



HAL
open science

Le Surréalisme dans un salon. Du fantastique domestique à la domestication du rêve

Émilie Frémond

► To cite this version:

Émilie Frémond. Le Surréalisme dans un salon. Du fantastique domestique à la domestication du rêve. Olivier Penot-Lacassagne. (In)actualité du surréalisme (1940-2020), Les Presses du réel, A paraître. <hal-03625491>

HAL Id: hal-03625491

<https://hal.science/hal-03625491v1>

Submitted on 30 Mar 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Le Surréalisme dans un salon.
Du fantastique domestique à la domestication du rêve

Émilie FRÉMOND
Université Sorbonne Nouvelle

« Sgombrate il vostro salotto!
Sgombrate anche la vostra vita ! »¹

La pensée utopique qui traverse le modernisme, le surréalisme, le situationnisme² et l'architecture radicale apparue en Angleterre et en Italie dans les années 1960, semble avoir resserré les liens : qu'elle porte sur les manières d'écrire, de construire ou d'habiter, la révolution impose de penser conjointement espace public et espace domestique, urbanisme, architecture et design, comme l'illustre la célèbre formule de Max Bill – « de la cuillère à la ville » (*Vom Löffel bis zur Stadt*) – dont il n'est sans doute pas anodin qu'elle ait pu être reprise par les représentants de deux conceptions foncièrement différentes : d'un côté l'architecte moderniste italien, Ernesto Nathan Rogers (*Dal cucchiaio alla città*)³, de l'autre le représentant de l'architecture radicale italienne, Ugo La Pietra, virulent opposant du fonctionnalisme, admirateur des situationnistes⁴ et de Frederick Kiesler. De l'ustensile à l'immeuble, toutes les formes de la vie devaient pouvoir être investies par la figure totalisante de l'architecte, maître des intérieurs comme des extérieurs. Or, entre les recherches expérimentales sur les « possibilités d'embellissement irrationnel d'une ville » que les surréalistes publient en mai 1933 dans *Le Surréalisme au service de la Révolution* et la « cuillère-cendrillon » que Breton rapporte de sa promenade au marché des Puces, tout porte à croire que le surréalisme s'est au moins autant préoccupé d'urbanisme que de design, quand bien même le mot serait anachronique⁵. À distance des milieux actifs en matière de renouvellement de l'architecture, le

¹ « Déblayez votre salon / déblayez aussi votre vie », texte publicitaire rédigé par le groupe de design radical Archizoom pour leur canapé Safari. Voir *supra*.

² Voir l'« urbanisme nouveau » d'Ivan Chtcheglov et le projet *New Babylon* de Constant.

³ Le débat sur l'origine de la formule semble ne pas être tranché, puisque certaines versions attribuent la primauté de la formule à l'architecte italien. Voir notamment, Nicola Pezolet, « *Le Bahaüs imaginiste contre un Bahaüs imaginaire* » : la polémique autour de la question du fonctionnalisme entre Asger Jorn et Max Bill, mémoire de maîtrise, Québec, Université de Laval, 2008, p. 112.

⁴ Voir notamment les *Parcours-émergences* (1967), *Itinéraires préférentiels* (1969) et *Récupération et réinvention 1969-1975* dans Ugo La Pietra, *Habiter la ville*, Orléans, Hyx, 2009.

⁵ Jean Baudrillard lui-même n'emploie pas le mot « design » avant 1972. Soulignant dans sa conférence « Design et environnement » le basculement opéré par le Bahaüs qui substitue au tout-*produit* le tout-*objet*, Baudrillard fait d'ailleurs allusion à la formule de Max Bill : « avant l'avènement logique de cette forme/objet, rien ne l'est, pas même l'ustensile quotidien – après, tout l'est, aussi bien l'immeuble que la petite cuiller ou que la ville entière ».

surréalisme semble avoir effectué une trajectoire inverse : partant de la ville, s'intéressant à l'habitat – « maison de verre » d'André Breton, « *Endless house* » de Frederick Kiesler –, le surréalisme se serait progressivement intéressé, par la médiation de l'objet surréaliste, à tout ce qui devait permettre de « changer la vie ». De la ville donc à la petite cuillère et retour, les échanges se faisant avec d'autant plus de fluidité que préside à l'imaginaire du groupe la réversibilité des pôles intérieur/extérieur.

