement face au réel, exploration d'un univers irrationnel qui frôle parfois l'extase mystique, libération de désirs refoulés, le tout reposant sur des synthèses chimiques plus ou moins artificielles.

— Magali Arbogast



Laudanum, dessin Magali Arbogast



Entretien avec Corey McCorkle



Francesco Borromini,
Galerie du Palazzo Spada,
Rome, 1653.

L'architecture est très présente dans tes œuvres. Comment cet intérêt s'articule-t-il à ton travail ?

Ma formation initiale est en architecture. Dans ce domaine, on part toujours de données préexistantes : celles du paysage ou d'un contexte spécifique. Ma démarche suit toujours ce principe : il y a d'abord

un lieu ou un événement, autour duquel l'œuvre vient se structurer. J'aborde la question historique comme un architecte observe la topographie d'un terrain pour y placer son bâtiment. Souvent, mes œuvres s'intègrent à ces enveloppes.

De quelle manière as-tu eu connaissance du Désert de Retz ?

Dans un livre d'occasion acheté en 2004. Ses images me sont restées longtemps en tête. Les objets architecturaux dépourvus de fonction comme les «folies», les projets marginaux ou les essais réalisés par pur plaisir, même «ruinés» ou obscurs, m'ont toujours attiré. J'ai pu visiter pour la première fois le Désert de Retz l'an dernier. Il incarne le côté sombre du rationalisme. Il suggère des plaisirs extrêmes et une sensualité provocante, tandis que le jardin d'Ermenonville, dédicace pastorale faite par René de Girardin à Rousseau, est plus sobre et pieux. Hubert Robert serait le créateur du Temple de la Philosophie qui surplombe Ermenonville et auquel fait écho le Temple de Pan au Désert, un pavillon fendu perché sur une colline. Comme la plupart des autres édifices du Désert, c'est une ruine fabriquée, qui trouble autant par sa forme étrange que par son histoire confuse. Par exemple, la Colonne, édifée dès l'origine comme une ruine, a été reconstruite quatre fois : délabrée, rénovée, abandonnée, puis reconstruite, elle est à présent lisse et immaculée. Une parfaite fabrication, un vrai monstre...

Comment as-tu travaillé sur place ?

Nous y avons principalement tourné une série de travellings. J'essaie d'y orchestrer une procession pastorale qui soit fidèle à l'esprit décadent et crépusculaire de l'époque de sa construction : le déclin du Rococo. Certains travellings — elliptiques, circulaires ou parcourus d'autres cercles — écrivent la partition et la chorégraphie de l'espace. Les bâtiments seraient des danseurs capables de pivoter ou de suivre le personnage, comme dans une tapisserie onirique.

Cela rappelle la toile de Jouy, cette étoffe sur laquelle flottent des scènes bucoliques ou exotiques, omniprésente dans l'ameublement originel de la Colonne.

Exactement, et ici, le personnage est François Racine de Monville, le concepteur du jardin. Un peu anonyme, un peu déplacé, un peu perdu dans ses pensées, il revisite le Désert et fait l'expérience de tout ce que les «ruines» anticipent : des souvenirs distordus. Nous avons eu la chance de pouvoir tourner à différentes saisons, ce qui crée des contrastes intéressants. Comme, par exemple, cette scène où Monville contemple la flamme de l'autel du théâtre de plein air, que vient interrompre le souvenir d'une personne dans un paysage enneigé ou bien l'image du même Monville, marchant au même endroit à une autre saison. Le vrai Monville était particulier :

9 Pablo Bronstein

Né en 1977 à Buenos Aires
Vit et travaille à Londres

Œuvres exposées

Horological Promenade, 2008
118 x 34 x 24 cm

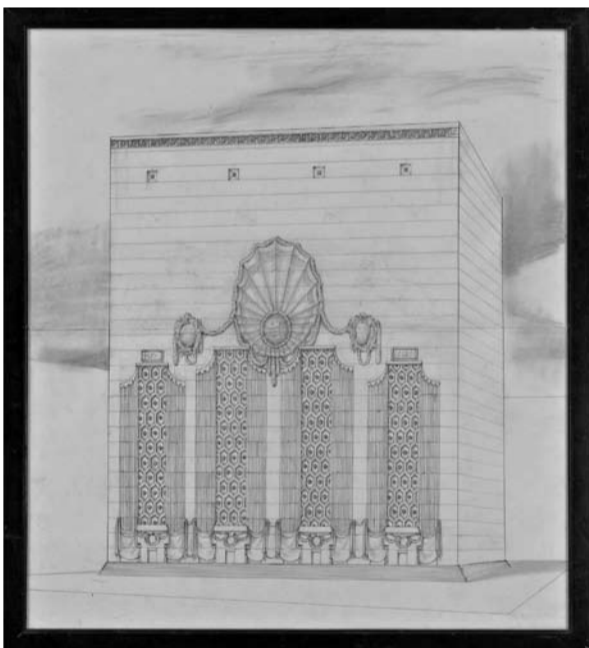
Courtesy Galerie Herald Street, Londres

Monument for a Public Square, 2005
65,5 x 59 cm

Courtesy Galerie Herald Street, Londres

Pablo Bronstein explore le langage architectural de l'époque baroque des XVII^e et XVIII^e siècles dans ses échos avec celui de la période postmoderniste de la deuxième moitié du XX^e siècle. Les différents médias qu'il utilise : esquisse, dessin, installation, film, performance, livre, lui permettent d'opérer à la fois sur les terrains esthétique, théorique et historique. L'artiste voit notamment chez les postmodernistes — qui redonnent place au récit, à l'expressivité et au symbolisme dans la construction — une forme de désobéissance à un idéal architectural fonctionnaliste et hygiéniste du modernisme, qui est en écho à l'iconoclasme prôné par la Contre-Réforme. Ses intérêts esthétiques vont ainsi du ballet baroque à Michael Graves, l'architecte de Disney, du design rococo à la figure du dandy. Dans ses dessins d'architecture hybrides, dont fait partie *Monument for a Public Square*, présenté dans l'exposition, Pablo Bronstein travaille ces isomorphismes architecturaux, en figurant des sortes de monstres esthétiques, bâtards

et intemporels, avec un goût prononcé pour l'ostentation et les motifs du pouvoir. L'intérêt qu'il porte au baroque, y compris dans ses aspects les plus outranciers, est pour lui une manière de relire l'histoire et s'en réapproprier les codes de manière personnelle dans l'époque contemporaine. Il redonne ainsi droit de cité à une esthétique de l'agrément : trompe-l'œil, ornements, artificialité, figuration, etc., avec un mélange de fascination, d'amour et d'humour, mais aussi une profonde connaissance fondée sur l'investigation personnelle de ces périodes historiques. Sa curiosité pour ces mouvements concerne aussi la littérature, et notamment le roman gothique du XVIII^e siècle (voir rubrique *Le Saviez-vous?*, page 18), dont il a réédité et diffusé de manière artisanale certains ouvrages phares, en redessinant les couvertures : ceux-ci sont présentés dans une vitrine de l'exposition. Sous un aspect très décoratif, l'installation *Horological Promenade*, qui intègre des horloges anciennes installées selon un plan aussi précis que mystérieux qui fait lui-même partie de l'œuvre, évoque l'actualisation de ces formes surannées dans l'espace et le temps.



Pablo Bronstein
Monument for a Public Square, 2005
65,5 x 59 cm
Courtesy Galerie Herald Street, Londres
Crédit Photographique: Pablo Bronstein et galerie Herald Street, Londres.

11 Edgardo Navarro



10 Salle de jeu

Jeux de construction, de logique ou de sociétés, la salle de jeu, en écho lointain au film *L'Année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais, une des références occultes de l'exposition *Prisonniers du soleil* propose aux visiteurs de les pratiquer ou d'en contempler les formes et les motifs, entre minimalisme et complexité, plaisir et intelligence, élévation spirituelle et vanité ludique.



ne supportant pas le silence, il exigeait qu'un orchestre joue pour lui continuellement ; il avait engagé un ermite à vivre un an dans son domaine.

Peux-tu décrire les deux films que tu as réalisés ?

Je les envisage de manière sculpturale, comme des excavations visuelles de l'espace. L'un sera une série de trois ou cinq scènes projetées côte à côte. L'autre est monté de manière séquentielle, sans être narratif ou linéaire : des images successives décrivent une balade dans le domaine, sorte de rêverie pastorale. Pour l'exposition au Plateau, j'ai commencé à envisager la « Colonne Détruite » comme une machine cinématographique : le zootrope. Ce jouet aux origines du cinéma repose sur la rotation tridimensionnelle d'une série de seize dessins ou photographies, suscitant un mouvement syncopé. Vues à travers l'une des seize fentes ou trous, les images décrivent une animation fluide (16 images/seconde étant le minimum requis pour suggérer un mouvement crédible). La Colonne est

elle aussi perforée de seize fenêtres — belle coïncidence — qui serviront de cadres pour animer des événements mineurs. Seize images ne suffisant pas à raconter une histoire, elles resteront résiduelles, brumeuses. Au final, il s'agit donc moins d'une coïncidence entre cinéma et architecture que d'une situation sculpturale. Cette colonne hors de proportion pourrait aussi être le vestige d'une civilisation anéantie. Son échelle monstrueuse produit un rétrécissement fantastique de nos corps. Mais, en la considérant comme un zootrope, le changement d'échelle s'accomplit vers l'extérieur du bâtiment, et soudain, nous devenons colossaux. Ces ruptures d'échelle occasionnent des fractures de la réalité, récurrentes au Désert où tout est brèche et vestige : du Temple de Pan coupé en deux au prieuré gothique, sorte d'« objet trouvé » sans toit, dont il ne reste qu'une arcature symbolique de restes chrétiens. D'autres fragments mémoriels apparaissent : le jardin devient un désert (au sens propre) structuré par la Pyramide et la Tente Arabe, placée étrangement sur *l'Île des Affinités* ou *Île du Bonheur*. Soudain, émerge

Né en 1977 à San Luis Potosi (Mexique)
Vit et travaille entre Paris et Leipzig

Œuvres exposées

Totem, 2009
200 × 180 cm
Huile sur toile
Courtesy Galerie Artgalore, Paris.

Pleine Lune, 2009
130 × 95 cm
Huile sur toile
Courtesy Galerie Artgalore, Paris.

« Je suis intéressé par l'usage de la peinture comme expression artistique d'idées, appuyée sur la représentation de personnages [...] Je suis préoccupé par la création d'univers issus de cultures variées animées par leurs différentes croyances, concepts esthétiques et tous les facteurs qui leurs sont propres. La peinture est pour moi l'expression d'une forme de pensée complexe et poétique. Ce qui m'intéresse avant tout, c'est que le spectateur pense à travers ma peinture, à partir de propositions qui s'éloignent de tout académisme contemporain. De part mes origines, mes premières rencontres artistiques ont été la découverte des muralistes mexicains ainsi que la peinture baroque hispano-américaine. Je garde du muralisme l'idée que la peinture est un art ouvert, accessible à tous. Quant au baroque, son souvenir nourrit également mon travail par une approche mystique et sacrée de la peinture. [...] Je veux rendre possible des lieux atemporels mais aussi ambivalents, et des atmosphères rêvées ou vécues par le moyen de la lumière, du détail décoratif ou de la perspective. Mes tableaux naissent donc d'images mentales. »

Edgardo Navarro

Edgardo Navarro
Pleine Lune, 2009
130 × 95 cm
Huile sur toile
Courtesy Galerie Artgalore, Paris.
Crédit Photographique:
Edgardo Navarro

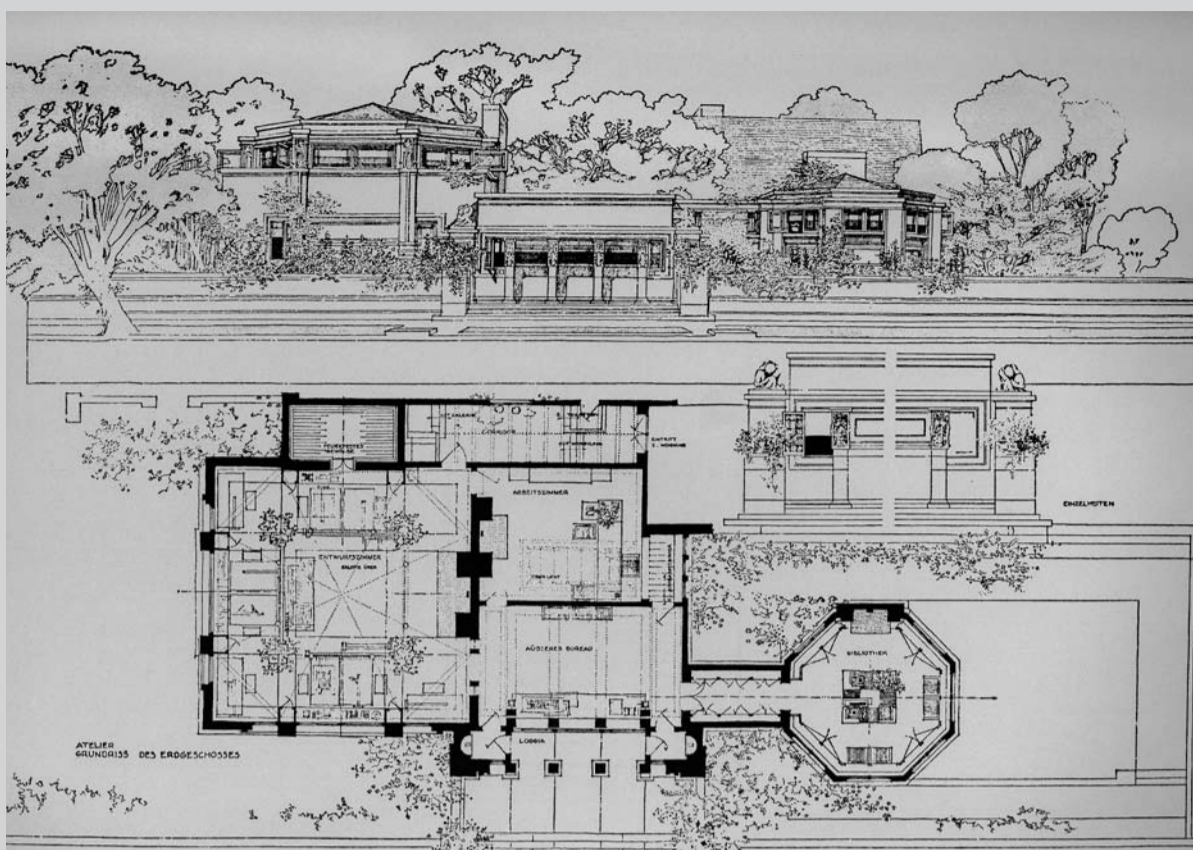
LE SAVIEZ-VOUS ?

Frank Lloyd Wright, un moderniste non canonique

« Dire que la forme découle de la fonction est une erreur. La forme et la fonction ne devraient être qu'une seule et même entité, unie par une alliance spirituelle »

Cette alliance spirituelle évoquée par Frank Lloyd Wright dans son autobiographie (1932) est l'expression de sa conviction que la construction architecturale, ayant une influence sur les hommes qui y habitent, doit s'intégrer parfaitement au paysage qui l'entoure et donner l'impression de naître du sol. C'est à partir de 1893 avec la construction de la *Winslow House* à River Forest (Illinois) que l'architecte américain commença à expérimenter cette vision nouvelle de l'habitat, établissant le lien entre l'homme et son environnement direct comme fondement de toute construction. Cette première commande officielle vient révolutionner à la fois le style et la pensée de ses contemporains, et l'inscrit d'emblée comme précurseur du modernisme. Wright utilise en effet des matériaux nouveaux comme le béton et l'acier et définit un nouveau style qui privilégie le plan libre, les larges baies vitrées et les lignes aux courbes et à l'ornementation propres à son époque.

Les *Prairie Houses*, construites dans la banlieue ouest de Chicago entre 1897 et 1910, représentent les prémices d'une conception organique de l'architecture que Wright a par la suite élaborée et expérimentée tout au long de sa vie. Ce sont des pavillons individuels qui, malgré leur facture géométrique, s'intègrent parfaitement dans le paysage environnant par l'utilisation de structures horizontales très marquées. Le toit, prolongé d'un avant-toit large et extrêmement bas vient écraser la maison qui ne comporte ni grenier ni cave, mais une longue structure ouverte, faite de matériaux et de couleurs naturelles. Rejetant le paradigme urbain américain qui mesure le succès de sa culture par la hauteur de ses gratte-ciels, Wright fait figure de penseur à contre-courant du modernisme fonctionnaliste et de la construction de masse. Son architecture organique représente, au contraire, le reflet des besoins individuels de chacun, l'empreinte de la nature du site et donne une importance nouvelle



aux matériaux naturels disponibles dans un environnement immédiat. La traduction la plus originale de sa vision est sans doute le *Fallingwater*, commande privée achevée en 1939 pour le couple Kaufmann. Sur un vaste terrain en Pennsylvanie, Wright choisit de construire la maison à l'extrémité d'un rocher donnant sur une cascade, profitant des techniques de



l'architecture modernes, notamment par d'impressionnants porte-à-faux en béton, pour donner l'illusion d'une fusion entre la nature et l'édifice. La lumière, mais aussi la végétation, la roche et le bruit permanent de l'eau sont autant d'éléments qui participent à l'expérience vécue de la nature au quotidien. Le refus de construire au sein d'espaces urbains — hormis quelques exceptions dont le Guggenheim Museum de New York — n'est pas à comprendre comme une négligence de la ville mais comme un positionnement radical qui s'inscrit dans la réflexion que Wright a menée sur la société américaine et la culture de la démocratie et de la liberté individuelle. En opposition aux différentes visions de l'espace urbain développées par l'ultra fonctionnalisme, tel la *Villa Contemporaine* du Corbusier en 1922, le projet de Wright, *Broadacre City*, s'élabore comme une antithèse de la ville. Développé dans son ouvrage *The Disappearing City* en 1932, le projet consiste à faire disparaître les frontières entre zones urbaines, périphériques et rurales en dotant chaque citoyen dès sa naissance d'un terrain d'un « acre » (4000m²) favorisant le travail de la terre et décongestionnant les noyaux urbains qui concentrent les richesses. Visionnaire sur les dangers du capitalisme et de l'enclavement des grands centres urbains, Wright propose dans cette utopie avant-gardiste une forme de régénération de la société par l'agriculture et la famille,

régénération qui s'effectue à la manière d'un organisme vivant. L'architecture est, selon lui, capable non seulement de sublimer la nature en intégrant une construction au paysage naturel, mais aussi de transformer radicalement les hommes et la société contemporaine via de nouveaux modes de production, d'habitat et de gouvernement. Telle une sorte de demiurge de ce monde nouveau, elle devient la seule responsable du bon fonctionnement de la société. À travers ce positionnement radical pratique et théorique, Wright représente une figure à part de l'architecture, usant de techniques et adoptant certaines visions résolument modernistes tout en les pliant à un jeu sensuel de composition, fondé sur un effacement des frontières entre nature et artifice.

Sibylle Friche

Ci-dessus
Oak Park Studio,
Frank Lloyd Wright,
The Wasmuth Portfolio,
1910.

À gauche
The Golden Beacon
Skyscraper,
Frank Lloyd Wright,
Chicago.

un mirage artificiel où différents climats se côtoient : le désert et l'oasis. Le désert opère une table rase sur laquelle il est possible de tout projeter. Il y a la pyramide, ce lieu vide destiné au rafraîchissement et à la décadence, née du fantasme européen d'une opulence orientale. Cette exubérance et ces excès sont présents dans chaque pavillon, dont le délabrement agit comme une prophétie kitsch de fin inexorable.

Le Désert de Retz ne t'a inspiré aucun objet ?

Il y a sur place déjà quantité de sculptures trouvées, qui ont attiré les Surréalistes et les Situationnistes. Mais, le lieu étant déjà saturé — de séduction, de cruauté et de désir — il aurait été maladroit de venir dialoguer par sculpture interposée avec ce qui existe déjà. Je considère le film comme une sculpture. Chaque plan est physiquement construit en dialogue avec le paysage, le bâtiment, le personnage. Tout y est passager, fuyant et ambiant. La sculpture, invisible et pourtant palpable, sera intégrée aux projections mêmes : les spectateurs

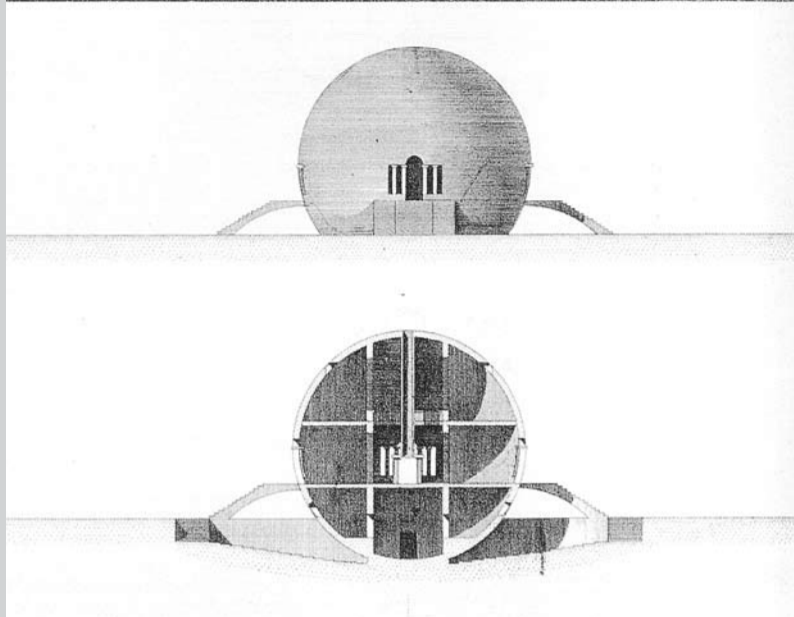
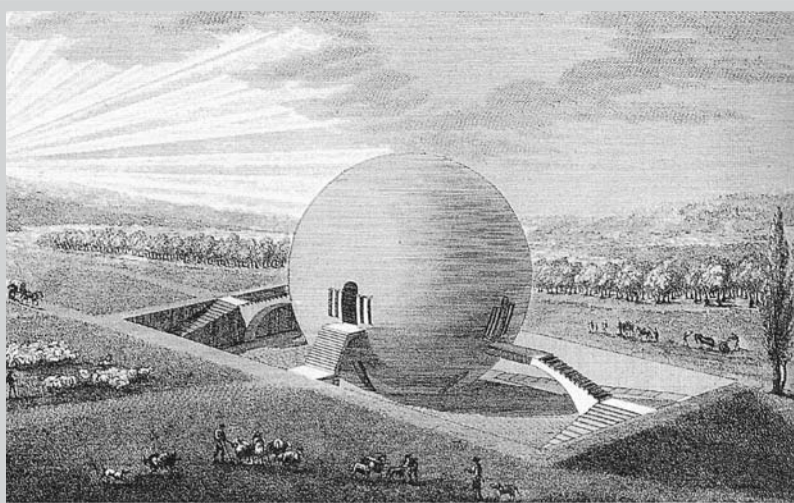


Zootrope
Diamètre : 28 cm
Hauteur : 39,5 cm
13 fentes.
Fabricant : London
Stereoscopic Company,
Londres, vers 1870
Collection
Cinémathèque française
Crédit Photographique :
Stéphane Dabrowski

LE SAVIEZ-VOUS ?