Si, comme le rappelle une sémioticienne du design, le « salon tend [aujourd'hui] à s'arroger toutes les activités et à agglutiner l'ensemble du mobilier »⁶, c'est pourtant moins pour ses vertus *agglutinantes* ou sa capacité à figurer le centre de l'espace domestique que le salon des surréalistes fait signe. Du salon des arts décoratifs de 1925 conspué par Aragon aux salons du couturier parfumeur Lucien Lelong imaginés dix ans plus tard par le décorateur Jean-Michel Frank, en passant par le salon bourgeois moqué par les surréalistes, ce sont plutôt les usages variés du mot, comme de la chose, qui requièrent l'attention. Loin de révéler une mode, un style ou des goûts, le salon expose d'abord les formes symboliques du pouvoir. René Crevel, ami et confident du décorateur Jean-Michel Frank, décrivait ainsi au début des années trente un intérieur bourgeois en ces termes :

Que de farouches bêtes des bois aient dégénéré en grasses bêtes de maison, quartier ne sera cependant point fait aux espèces indomptées. Parce qu'ils étaient trop nus, les flancs de ce giron de pierre, les murs de ces chambres où le désir du retour dans le sein maternel ramène les moins sédentaires pour les repas et le sommeil, tel lion a dû accepter de se laisser fondre dans un bronze dérisoire et du haut d'une cheminée bien française où le voici posé, il n'a d'autre ressource que de regarder une famille couper la poire en deux, en quatre, en six, en huit.⁷

Que les surréalistes aient donc rêvé, après Rimbaud, d'engloutir le *salon au fond d'un lac*, voilà qui ne saurait surprendre, pas plus que la transformation des lieux et scénographies d'exposition en espaces domestiques⁸. Le mobilier surréaliste pouvait d'ailleurs rivaliser dès le début des années cinquante avec le design le plus inventif et fournir au collectionneur passionné le mobilier entier d'une maison témoin : l'*Ultra-meuble* de Kurt Seligmann, la *Chaise envahie*

Pour une critique de l'économie politique du signe, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1972, p. 230. Pour une synthèse des apports de Baudrillard à la critique du design en France, voir Claire Leymonerie, *Le Temps des objets, Une histoire du design industriel en France (années 1950-1970)*, Cité du design, 2016, p. 221-229. Voir encore Benoît Heilbrunn, « L'objet : de l'évanescence du signe à la mort du design », in Olivier Penot-Lacassagne (dir.), *Back to Baudrillard*, Paris, CNRS éditions, 2015, p. 53-68.

⁶ Anne Beyaert-Geslin, *Sémiotique du design*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 2012, p. 139.

⁷ René Crevel, « L'Enfance de l'art », *Minotaure*, n° 1, juin 1933.

⁸ On songe notamment à l'exposition de 1938, à ses « salles réduites [...] tirées aux quatre coins par des lits défaits de maison de passe dont l'on tâtait du pied une mare bordée de joncs », dont témoigne la photographie de Denise Bellon qui accompagne le témoignage de Breton. André Breton, « Devant le rideau », *La Clé des champs*, in *Œuvres complètes*, t. III (Étienne-Alain Hubert éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 741 et 743.

de lierre de Wolfgang Paalen, la brouette-divan d'Oscar Dominguez – des objets qui devaient brouiller durablement la frontière entre art et design⁹ –, la table *Traccia* à pattes d'oiseaux de Meret Oppenheim, le *Loup-table* de Victor Brauner ou le *Canapé-Lèvres* de Dali. À partir des années soixante-dix, l'objet surréaliste devient reproductible et fait son entrée dans l'industrie du design : Poltronova commercialise le lit-cage de Max Ernst¹⁰, Knoll réédite le Malitte de Matta (modules qui permettent, selon leur usage vertical ou horizontal, de transformer un tableau en salon) et la table basse comme la chaise Léda, dessinées par Dali dans les années trente, sont commercialisés à prix d'or par Barcelon design dans les années quatre-vingt-dix. Les magazines de décoration proposent aujourd'hui aux plus aisés un salon surréaliste clé en mains¹¹ (papiers peints, mosaïques et tapis dits « surréalistes »), tandis que studios de design et décorateurs mondains commercialisent quelques erzats surréalistes, sur le mode allusif du clin d'œil pour *happy few*, qui transforme le pillage en hommage ou sur le mode revendicatif et criard de l'admiration inconditionnelle qui gage la valeur de celui qui l'énonce sur ses goûts. L'utopie a fait long feu.