Modernité et post-modernité architecturale

Dans la première moitié du XX^e siècle, la modernité architecturale a pris la forme du « Style International », expression apparue pour la première fois en 1932 avec l'exposition *Le style international: l'architecture depuis 1922* organisée par Henry-Russel Hitchcock et Philip C. Johnson au Musée d'art moderne de New York. Cette exposition marqua un tournant décisif dans l'histoire de l'architecture puisqu'elle édicta les principes fondamentaux du modernisme architectural. S'il est vrai que sur le plan esthétique, les architectes dont il était question — Le Corbusier, Ludwig Mies van der Rohe ou Walter Gropius — partageaient l'utilisation de l'acier et du béton, le refus du décor et de l'ornementation, la rupture avec le passé, les lignes géométriques, l'universalité et la forme au service de la fonction, il n'en reste pas moins que ces critères qui passèrent pour des « normes modernistes » résultaient d'une sélection subjective faite par les commissaires de l'exposition parmi les productions architecturales du début de siècle. Cette approche de la modernité, finalement assez autoritaire, révèle comment notre compréhension de l'histoire se fonde sur des omissions et des rapports d'oppositions. Plutôt que d'envisager ce souffle nouveau de la création dans ce qu'il a de pluriel et de polysémique, cette exposition imposa un type de modernité au détriment de toutes ses autres formes. Or, sans doute, la modernité architecturale est-elle plutôt à envisager comme une cohabitation de styles, formes et de sensibilités. Si la paternité de l'architecture moderne revient généralement à l'architecte



Ci-dessus
Vue perspective, élévation et coupe de la maison des gardes agricoles de Maupertuis, extrait de *L'architecture*, L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation, Claude Nicolas Ledoux, Paris, édition Ramée, planche 254.

Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806), avec tout ce que son œuvre comprenait de fonctionnaliste ou d'hygiéniste (notamment les Salines royales d'Arc-et-Senans), on sait qu'aujourd'hui que certains de ses projets étaient beaucoup plus ambigus dans leur liens avec le symbolisme et la spiritualité. Ce que les modernistes ont retenu des architectes tels que Ledoux ou, encore Lequeu (qui, sans avoir jamais rien construit, était visionnaire), c'est le postulat selon lequel la forme d'une construction doit être corrélative à sa fonction. Or, pour ces « architectes révolutionnaires », bien que l'architecture participait à l'édification d'une nouvelle utopie sociale, il n'en demeure pas moins qu'ils accordaient tout autant d'importance au symbolisme des formes et à une sorte de poésie formelle. L'alphabet de ce langage architectural reposait sur des formes élémentaires: le cube, le triangle, la sphère, le cercle, le carré, qui résonnait parfois d'un certain mysticisme... Ainsi, la sphère que l'on retrouve dans le projet de Ledoux pour le cimetière de Chaux ou le Temple de l'Immortalité de Lequeu, peut être associé à l'idée du cosmos. Toutefois, il serait erroné de croire que chaque forme équivalait à une signification unique et figée: la forme était polysémique, théorie qui nuance l'exclusivité fonctionnaliste des préceptes de Ledoux et Lequeu.

Le XX^e siècle connaîtra d'autres valeurs et formes de modernités: le courant de l'architecture organique avec Frank Lloyd Wright (liens entre l'architecture et la nature, rejet du machinisme) et Alvar Aalto (prise en compte des particularismes locaux dans l'édification de l'universel), l'architecture expressionniste avec Bruno Taut (importance accordée à l'expression individuelle, aux sentiments), ou encore l'Art Nouveau. Dès lors, on saisit quelle filiation, peut-être inconsciente, a pu suivre l'architecture post-moderniste dans la seconde moitié du XX^e siècle. Dans son *Langage de l'architecture post-moderne* (1979), C. Jencks revendiquera

une série de thèmes (retour à l'ornement, au traditionnel, à l'agrément, etc.) dont des architectes comme Frank Lloyd Wright avaient déjà fait l'expérience durant la période dite moderniste. Un des premiers enjeux de l'architecture post-moderniste aura été d'inverser, de transgresser les normes officielles du modernisme et d'accepter la coexistence simultanée de multiples styles architecturaux comme autant de manière de composer avec le passé. Parmi ces tendances, « l'architecture Disney » de Graves, les éléments non fonctionnels d'Eisenman, le corps remis au centre de l'espace architectural par Perez-Gomez ou le « post-humanisme » de Gregg Lynn, etc.

—
Amélie Gaucher

Ci-contre
Plan général de la Saline d'Arc-et-Senans, extrait de *L'architecture*, L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation, Tome 1^{er}, Claude Nicolas Ledoux, Paris, 1804, planche 16.

12

Corey McCorkle

Né en 1969 à New York
Vit et travaille à New York

Œuvres exposées

Porte belge, 2009
Bois, ciment
Production Frac Île-de-France/
le Plateau
Courtesy de l'artiste et galerie
Maccarone, New York
et galerie Stella Lohaus, Anvers

Dandelion Wine, 2009
Bouteilles de verre
Courtesy de l'artiste
et galerie Maccarone, New York

Zootrope, 2010
Films
Production Frac Île-de-France/
le Plateau
Courtesy de l'artiste
et galerie Maccarone, New York

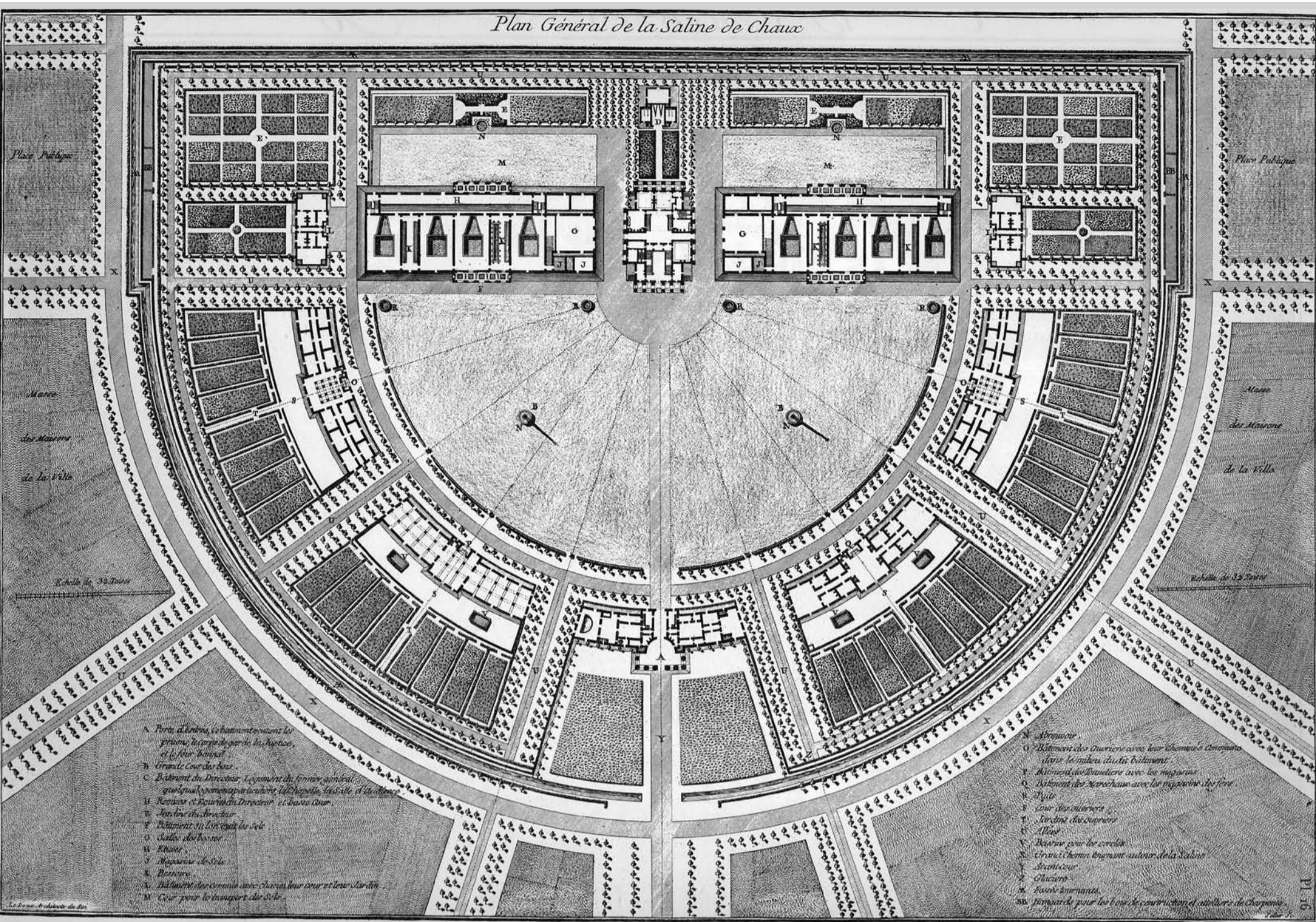
La reconstruction de cette porte (*Porte belge*, 2009) rencontrée par hasard dans les rues de Gand en Belgique et alors photographiée par l'artiste renvoie à l'héritage de Bruegel et de l'esprit psychédélique des années 1960. Première d'une série qui s'apparente à des moulages d'après nature, elle devient comme une folie ornementale et monstrueuse dans l'espace d'exposition.

Le cordon, 2009 est une sculpture invisible, une partition à la fois décorative et autoritaire entre deux espaces, qui invite à la participation, tout en indiquant quelque chose d'inaccessible.

Du vin de pissenlit a été réalisé pour une exposition de Corey McCorkle au Château de Lismore (Irlande), érigé dans un style néo-gothique à la Pugin, reconstruit par Joseph Paxton. *Dandelion*, 2009 (pissenlit) rassemble trente bouteilles de Bordeaux reconstituées à partir de fragments d'autres contenants, à la manière d'un « cadavre exquis ». Ces bouteilles avaient été conçues pour contenir le vin fait à partir des pissenlits récoltés dans les jardins du Château.

Il n'existe aucun portrait du comte de Monville, le créateur du Désert de Retz. Dans ces films intitulés *Zootrope*, 2010, l'artiste redonne vie à ce personnage, qui arpente de manière fantomatique le site aujourd'hui. (voir entretien de Corey McCorkle page 11-19)





En haut et page de gauche Photographies du tournage de *Zootrope* au Désert de Retz, 2010. Photographies: Maëlle Dault.

Ci-dessus *Dandelion Wine*, 2009. Bouteilles de verre. Courtesy de l'artiste et galerie Maccaroni, New York.

LE SAVIEZ-VOUS ?

L'Angleterre victorienne: paradoxal creuset du modernisme occidental

L'époque victorienne en Angleterre est complexe à bien des égards. Le règne de la reine Victoria (1837-1901) entraîne des changements considérables aux niveaux économique, social et culturel. L'empire colonial de l'Angleterre est très étendu et le pays en pleine expansion économique: une puissance appuyée sur l'industrie qui atteint son apogée en 1850-1870 avec l'essor du chemin de fer. C'est à Londres qu'a lieu en 1851, la première Exposition universelle au Crystal Palace, bâtiment conçu par Joseph Paxton. Cet étalon d'un modernisme architectural en devenir combine le fer et le verre, signes des progrès techniques et de la richesse de cet empire. Mais cette société anglaise est aussi pleine de contradictions et d'ambivalences, qui reposent sur des conflits de valeurs morales entre modernité industrielle et tradition conservatrice. Le prestige social de l'aristocratie est conservé tandis que la société victorienne est régie par des valeurs bourgeoises: valorisation de l'effort individuel et de la respectabilité, sens du devoir et de la famille, moralisme exacerbé. La reine incarne un modèle de vertu dans une société aux codes stricts, imprégnée de religiosité.