En choisissant de placer dans sa salle de bain la *Chaise envahie de lierre* de Wolfgang Paalen qu'elle venait d'acquérir à la galerie Gradiva, Marie-Laure de Noailles semble avoir donné le ton de ce « nouveau Fantastique » ainsi baptisé par la revue *Harper's Bazaar* en 1938¹² : l'objet surréaliste, objet trouvé-remodelé-augmenté-dépaysé, intégrait là un véritable intérieur domestique, faisant réapparaître le spectre de l'usage. Or, en retrouvant une fonction au lieu d'un *fonctionnement symbolique*, les objets surréalistes prenaient le risque de devenir, à terme, de simples produits *dérivés*. Si le surréalisme a sans doute cherché à proposer une alternative au design moderniste et fonctionnaliste, largement dominant dans l'histoire du design français jusqu'au début des années 1980¹³, il n'est pas certain qu'il ait eu les moyens de résister aux effets de la société de consommation, quand bien même il proposait, à la suite d'Edgar Poe, une nouvelle « philosophie de l'ameublement »¹⁴. C'est sans doute pourquoi, nous le verrons, il faut plutôt chercher du côté de l'architecture et du design italiens des années soixante-dix, nettement plus contestataires, ou en France, du côté de groupes confidentiels comme Totem, pour trouver

⁹ C'est la thèse défendue par Ghislaine Wood dans le catalogue *Surreal Things*, London, V&A Publications, 2007.

¹⁰ Voir à cet égard le texte que lui consacre André Pieyre de Mandiargues, « Lit-cage », dans *Quatrième Belvédère*, Paris, Gallimard, 1995, p. 164 et sq.

¹¹ Pourvu qu'on dispose d'un budget conséquent. Voir « Le bon mix », *AD*, n° 122, fév.-mars 2014 et « Tendances surréalisme doux », *AD*, n° 121, déc. 2013 pour la sélection de papiers peints.

¹² « The New Fantastic », *Harper's Bazaar*, avril 1938, article auquel se réfère largement Ghislaine Wood dans le catalogue *Surreal Things*.

¹³ Voir Claire Leymonerie, *op. cit.*, p. 271-272.

¹⁴ Le texte de Poe, *The Philosophy of Furniture* (1840) traduit par Baudelaire en 1852, est évoqué dans un tract « La Poésie dans ses meubles » (1964) qui rend hommage au travail de deux artistes italiens (*cf. infra*). Associant le goût de l'erreur, du « geste gauche » et de l'imprévu revendiqué par les deux créateurs au projet surréaliste, Breton n'hésitera pas à voir en eux les auteurs d'un « manifeste surréaliste de la "Philosophie de l'ameublement" ».

quelques échos de la révolution domestique imaginée, en matière de mobilier, par les surréalistes.

Le surréalisme dans ses meubles. De quelques incompatibilités

On peut rappeler, pour commencer, l'aporie à laquelle s'est d'emblée trouvé confronté le surréalisme dès qu'il s'est agi de se plier aux lois de la physique et de l'utile. Le numéro de la revue *Mélusine* consacré à l'architecture, significativement intitulé *Le Surréalisme sans l'architecture* le montre parfaitement¹⁵ : la maison surréaliste est par définition inhabitable. Jean-Claude Blachère résume ainsi le paradoxe :