Mais la haute société est la seule à profiter de ce faste économique, et l'écart entre classes sociales est très marqué. La ville de Manchester en est un exemple probant: symbole des vertus de l'économie de marché et splendide vitrine industrielle victorienne, elle est en même temps l'enfer des pauvres.

De nombreux écrivains de l'époque se font les subtils témoins de ces écarts et de cette duplicité régnante: *L'étrange Cas du Dr Jeckyll et M. Hyde* de Robert Louis Stevenson est une allégorie de l'hypocrisie sociale de l'Angleterre victorienne. Arthur Conan Doyle avec son célèbre Sherlock Holmes illustre les aspects contradictoires de Londres: la capitale riche et fière, mais aussi cloaque, espace de violence et de meurtres. Oscar Wilde avec *le Portrait de Dorian Gray* restitue la société victorienne: on y croise beaux quartiers et zones sordides, fastes demeures et fumeries d'opium, ambition, réussite, vanité et dégoût de soi. Cette cruelle satire est une réaction face au rigorisme et au puritanisme du royaume: Dorian Gray, l'homme qui ne veut pas vieillir et qui transfère les marques de ses péchés sur un tableau est-il victime de lui-même, ou plus certainement de la société dans laquelle il évolue? C'est également en réaction au caractère conventionnel de l'art victorien et au manque d'idéal de l'ère industrielle que la Confrérie des préraphaélites se réunit autour de John Ruskin. Ces peintres prônent des «valeurs authentiques» et un «retour aux sources» artistiques et littéraires. Dans sa suite, le mouvement esthétique *Arts and Crafts*, inspirateur du *Modern Style* et de l'Art nouveau, prend comme motif la nature, entre ornement et fantastique, tout en renouant avec la qualité de l'artisanat médiéval contre l'industrialisation.

Ainsi, une atmosphère gothique enveloppe toute une partie de l'œuvre de William Morris, artiste polyvalent et héraut de ce mouvement. Une atmosphère qui semble se replier toute entière sur l'Angleterre victorienne et son idéal progressiste à travers les arts, la littérature et les idées, et qui donne à cette période-source de la modernité occidentale, un caractère incertain, glissant, profondément trouble.

Marie Baloup



Crystal Palace, vue extérieure, carte postale ancienne.

13

Zoe Leonard

Née en 1961 à New York
Vit et travaille à New York

Œuvres exposées

Zofia Borkowska 1904-1983, 1983

FNAC 2000-153

36 × 50 cm (hors marge: 31,1 × 47,7 cm)

Photographie noir et blanc, tirage argentique

Œuvre du Centre national des arts plastiques — ministère de la Culture et de la Communication, Paris

Wax Anatomical Model with Pretty Face, 1990

FNAC 2000-155

111 × 77 cm (hors marge: 102,5 × 68,1 cm)

5/6 tirée par l'artiste

Photographie noir et blanc, tirage argentique

Œuvre du Centre national des arts plastiques — ministère de la Culture et de la Communication, Paris

Gynecological Instruments, 1993

FNAC 2000-154

106,6 × 72,5 cm

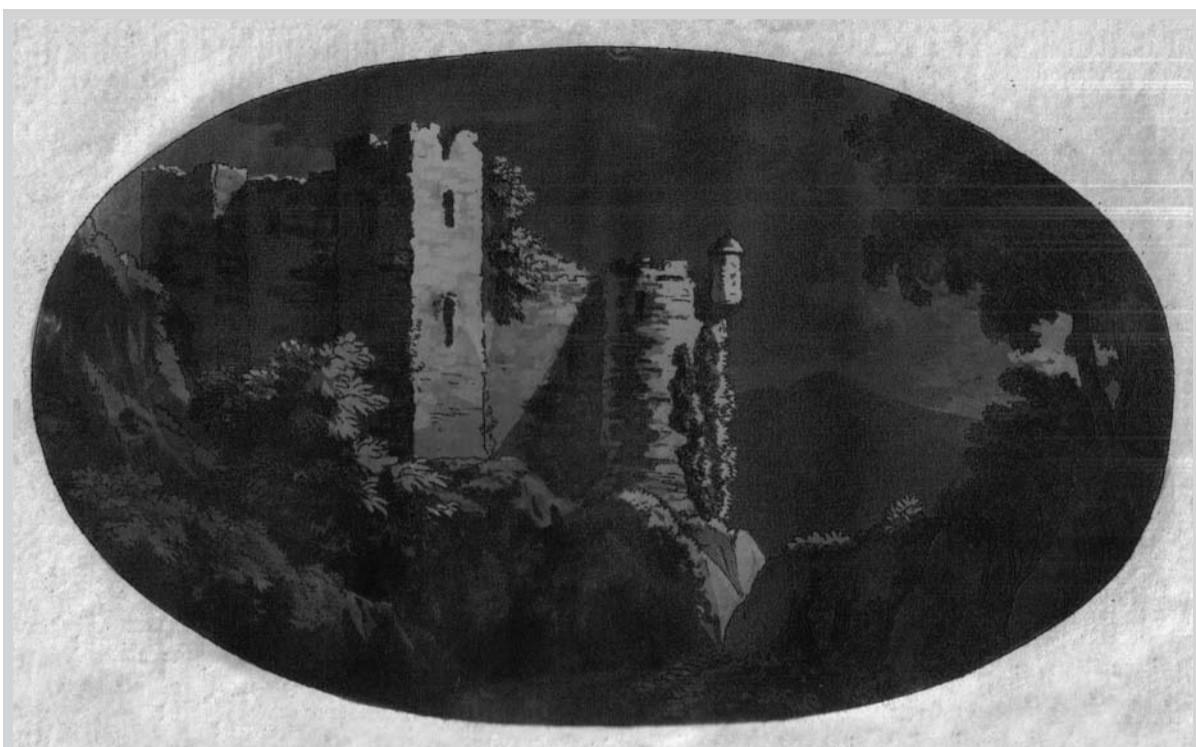
(hors marge: 101,8 × 67,9 cm)

Photographie noir et blanc, tirage argentique

Œuvre du Centre national des arts plastiques — ministère de la Culture et de la Communication, Paris

Dans les années 1980, Zoe Leonard débute la photographie en autodidacte, suivant une démarche documentaire inspirée des clichés de reconnaissance aérienne, des portraits de famille et des photographies scientifiques. Ses photographies suivent des critères formels invariants: tirages généralement en noir et blanc, en «pleine page», et de taille modeste. L'absence de recadrage, de retouche, de correction et

d'encadrement laisse les images intactes, presque brutes. Ce rejet de décorum resserre l'attention sur des sujets surprenants, parfois poétiques, parfois crus, comme ce portrait d'une tête de femme à barbe plongée dans un bocal, trophée monstrueux de l'école de médecine de Paris. L'artiste voit dans les musées de médecine et d'histoire naturelle des manies de collectionneurs plus instructives sur les obsessions humaines et les désirs de possession que sur la science elle-même. Les trois œuvres exposées au Plateau pourraient former une série du fait de leurs affinités formelles et thématiques. Le corps féminin y est envisagé dans une matérialité déconcertante, à la fois froide, douloureuse et apprêtée. Le cadavre de la vieille femme coiffée et habillée, les manches ornements des instruments gynécologiques et la coquetterie du modèle anatomique introduisent une tension ironique entre réalité viscérale du corps et joliesse attendue de la féminité, artifice et scientificité. Le modèle de cire témoigne d'une mise en scène où la morbidité n'oblité pas le désir; collier de perles et chevelure blonde semblent d'une futilité exaspérante aux côtés des organes exposés. Soulignés par l'artiste, ces contrastes rappellent les vanités médiévales où la Mort venait narguer la vieille femme décharnée comme la jeune coquette. Dans ces trois images, le corps est mis à distance par des dispositifs qui rendent sa proximité tolérable en même temps qu'ils révèlent notre voyeurisme: le cercueil, la vitrine scientifique et finalement, la photographie elle-même.



LE SAVIEZ-VOUS ?

Le pittoresque, fabrique du dépaysement

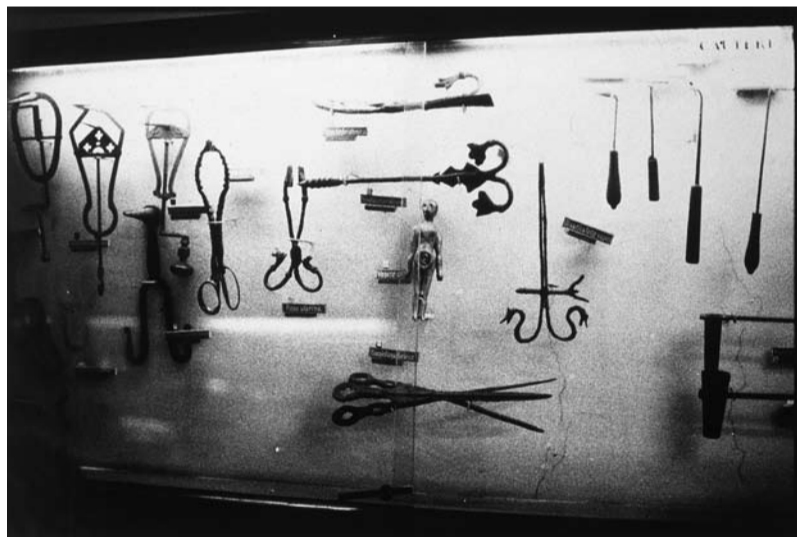
Pittoresque et touristique semblent aujourd'hui des synonymes, vantant tous deux le charme de lieux ayant conservé un caractère typique ou «couleur locale». Cette acception, bien que partiellement ironique, a sa part de vérité: développé au XVII^e siècle et surtout au XVIII^e, le pittoresque caractérise d'abord un site naturel digne d'être peint, recherché lors d'excursions. Ancêtre élitaire du tourisme de masse, le Grand Tour est alors le voyage nécessaire à l'éducation de la jeunesse de la haute société: un tour d'Europe avec un passage obligé en Italie pour admirer, entre autres, ses ruines antiques, son art et sa lumière vive. Cette mobilité culturelle, qui concerne particulièrement les artistes, s'accompagne d'un commerce de gravures de paysages, substitués d'impressions de voyage. Des débats esthétiques sur les spécificités de chaque école — flamande, allemande, italienne, française, etc. — génèrent des conceptions patriotiques du beau, et parfois même des querelles nationalistes. Né du voyage et du dépaysement, l'imaginaire pittoresque, épris de découvertes et de péripéties, est aussi à l'origine des premiers guides touristiques, ainsi que du genre littéraire du voyage pittoresque. Cette catégorie esthétique s'applique d'abord à la peinture de paysage, à la nature elle-même, et par extension à l'art des jardins. Dérivé du latin *pictor* (peintre), pittoresque renvoie dans toutes les langues à l'art de la peinture: *picturesque* en anglais, *pittoresco* en italien, *malerisch* en allemand, etc. L'artiste anglais William Gilpin le définit plus précisément en 1768 en l'opposant à la beauté classique, droite et lisse. Plutôt que beau et régulier, le pittoresque est piquant et original. Il privilégie les surfaces rugueuses, les contours déchiquetés, la variété et l'entremêlement. La composition du tableau pittoresque n'est ni symétrique ni géométrique, mais est rythmée par des effets de contrastes lumineux. La facture est libérée, plus intuitive que naturaliste. À l'opposé d'une nature «peignée», ses paysages sont «ébouriffés», parcourus de sentiers sinueux, de bosquets touffus et de cascades bouillonnantes. Le temple romain aux lignes épurées est remplacé par la ruine gothique, typiquement anglaise, d'un château ou d'une abbaye, fondue dans la forêt. On découvre alors les qualités pittoresques de certaines régions: les Alpes britanniques, le Pays de Galles ou l'Écosse. Toutefois, s'il se délecte

de ces vues accidentées, le pittoresque n'engage pas l'introspection existentielle que provoque une nature déchaînée, saisissement propre au sublime, défini par Edmund Burke en 1757. Il vise avant tout au plaisir immédiat et confortable de l'œil.

La tradition du jardin pittoresque se développe au même moment en Angleterre. Elle sera suivie par de nombreux dérivés, comme le jardin anglo-chinois, les «folies» ou le jardin de fabriques. Par opposition à la géométrie rigoureuse des jardins français et hollandais, le jardin anglais met en scène une nature libre et sans artifice, qui incarne un idéal moral de sincérité et offre un asile politique aux nostalgies antisociales (des ermitages et des cabanes apparaissent, notamment au Désert de Retz). Paradoxalement, ce principe du retour au naturel par l'artifice entraîne de troublantes aberrations: plantation d'arbres morts ou construction de fausses ruines. D'un point de vue politique, le jardin à la française rayonnant autour du château assied la concentration et la circonscription du pouvoir. À l'inverse, le jardin à l'anglaise, avec ses méandres intimistes et ses parcours multiples, conteste cette centralisation et permet l'indépendance nécessaire aux fêtes galantes, aux ballades solitaires, ou même à l'autarcie. Glacières, métairies et laiteries assurent parfois la subsistance d'un domaine. Le mimétisme architectural de haies taillées comme des murs ou de parterres dessinés comme des plans — les bosquets français sont décrits comme des «coffres verts posés sur des perches» — est supplanté par le modèle de la peinture d'un Salvator Rosa ou d'un Claude Lorrain. Le jardin pittoresque échange

sa perspective linéaire contre la courbe et la contre-courbe. Le mur d'enceinte disparaît de l'horizon pour que le jardin se fonde dans la campagne. La clôture, en réalité enterrée au fond d'une tranchée, est découverte au terme de la ballade: surnommée ha-ha, l'astuce illustre le désir de surprendre par le dévoilement successif d'impressions et d'artifices. Progressivement, le jardin se peuple de grottes obscures, de rochers suspendus, de constructions ornementales à connotations philosophiques, de fabriques, voire d'automates et de figurants allégoriques. Dans les années 1770, la mode des jardins paysagés cède à une coquetterie éloignée de son aspérité initiale. Fabriques et folies architecturales se multiplient en Europe, où l'on importe ou construit pagodes, kiosques et passerelles. Pyramides, obélisques, urnes funéraires et rondes donnent au Désert de Retz, au domaine de Méréville ou à la Folie Saint-James (en partie disparue, Neuilly-sur-Seine) l'aspect merveilleux de parcs voués à l'amusement et à l'étonnement. Pourtant, ils reflètent aussi des pensées plus sombres, à contre-courant du positivisme et de rationalisme des Lumières, qui invitent à une contemplation moins légère du monde. La mélancolie habite aussi ces parcs où, en plus des saisons, les marques (artificielles) du temps qui passe agissent comme des vanités paysagères.

— Héléne Meisel



En haut
Zoe Leonard
Gynecological Instruments, 1993
FNAC: 2000-154
106,6 × 72,5 cm
(hors marge:
101,8 × 67,9 cm)

Photographie noir et blanc, tirage argentique
Œuvre du Centre national des arts plastiques — ministère de la Culture et de la Communication, Paris
Crédit Photographique: Zoe Leonard/CNAP

Ci-dessus
Zoe Leonard
Wax Anatomical Model with Pretty Face, 1990
FNAC: 2000-155
111 × 77 cm
(hors marge:
102,5 × 68,1 cm)

5/6 tirée par l'artiste
Photographie noir et blanc, tirage argentique
Crédit Photographique: Zoe Leonard/CNAP
Œuvre du Centre national des arts plastiques — ministère de la Culture et de la Communication, Paris



Penrith Castle, Cumbria, England, William Gilpin, dans *Observations on the River Wye*, 2nd Ed. 1789, p. 39

ne seront pas assis passivement, mais debout, capables de sentir une confrontation physique, une fatigue, un vertige.

Quelle est la part romantique du Désert de Retz ?

Il s'agit plutôt d'un esprit gothique, hérité de la littérature anglaise d'Horace Walpole (qui s'était fait construire une fantaisie néo-gothique, le château de Strawberry Hill) et notamment de son roman noir *Le Château d'Otrante*. Le Prince d'Otrante est confronté à une souveraineté illégitime : la venue prophétique d'un Chevalier Géant doit annoncer le rétablissement du royaume. Avec lui, font irruption des éléments sculpturaux : un casque géant, une épée disproportionnée. Écrit en 1765, ce roman devance le Désert de Retz, avec déjà cette obsession pour les échelles inhabituelles, le minuscule et le colossal. Le Désert n'est pas le lieu d'une pensée raffinée, mais de rencontres improbables sous le régime d'une « inquiétante étrangeté ». C'est le retour d'un imaginaire sombre, d'une nature espiègle et malveillante. Le Désert est une fabrique de désirs qui participent de spectacles intérieurs, engageant de nombreux corps, et donc très éloignés de la légèreté de Fragonard et des amourettes de Boucher. Une scène du film montre Monville marchant vers le verger où se trouve un pommier étrange : tous les fruits sont encore sur l'arbre, mais gâtés. Cette image soignée du pourrissement et de la chair décadente rappelle les tropes de Baudelaire, ruisselantes d'entropie. La mort, au centre des écrits romantiques, relève selon moi moins de la mélancolie que de la vanité. Les édifices du Désert sont des vanités, qui contemplant le temps écoulé, le temps à venir.

LE SAVIEZ-VOUS ?

La recette du vin de pissenlit

Les vertus du pissenlit ou « dent de lion » (dénomination due à la forme de ses feuilles, qui donnera l'anglais « Dandelion »), plante printanière, sont connues depuis fort longtemps. Il fait partie de la pharmacopée chinoise et ayurvédique (médecine naturelle hindouiste) depuis des millénaires, et son usage s'est développé en occident à partir du Moyen-âge. La plante est traditionnellement réputée pour ses propriétés purificatrices sur le foie, les reins et la vésicule biliaire. Le vin de pissenlit, jugé excellent au goût, permet également de combattre la goutte

et d'améliorer l'état des personnes pré-diabétiques. Le vin de pissenlit « Liqueur du curé » en Auvergne, est aussi symboliquement la possibilité de mettre le « printemps en bouteille ».

— Anne-Claire Duprat

Maskros,
Taraxacum officinale
[Pissenlit], Bilder
ur Nordens Flora,
C. A. M. Lindman, 1926.

Recette

— Ingrédients (pour 4 litres) : 3 litres de fleurs de pissenlit
— 4 litres d'eau bouillante
— 3 oranges et 3 citrons non traités coupés en rondelles (avec l'écorce)
— 500 g de raisins secs
— 1,750 kg de sucre

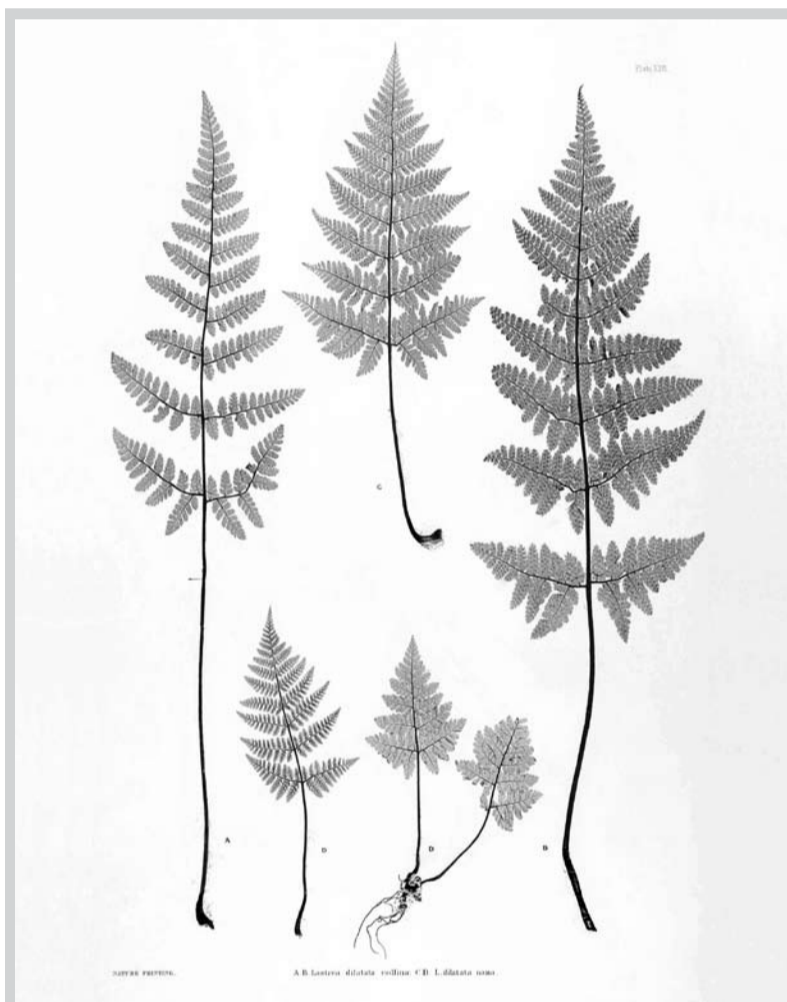
Préparation

— Ébouillanter les fleurs de pissenlit. Laisser reposer 24 h, puis filtrer.
— Ajouter les autres ingrédients et laisser macérer 25 jours en remuant tous les jours.
— Filtrer, au bout de ce temps, et mettre en bouteille sans bouchon pendant 2 mois.
— Filtrer à nouveau et mettre en bouteille avec bouchon.
— Laisser vieillir : plus il aura vieilli, meilleur il sera (il est excellent au bout d'un an).



Le Désert de Retz ne serait donc pas une utopie positiviste ou naïve, mais un bastion « anti-Lumières » ?

Plutôt une « doublure » des Lumières. La doublure, tournée vers l'intérieur, est plus sombre et sensuelle. L'enveloppe extérieure protège du monde environnant, la doublure est plus voluptueuse. L'extérieur concerne l'apparence, la doublure la dissimulation, l'intimité. Le site d'Ermenonville, très structuré, calibré pour la pensée, est un tribut aux Lumières, tandis que la « Colonne Détruite » de Retz suggère plutôt des plaisirs subversifs. Et, même si le Désert pouvait être auto-suffisant, le terme d'utopie serait à son sujet trop illustratif. La fiction qui s'y déroule n'est pas de l'ordre de la délectation mais de l'extirpation sadienne, d'une orchestration des plaisirs permise par des tournures de langage, et jouée sur un mode allégorique. L'allégorie est selon Baudelaire une approche oblique de la vie quotidienne, à la fois anéantie et préservée : « l'allégorie s'agrippe aux ruines ».



LE SAVIEZ-VOUS ?

La Ptéridomanie, ou la manie des fougères

Les fougères, plantes primitives apparues il y a 400 millions d'années — soit avant les animaux terrestres et les plantes à fleurs que l'on connaît — constituent le deuxième plus grand embranchement du règne végétal. On en compte environ 13 000 espèces différentes. Un vaste engouement pour l'étude de ces plantes ancestrales, connu sous le nom de *Ptéridomanie*, fait son apparition dans l'Angleterre victorienne du XIX^e siècle. À la fin des années 1830, la chasse aux fougères devient une activité sociale en vogue, attirant, dans la campagne anglaise, amateurs et botanistes professionnels, jeunes filles de bonnes familles et ouvriers, à la recherche d'espèces ou de variétés non encore connues. Un phénomène qui conduira également à l'extinction de certaines variétés. Les fougères se prêtent d'autant mieux à l'étude et à la collection que l'espèce présente une extraordinaire variété. L'Angleterre et son climat humide est

un terrain propice pour ces plantes, tandis que les infrastructures des transports modernes facilitent l'accès aux zones sauvages dans lesquelles elles prospèrent. Le développement concomitant de l'édition encourage la production de guides illustrés permettant une identification simplifiée des différents types de fougères dans le cadre des excursions de « tourisme botanique ». De 1841 à 1891, la *Ptéridomanie* connaît ainsi plusieurs phases : collecte simple de variétés anglaises qui s'étend aux fougères de zones plus exotiques ; puis, dans le cadre de sociétés d'amateurs éclairés, échange de spores pour la création de nouvelles espèces hybrides par l'association de divers types de spores. Ainsi, des « espèces monstrueuses », variantes aux formes rares et exceptionnelles, voient le jour. Les plus beaux spécimens et les nouvelles variétés créées sont présentées lors de manifestations d'horticulture de grande ampleur. Afin de pouvoir conserver les fougères collectées (souvent replantées dans les jardins), des terrariums ou *Wardian Cases* sont spécialement conçus. La fabrication industrielle du verre en pleine expansion à l'époque permet la commercialisation étendue de ces serres d'intérieur — ornementées et ouvragées comme du mobilier décoratif

au même titre que les aquariums — par des vendeurs spécialisés dès la fin des années 1840. Hors du cadre privé, les fougères sont présentées au public dans les serres des jardins botaniques, dont certaines subsistent encore aujourd'hui telles que the *Ascog Hall Fernery* sur l'île de Bute ou bien la *Dorrance H. Hamilton Fernery* au Morris Arboretum de l'Université de Pennsylvania, fameuse pour son architecture de verre, typique de l'époque.

Le motif de la fougère connaît aussi un véritable engouement dans le domaine des arts décoratifs durant la seconde moitié du XIX^e siècle. On le retrouve sur des objets artisanaux ou manufacturés en Ecosse et en Angleterre — poterie, verrerie, céramique, argenterie, vaisselle, textile, marqueterie, ferronnerie, etc —, ainsi que dans l'architecture, en ornement de façade, d'églises ou même de pierres tombales... Le Musée du Nord du Devon expose notamment une intéressante collection d'objets représentatifs de cette époque ; tendance que l'on relève lors de l'exposition universelle qui se tient à Londres en 1862.

La *Ptéridomanie*, phénomène social, entre science et curiosité, érudition et vanité, naturalisme et urbanisme, est symptomatique d'un temps révolu où les modalités pratiques de la recherche scientifique étaient partagées entre experts et amateurs. Où l'opinion publique, le citoyen, les représentants de la « doxa » étaient invités à participer aux progrès du savoir, dans des rôles de témoignages, de validations, de répétitions d'expériences, voire de missions opérationnelles. Cette mode, en pleine période victorienne, manifeste également comment le développement de l'artificial et de l'industrie s'accompagne d'un retour au naturalisme et le régime de la consommation capitaliste s'allie à un paradoxal idéal de conservation du vivant. Moins à la mode qu'à cette époque, les sociétés d'amateurs de fougères existent toujours et poursuivent les échanges de spores ainsi que la collecte des plus beaux spécimens.

— Anne-Claire Duprat

Fougère,
Notions élémentaires de botanique, rédigées conformément aux programmes officiels du 2 août 1880 pour l'enseignement de la botanique dans la classe de huitième, Henri Baillon, Paris, Hachette, 1881, p. 264 (Bibliothèque nationale de France, département Sciences et techniques)

LE SAVIEZ-VOUS ?

La ville utopique d'Oarystis, d'après le carnet de voyage de Raoul Vaneigem

Poème pour Oarystis¹

*Chaque matin naît une ville des désirs
Les chemins du cœur sont secrets et sans détours
Dessiner une carte, est-ce créer un territoire?
Le palais du farniente est notre demeure originelle
Ce qui est en haut est en bas, ce qui est en bas est en haut, inséparablement
La reconversion des ordures est-elle applicable aux dirigeants du vieux monde?
Savoir ce que l'on veut, vouloir ce que l'on sait
On ne voyage jamais que dans son corps
Un peu d'imagination messieurs les professeurs!*

*L'âge est le dernier apartheid
Existe-t-il une vallée de larmes?
Comment le péril ne serait-il pas en nous, qui sommes une jungle!
Comment aborderas-tu les rivages du Styx?
L'être humain a droit au savoir en toute gratuité
Où l'imagination est source de connaissances
La seule vraie démocratie est au service de l'humain
De la vertu thérapeutique des caresses
Où il est question de savoir si la vie trouve dans son intensité les moyens de son autodéfense
Nous voulons des mystères qui ne recèlent pas d'horreurs
Créer le monde à la ressemblance d'Oarystis*

Ce poème est une appropriation : le déroulement des titres des chapitres du Voyage à *Oarystis* de Raoul Vaneigem, récit qui nous plonge dans la découverte d'une ville utopique où le narrateur et son amie Euryménée se rendent pour une durée qui ne pourra excéder quinze jours. Ce temps est en effet considéré comme suffisant pour se forger une opinion qui, dès le retour dans le «vieux monde» aidera à mieux vivre. «Oarystis peut se bâtir partout où vous irez, partout où vous conduira le désir d'être heureux». Les étrangers y sont accueillis dans un vaste palais, qui rappelle l'Alhambra ou le Palais du Facteur Cheval, où tout encourage à la paresse. Il permet ensuite de gagner Oarystis, ville aquatique

inspirée de Venise abritant sept mille habitants qui consacrent trois heures par jour aux tâches requises au bon fonctionnement de la cité. Membre de l'Internationale Situationniste, Raoul Vaneigem, réactualise dans ce livre rédigé en 2005, une vision à la fois romantique et progressiste de la société, associant hédonisme et organisation, politique et poésie. Description topographique : le canal central abrite les maisons de l'amour, les centres de santé et les écoles — soit ce qui a le plus d'importance dans la vie. Il distribue six quartiers où la nature prolifère : le quartier des sciences, celui des arts, la forêt des morts (où chaque défunt est associé à un arbre), les grands prés, le quartier des mille cultures dans lequel se trouve le Musée du Passé et les *illuminati*, dits les inspireurs de l'impossible. La circulation se fait par voie fluviale, ou aérienne à l'aide de véhicules propulsés par l'énergie solaire. Des ascenseurs et des élévateurs relient les différents niveaux : aériens, terriens et souterrains. Au centre de la ville, se trouve la Place des assemblées (dite Place Charles Fourier ou Place

de la Commune) qui s'étend sur deux rives permettant aux habitants, lors des grands débats qui engagent l'avenir de la collectivité, de passer d'un côté ou de l'autre, manifestant ainsi leur adhésion ou leur opposition. Au nord-est, pour les esprits les plus aventureux, la cité est bordée d'une jungle de 500 hectares au microclimat tropical où les espèces animales les plus diverses vivent en liberté. Au nord, il y a des glaciers. Conçue comme un corps où tous les éléments agissent en harmonie sans hiérarchie, la structure d'Oarystis — corps individuel, social et urbanistique — conforte, dans un même mouvement, l'autonomie et la solidarité des éléments entre eux. Les habitants s'adonnent aux inventions vestimentaires les plus fantaisistes et sous leurs habits merveilleux, ils préviennent les touristes de tous leurs désirs chantant un monde «où il n'y ni temple, ni église, ni synagogue, ni mosquée, ni prêtre, ni pasteur, ni gourou, ni imam, ni rabbin, ni banquier, ni flic, ni militaire, ni marchand, quel bonheur!» Les venelles du quartier des arts sont ornées d'œuvres originales et partout s'y ouvrent des ateliers

d'artistes qui initient les curieux à leur art. C'est sans doute dans le quartier des arts que l'on mesure à quel point Oarystis ne supporte pas le vide.

Oarystis est «une cité d'enfants qui grandissent sans avoir le sentiment de vieillir parce qu'ils ne font qu'évoluer vers leur propre vérité». Aussi, dès l'enfance, l'apprentissage passe par le fait de dire tout ce que l'on pense avec sincérité. Le mensonge n'est alors qu'un jeu et la dissimulation n'existe pas, car tout à Oarystis se sait, du plus anodin au plus sérieux. Dans ce contexte, aucune connaissance, si futile, si erronée, si disparate, si fantastique, si aberrante qu'elle paraisse, n'est considérée comme inutile. Le «Conservatoire de l'improbable» accueille les inventions et les créations dans une transversalité de recherche débridée qui rattrape les rêves les plus insensés. Partant du principe que toute personne acceptant son bonheur n'a de cesse de l'accroître sans relâche et, donc, de ne pas céder au fait de le redouter ou de le réprouver, les thérapeutes considèrent que la maladie, lorsqu'elle s'installe dans

Par rapport à cette idée d'orchestration, Goethe parle justement de l'architecture comme «musique pétrifiée».

De ce point de vue, l'architecture de Borromini me semble fondamentale. Sa galerie du *Palazzo Spada* à Rome (1653) est une étrange folie, un trompe-l'œil tridimensionnel qui donne l'illusion d'une profondeur de trente-cinq mètres alors qu'elle n'en compte que dix. Elle illustre le Baroque comme espace distordu, élastique, initiant une fuite constante et fluide. Le *Tempietto* de Bramante (1502-1510), tout proche, est en revanche une approche rationnelle de la structure, l'incarnation de la juste proportion renaissante. Tous deux sont de purs essais architecturaux, mais l'un pousse au mouvement quand l'autre impose la retenue. La galerie de Borromini n'est pas une mise en scène simplement divertissante ou ornementale, elle articule tout un héritage de pensée.

Quels sont les autres projets que tu montres au Plateau?

Le vin de pissenlit a été réalisé pour le château de Lismore (Irlande), érigé dans un style néo-gothique à la Pugin, reconstruit par Joseph Paxton. *Dandelion Wine* (pissenlit) rassemble trente bouteilles de Bordeaux reconstituées à partir de fragments d'autres contenants, à la manière d'un «cadavre exquis». Ces bouteilles avaient été conçues pour contenir le vin fait à partir des pissenlits récoltés dans les jardins du château. Ces mauvaises herbes incarnent une nature débridée et envahissante, un élan indiscipliné qui revient constamment. La porte redessinée est un objet trouvé par hasard en Belgique. Monstruosité au sens propre, elle imprègne l'Art nouveau d'une pensée médiévale. J'aime ces monstres nés du désir, comme Frankenstein ou le Satan de Milton.

Tout près du Désert de Retz se trouve la Villa Savoye du Corbusier. Que signifie ce bâtiment pour toi?

Je l'ai vu trois fois depuis 1988. C'est un temple, un organisme, une extrapolation géométrique magistrale. Même l'allée qui mène à la porte du garage relève d'une orchestration cérémoniale. Je trouve le Corbusier si baroque dans sa manière de penser la circulation. L'espace guide une expérience fondée sur l'échelle, conçue pour être parcourue de manière propre à chacun : l'escalier en spirale ou la rampe, les baies vitrées menant

à l'intérieur ou à l'extérieur... Tout repose sur l'espace, le mouvement et la lumière. La géométrie semble stricte, mais relève d'un sentiment et d'une signification en réalité «pliables», souples et élastiques.

Finalement, le savoir qui sous-tend ton travail ne transparait pas de manière directe dans tes projets. Pourquoi «éclipser» l'érudition?

Pour moi, le savoir est une chose physique, visuelle. Le reste est juste de l'ordre de la recherche, que j'apprécie aussi. Mon approche du Désert de Retz peut être lue à travers des prismes tellement divers... Cela pourrait être la description obscure du *Domaine d'Arnheim* ou du *Cottage Landor* d'Edgar Allan Poe. Mais ces grilles de compréhension sont vaniteuses et facultatives. Ce qui m'intéresse vraiment, c'est *l'à peine perceptible*, qui je crois n'ajoute pas nécessairement au savoir. Quand je regarde une œuvre, je ne recherche pas

LE SAVIEZ-VOUS ?

Romantisme et roman noir

Le romantisme qui voit le jour dans la littérature européenne de la seconde moitié du XVIII^e siècle — tout d'abord en Allemagne, en Angleterre et en France — se pose en rupture avec le classicisme et ses règles. Il revendique une expression de la sensibilité individuelle, un goût pour la rêverie, mais aussi la dépression et l'angoisse, particulièrement au contact de la nature. Néanmoins, les écrivains romantiques ne font pas table rase du passé puisqu'ils prétendent à une totalité et à un certain universalisme, sur les traces de Shakespeare, qui mélangeait les genres (tragédie, comédie, farce...) et les registres (tragique, lyrique, sublime, grotesque...). Le roman noir, prolongement du romantisme, et correspondant à sa face la plus sombre, résiste à des critères littéraires précis. En réaction à la raison pragmatique, ce genre exalte le mystère et le fantastique, mettant en scène l'évasion, le ravissement dans le rêve, le morbide et le sublime, l'exotisme et le passé. Révélateur d'une sensibilité passionnée et mélancolique, cette production, que l'on fait apparaître de manière traditionnelle en 1764 avec *Le Château d'Otrante* d'Horace Walpole et dont l'apothéose en 1820 est le *Melmoth* de Charles Robert Maturin,

n'est pas désignée par un vocable unique : on parle de romans gothiques, de romans terrifiants, romans noirs. Les surréalistes y voient une source d'inspiration. Malgré l'impossibilité de réduire ces récits à une définition unique, on retrouve des éléments qui en constituent le décor et les personnage récurrents. Ainsi l'architecture du Moyen-Âge, (château, monastère), des moines pervers, des nobles licencieux insufflent une présence d'éléments plus ou moins surnaturels : couleur noire, situations macabres, ambiance nocturne et cauchemardesque. Pour Annie Lebrun, qui a fait une étude approfondie de ce genre littéraire dans *Les Châteaux de la subversion*, l'apparition du roman noir est liée aux goûts de l'époque pour le paysage et ses métamorphoses, en y associant des motifs de la décoration baroque puis rococo, l'imitation de la nature dans les intérieurs, la volonté de reproduire l'univers dans l'espace clos du jardin qui glissent progressivement vers la bizarrerie. Du rêve pastoral on passe à l'asphyxie, au mirage et à la mélancolie. L'«Époque (qui) finit par emprisonner l'existence dans la ronde de ses reflets», suscite une sensation de vide. Ces romans qui ont pour décor des architectures gothiques lugubres, théâtres de malaises et de drames, sont également le reflet d'une époque pré et post-révolutionnaire, qui traduit une pensée en mouvement constant, en train de se formaliser, et en même temps la prise de conscience d'une impasse idéologique. Une idéologie

les corps, est la forme du désir contrarié et un renoncement à lutter contre les misères du monde. À Oarystis, vouloir vivre équivaut donc à la constance et à l'obstination, à la création et à la curiosité permanente.

Maëlle Dault



NOTE

1
Raoul Vaneigem,
Voyage à Oarystis,
Éditions Estuaire,
Collection
«Carnets Littéraires»,
Avril 2005, 186 pages.

Dessin
de Giampiero Caiti
reproduit à la page 29
de Raoul Vaneigem,
Voyage à Oarystis,
Éditions Estuaire,
Collection «Carnets
Littéraires», Avril 2005,
186 pages.

la connaissance. Je recherche quelque chose qui résonne avec le savoir, quelque chose qui me demandera d'avoir foi en une proposition, de ressentir une certaine réciprocité envers sa matérialisation. Aucun passage théorique n'exige d'être compris. Il n'y a que des faits physiques, même s'ils sont fictifs. Pour en revenir à Goethe, il disait par ailleurs que «tout ce qui est factuel est déjà de la théorie».

Propos recueillis par Hélène Meisel,
le 23 janvier 2009.

qui se construit et se défait constamment sous la pression des événements. Ainsi la tradition romantique entretient des liens ambigus avec l'idéal des Lumières, qu'elle célèbre dans l'expression du droit individuel et le sursaut de la nature humaine, tout en s'opposant dans les formes à la scientificité et la rationalité qui l'accompagnent. Creuset littéraire des troubles et des contradictions d'une époque de grands changements, ce genre de roman, constituerait le reflet «d'un engrenage de néant.»

Marie Baloup

Ci-dessous
Castle Of Otranto,
a gothic story,
Horace Walpole,
Londres, Ed. 1811.

Ci-contre
Johann Heinrich Füssli,
Der Wechselbar, 1780,
craie noire et aquarelle
sur papier, 48 x 53 cm,
Kunsthaus Zürich,
Suisse.

14

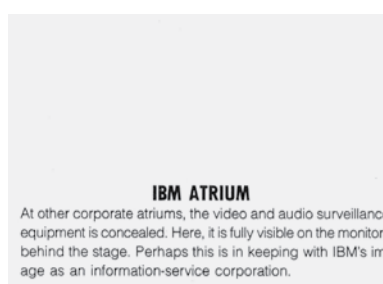
Dan Graham & Robin Hurst

Né en 1942 à Urbana
Vit et travaille à New York

Œuvres exposées

Dan Graham
& Robin Hurst
Private Public Space:
The Corporate Atrium Gardens, 1987
Artforum, 1987

Pour *Private Public Space: The Corporate Atrium Garden* (1987), Dan Graham a collaboré avec l'architecte Robin Hurst. L'œuvre est une étude architecturale, mais aussi urbanistique et politique, sur l'accessibilité de jardins couverts, publics et semi-publics. Dans l'œuvre originale, les montages allient textes et photographies développent sur six grands panneaux une sorte de frise chronologique de la privatisation croissante des espaces verts aux États-Unis. Cette présentation, proche des planches de projets immobiliers ou de montages médiatiques, avait déjà été utilisée par Dan Graham dans son célèbre essai de photo-texte *Homes for America* publié en 1966 dans *Arts Magazine*. C'est d'ailleurs une version révisée de *Private Public Space: The Corporate Atrium Garden* publiée en 1987 dans *Artforum* qui est présentée dans *Prisonniers du soleil*. Ce transfert médiatique est en lui-même un écho au transfert fonctionnel des espaces entre privatisation et publicité. En remontant à la «cabane rustique» défendue par l'Abbé Laugier en 1775 dans son *Essai sur l'architecture*, Graham et Hurst en réfèrent à un archétype de simplicité et de modération, imprégné d'une certaine «Arcadie» sociale et opposé à la propriété privée, déjà critiquée par Rousseau. Avec l'apparition des galeries couvertes, l'espace public a muté vers le passage marchand. La nature, contaminée par cette marchandisation, est présentée de manière contrôlée et esthétique: elle est domestiquée dans des jardins d'hiver, des serres tropicales et dans les atriums semi-publics possédés par des grandes entreprises



IBM ATRIUM

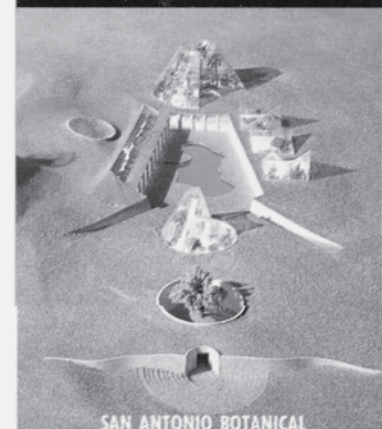
At other corporate atriums, the video and audio surveillance equipment is concealed. Here, it is fully visible on the monitors behind the stage. Perhaps this is in keeping with IBM's image as an information-service corporation.



IBM ATRIUM



FORD FOUNDATION BUILDING



SAN ANTONIO BOTANICAL CONSERVATORY



P. 68, top to bottom: frontispiece to Marc-Antoine Laugier's *Essai sur l'architecture*, 1755; Richard Turner, Victoria Regia House, 1852, in Kew Gardens, London, showing water fountains; photo: Kew Botanic Library. Archives; courtesy John Hix. *The Glass House*, Cambridge: MIT Press, 1981. Owen Jones, design for central winter garden, Muswell Hill, London, 1859; courtesy John Hix. *The Glass House*, Frank Lloyd Wright, administration building for the Johnson Wax Company, 1936-39. P. 69: Hannes Lundberg Wahner, ChemCourt (detail), 1982; photo: Dan Graham/Robin Hurst. P. 70: Joseph Paxton, Victoria Regia House, 1849, Chatsworth, Derbyshire; courtesy John Hix. *The Glass House*, P. 71: Edward Durrell Stone Associates, Park Avenue Atrium (detail), 1963; photo: Graham/Hurst. P. 73: ChemCourt (detail); photo: Graham/Hurst. P. 74, left, top to bottom: Edward Larabee Barnes Associates, IBM Garden Plaza (detail), 1983; photo: Graham/Hurst. Kevin Roche and John Dinkeloo, Ford Foundation building (detail), 1963-67; photo: Graham/Hurst. Center: Emilio Ambasz, San Antonio Botanical Conservatory (under construction), completed in 1987. Emilio Ambasz, San Antonio Botanical Conservatory, model, Jean Antoine Watteau, *Assemblée dans un Parc* (Gathering in a park), ca. 1717, oil on walnut panel, ca. 121 x 181 cm, collection of the Louvre, Paris. Right: Skidmore and Owings, Park Avenue Plaza Atrium (detail), 1981; photo: Graham/Hurst.

comme Ford ou IBM. La mixité confuse de ces espaces semi-publics/semi-privés pose de multiples questions: en premier lieu, celle de la plusvalue morale, écologique et ornementale que continue de véhiculer le jardin, mais surtout celle de l'immixion imperceptible de signaux commerciaux — cafés, enseignes, banques, etc. — dans des espaces apparemment neutres et accueillants, qui sont en réalité les mises en scène d'un jeu social réservé à une classe ciblée.

Dan Graham
& Robin Hurst
Private Public Space:
The Corporate
Atrium Gardens, 1987
Artforum, 1987



LE SAVIEZ-VOUS ?

Art nouveau : «l'écume en fer forgé»¹

Répandu en quelques années et simultanément dans plusieurs pays, l'Art nouveau s'est développé de manière fulgurante en réaction au rationalisme industriel de la fin du XIX^e siècle, faisant état du besoin de la bourgeoisie naissante de s'approprier un style qui lui serait propre. La diffusion paneuropéenne de ces pratiques prend plusieurs noms, *Modernismo* en Espagne, *Jugendstil* en Allemagne, *Modern style* en Angleterre ou encore *Sezessionstilé* en Autriche. Fortement influencé par l'émergence des arts décoratifs —

les *Arts and Crafts* de l'Angleterre victorienne — il s'affranchit de la hiérarchisation entre arts majeurs (peinture, sculpture, architecture) et arts mineurs (céramique, joaillerie ou verrerie) pour tenter de créer un art global, où les frontières entre l'art et la vie quotidienne sont également réduites. L'importance donnée à la décoration intérieure et à l'ornementation reflète ainsi un désir d'esthétiser le mode de vie d'une société alors confrontée à la «laideur» industrielle et à la production de masse. Formellement, l'Art nouveau privilégie les courbes, les formes naturelles, les organismes vivants et représente souvent des figures féminines. Il renonce néanmoins à s'uniformiser à travers des codes stricts. Cette révolution artistique place l'imagination des artistes au centre de la création, constituant un héritage dont les surréalistes se réclameront

quelques décennies plus tard. Cette vision n'est toutefois pas à considérer comme un repli nostalgique ou un refus du progrès. Sachant mêler l'organique à l'inorganique par l'utilisation de matériaux comme le fer forgé ou le verre soufflé, les artistes de l'Art nouveau prennent appui sur les techniques modernes de création industrielle, et entendent les utiliser précisément pour la mise en place d'une nouvelle esthétique, tournée vers l'avenir. Loin de toute vision romantique d'une nature corrompue par l'industrie vers laquelle l'artiste devrait retourner, l'Art nouveau puise au contraire sa source dans les avancées scientifiques de la fin du XIX^e siècle, tout en pliant à un modèle naturaliste supérieur. Ainsi, les centaines de planches de classification des formes de la nature mises au point par Ernest Haeckel serviront de source d'inspiration directe

pour l'utilisation de fleurs, insectes, coquillages, plantes, méduses dans les œuvres Art nouveau. Il ne s'agit pas d'imiter directement cette nature mais plutôt de calquer artificiellement ses structures, son rythme, son élan vital dans le quotidien domestique, pour créer une nouvelle réalité. Un projet qui trouve son écho dans les paroles de Huysmans, à propos de son personnage Des Esseintes et de l'univers bourgeois de son époque: «*Après les fleurs factices singeant les véritables fleurs, il voulait des fleurs naturelles imitant des fleurs fausses*» (J-K Huysmans, *À rebours*, 1884).

— Sibylle Friche



¹ La citation provient de Man Ray, titre de l'une de ses photos de la *Casa Milà* de Gaudí, (1933)

Infos pratiques

Le Plateau

Place Hannah Arendt
F — 75019 Paris
T +33 1 53 19 84 10
info@fracidf-leplateau.com
www.fracidf-leplateau.com
Entrée libre

Accès

Métro
Ligne 11 — Jourdain
Ligne 7 bis — Buttes-Chaumont
Bus
Ligne 26 — Jourdain

Jours et horaires d'ouverture

Du mercredi au vendredi de 14 h à 19 h
Les samedis & dimanches de 12 h à 20 h

L'Antenne

22 cours du 7^e art
F — 75019 Paris
T +33 1 42 01 51 95
antenne@fracidf-leplateau.com
Entrée libre
L'Antenne est fermée les jours fériés.

Jours et horaires d'ouverture

En semaine, sur rendez-vous pour la consultation du fonds documentaire.

Visiter le Désert de Retz

Le Désert de Retz est ouvert au public du mois de mai au mois d'octobre, les 2^e et 4^e samedis de chaque mois. Les visites, guidées et commentées, débutent à 14h30 et 16h30 et durent 1h30. Les réservations, obligatoires, se font auprès du service Animation Culture et Sports de la commune, par courrier ou par courriel. Pour des raisons de sécurité, la visite est interdite aux enfants de moins de huit ans et déconseillée aux personnes éprouvant des difficultés à se déplacer. Le stationnement étant impossible aux abords du Désert, les visiteurs doivent s'y rendre à pied ou utiliser la navette. Le départ de la navette se situe sur le parking devant le cimetière, au niveau de la table d'orientation. Un minibus achemine les visiteurs vers le Désert,

le rendez-vous est à 14 h pour la visite de 14h30 et à 16 h pour la visite de 16h30. Réservations: desertderetz@chambourcy.fr
T 01 39 22 31 37
F 01 39 22 31 40
Tarif des visites:
Adulte: 9 euros
Enfants de 8 à 18 ans: 4 euros

Remerciements

Aux prêteurs

Le Centre National aux Arts Plastiques — Département du Fonds National d'Art Contemporain; l'Association La Source; le Théâtre National de la Colline; la Cinémathèque française; le Musée des Beaux-arts de Valenciennes; le Musée Félicien Rops de Namur; le Fonds régional d'art contemporain Limousin; les Documents Cinématographiques; la Bibliothèque de l'École des Beaux-arts d'Angers; La galerie Artagalore, Paris; la galerie Jousse Entreprise, Paris; la galerie Maccarone, New York; la galerie Herald Street, Londres; la galerie Stella Lohaus, Anvers; la galerie Balice Hertling, Paris; Martine Meisel; Jean Pierre Babut de Marès; Céleste Olalquiaga; Epsom; Festijoux, Grenoble.

Aux artistes

Anna Barham, Loudgi Beltrame, Pablo Bronstein, Isabelle Cornaro, Hubert Duprat, Louise Hervé, Dan Graham, Zoe Leonard, Chloé Maillet, Corey McCorkle, Edgardo Navarro.

Ainsi qu'à

Jean-Marie Albert, Céleste Olalquiaga, Sarah Bragshaw, Brigitte Berg, Brigitte Belin, Stéphane Braunschweig, Anna Colin, Véronique Carpiou, Luciano Carreno, Inès da Silva, Grégoire Darrasse, Emmanuelle Delapierre, Stéphanie de Santis, Vanessa Desclaux, Sébastien Faucon, Magali Fradin, Virginie Frelin, Laurent Gardien, Marc Gouttière, Dan Graham, Gildas Hespel, Chris Hickey,

Joséphine Jibokji-Frizon, Richard Lagrange, Emmanuel Latreille, François Louvard, Laetitia Manach, Laurent Mannoni, Martine Meisel, Magalie Meunier, Alexandra Midal, Patricia Michel, Yannick Miloux, Marie-Julie Pagès, Laure Parchomenko, Pierre Pujade-Fayet, Lionel Perrin, François Piron, Philippe Plancoulaine, Henry Procter, Jean-François Prost, Isabelle Rocton, Sophie Vigouroux, Nicky Verber.

Ours

Le journal de l'exposition est édité à l'occasion de l'exposition *Prisonniers du soleil* (11 mars au 9 mai 2010) au Plateau/Frac Île-de-France.

Exposition

Commissaire de l'exposition: Guillaume Désanges

Frac Île-de-France / Le Plateau

Président: François Barré
Directeur: Xavier Franceschi
Secrétaire générale: Sumiko Oe-Gottini assistée de Floriane Rose
Assistante de direction: Anne-Claire Duprat
Chargée des expositions et des éditions: Maëlle Dault assistée de Florian Guillaume et d'Aline Payet
Responsable de la communication et des partenariats: Isabelle Fabre assistée de Claire Alliot-Soto
Attachée de presse: Magda Kachouche
Responsable de la collection: Veerle Dobbelaar assistée de Lucile Salabay
Chargé de l'action culturelle: Gilles Baume
Chargée de l'action éducative jeune public: Marie Baloup
Professeur-relais (Académie de Créteil): Judicaël Lavrador
Chargée de l'accueil: Magali Arbogast
Régisseur collection: Julien Pettex-Muffat
Régisseur Plateau: Frédéric Daugu
Équipe de montage de l'exposition:

Frédéric Daugu, Agathe Essig, Isabella, Muller Tiphaine Rondenay, Fernanda Tafner et Mykolas Zavadskis.

Équipe de tournage au Désert de Retz

Coordination du tournage: Maëlle Dault, Anne-Claire Duprat, Guillaume Désanges, Magalie Meunier. Frédéric Daugu, régie Grégoire Darrasse, caméraman/chef-opérateur Robert Jocelyn, Son stagiaires tournage: Justine Agulhom, Agathe Essig, Nabila Mokrani
En partenariat avec la ville de Chambourcy

Journal

Coordination éditoriale: Guillaume Désanges et Maëlle Dault.
Recherches iconographiques: Hélène Meisel et Aline Payet.
Notices des oeuvres: Marie Baloup, Guillaume Désanges, Amélie Gaucher et Hélène Meisel.
Textes: Magali Arbogast, Marie Baloup, Maëlle Dault, Guillaume Désanges, Veerle Dobbelaar, Anne-Claire Duprat, Isabelle Fabre, Sibylle Friche, Amélie Gaucher, Florence Le Bourg, Hélène Meisel.
Conception graphique: Loran Stoskopf assisté d'Alexandre Chapus.
Crédits photographiques: tous droits réservés
Impression: Imprimerie Nory, Paris.

Partenaires de l'exposition

L'exposition *Prisonniers du soleil* a été réalisée en partenariat avec la Mairie de Chambourcy/Désert de Retz et a bénéficié du précieux soutien du British Council ainsi que de la Cinémathèque française et de Festijoux. Nous remercions le Ministère de la Culture et de la Communication — Direction générale de la création artistique, Département des publics et de la diffusion ainsi que Pierre Morange, député-maire de Chambourcy et Caroline Doucet, maire adjointe chargée de la culture de Chambourcy — pour leur soutien à l'accueil de Corey Mc Corkle. En collaboration avec Work Method.

Le Frac Île-de-France est une initiative du Conseil régional d'Île-de-France. Il reçoit le soutien du Ministère de la Culture et de la Communication — Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Île-de-France et, dans le cadre de son action au Plateau, de la Mairie de Paris. Membre du réseau Tram, de Platform, regroupement des FRAC, de DCA et du Grand Belleville.

Île de France



MAIRIE DE PARIS



BRITISH COUNCIL



Tram PLATFORM d.c.a



LE SAVIEZ-VOUS ?

Bibliographie sélective

Le Désert de Retz: paysage choisi (1997), Julien Cendres, Chloé Radiguet, éditions de l'Éclat, 2009.

Jardins chinois en France à la fin du XVIII^e siècle, Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient, vol 78, n°1, A.Gournay, 1991.

Jardins et paysages en Angleterre au XVIII^e siècle, Claire Boulard, Presses universitaires de Reims, 2001.

Jardins et paysages en Angleterre au XVIII^e siècle, Marie-Madeleine Martinet, Didier érudition, 2001.

Le Jardin paysager anglais au XVIII^e siècle, Michel Baridon, Éditions universitaires de Dijon, 2000.

Histoire des jardins: de la Renaissance à nos jours, Monique Mosser, Georges Teyssot, Flammarion, 1991.

Pittoresque et mélancolie, une analyse du sentiment de la nature dans la culture européenne, Andrei Plesu, Somogy, 2007.

L'Utopie (1516), Thomas More, Flammarion, 1993.

Songe de Poliphile (1467), Francesco Colonna, Imprimeries nationales, 2004.

Les Châteaux de la subversion, Annie Lebrun, Paris, Jean-Jacques Pauvert et Garnier frères, 1982.

Soudain un bloc d'abîme, Sade, Annie Le Brun, Jean-Jacques Pauvert, 1986.

Les Romans Terrifiants: Le Château D'Otrante; L'Italien ou le Confessionnal des Pénitents Noirs, Collectif, Robert Laffont, Collection: Bouquins, 1997.

Cent vingt journées de Sodome (1785), Sade, 10/18, 1998.

Royaume de l'artifice, l'émergence du kitsch au XIX^e siècle, Celeste Olalquiaga, Fage, 2008.

La Chambre des merveilles, Patricia Falguières, Bayard culture, 2003.

Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris-Venise, XVI^e-XVIII^e siècle, Krzysztof Pomian, Gallimard, 1987.

Voyage à Oarystis, Raoul Vaneigem, Éditions Estuaire, Collection «Carnets Littéraires», 2005.

Ornement et crime (1908), Adolf Loos, Rivages Poche Petite Bibliothèque, 2003.

Le Langage de l'Architecture Post-Moderne (1977), Charles Jencks, Denoël, 1985.

Le Peintre de la vie moderne (1863), *Le Spleen de Paris* (1869) in *Œuvres complètes Tome 1 & Tome 2*, Charles Baudelaire, La Pléiade, Gallimard, 1975.

Sur Baudelaire (1937-1939), Paris, capitale du XIX^e siècle, exposé (1939) in *Écrits français*, Walter Benjamin, folio essais, 2003.

Filmographie

L'Année dernière à Marienbad, Alain Resnais, 1960.
L'Arche russe, Alexandre Sokourov, 2002.
Les Harmonies Werckmeister, Béla Tarr, 2000.
Meshes of the Afternoon, Maya Deren, 1943-1959.
Le Miroir, Andreï Tarkovski, 1974.
Stalker, Andreï Tarkovski, 1974.
La Vie est un Roman, Alain Resnais, 1983.