L'histoire du rêve architectural dans la pensée de Breton [est] donc la chronique d'un mirage, la description d'une chimère. Cette histoire sera celle d'une suite de refus, (rejet de l'art déco par exemple), de déceptions (le modern style), de fantasmes avortés. La maison surréaliste est invisible, introuvable. En quête de tout ce qui ne la rattache pas à un utilitarisme terre à terre, elle finit par ne pas trouver d'autres espaces où se déployer que celui de la poésie.¹⁶

On peut réclamer des « entrées-baignoires », des « portes en lame de rasoir », des « chaises à pieds d'animaux », des « tables lumineuses pour l'amour » comme le faisait en 1922 Aragon dans son « Projet de réforme des habitations », imaginer comme Matta des « escaliers sans barre d'appui pour maîtriser le vide », supprimer comme Kiesler « le séparatisme dans la construction de la maison » pour « cré[er] avec le plancher, les murs et le plafond un continuum unique »¹⁷ — chacun en conviendra, la construction d'une simple chaise requiert de se plier à une série de contraintes techniques qui passent l'envie de plaisanter. Si bien que ces projets surréalistes paraissent tout droit sortis de l'imagination du poète, mais très éloignés du cerveau de l'ingénieur¹⁸.

¹⁵ *Cahiers du centre de recherches sur le surréalisme, Mélusine, Le Surréalisme sans l'architecture*, n° XXIX, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2009.

¹⁶ Jean-Claude Blachère, « La maison abolie », *ibid.*, p. 39.

¹⁷ Voir respectivement le « Projet de réforme des habitations » rédigé par Aragon sous le pseudonyme Germain Dubourg dans *Littérature*, n° 4, 1^{er} sept. 1922 ; Matta Echaurren, « Mathématique sensible. Architecture du temps », *Minotaure*, 1938, n° 11, et le *Manifeste du corréalisme* de Kiesler publié dans un hors-série de *L'Architecture d'aujourd'hui*, en 1949.

¹⁸ Dali, avec la part d'emphase qu'on lui connaît, raconte ainsi les démarches de Gala pour réaliser et commercialiser les objets les plus improbables : « Ces inventions furent notre martyre [...], c'était toujours la même histoire : on commençait par trouver mon invention insensée et sans valeur commerciale. Puis, lorsque Gala, à force d'insistance avait réussi à les convaincre de son intérêt pratique, on lui rétorquait que si la chose était effectivement intéressante, elle était impossible à réaliser et coûterait des prix fous. » *La Vie secrète de Salvador Dali*, adaptation française de Michel Déon, Paris, La Table ronde, [1952], 1984, p. 227.

L'idée même d'un « design surréaliste » semble en outre relever de l'antinomie dans la mesure où le Modern style de l'Art nouveau, dont s'inspire largement l'imaginaire des objets surréalistes, relève encore des arts décoratifs, et où l'industrialisation, la standardisation des produits, le fonctionnalisme et l'utilitarisme qui sous-tendent jusqu'aux années cinquante le design paraissent éloignés de la transformation du monde à laquelle aspirent les surréalistes. Utilité, simplicité, accessibilité et reproductibilité, tels sont en effet les mots d'un design entendu par convention comme le design fonctionnaliste du modernisme, celui du Bauhaus ou le « style international » de Le Corbusier. Tout ce qui échappe à l'esthétique et au fonctionnalisme du modernisme prend donc place dans une sorte d'univers parallèle, non moins vaste, mais qualifié par rapport à cette norme implicite : design « alternatif », « anti »-design, design « radical » – toutes formes de contestation nées en Italie, mais dont il est permis de croire qu'elles ne sont pas étrangères à la queue de la comète surréaliste¹⁹ (voir *infra*). Il n'en demeure pas moins que la réflexion sur l'objet surréaliste, pensé dans le prolongement de la sculpture plutôt qu'en opposition avec elle, rendra toujours difficile pour les surréalistes de la première et deuxième génération la conversion de l'objet artistique en meuble, vulgaire objet de consommation rendu à sa seule valeur d'usage. Dali fait dès lors figure d'exception, même s'il était sans doute plus facile de commercialiser le canapé Mae West que la Vénus aux tiroirs.

La maison de verre fournit un exemple révélateur de cet écartèlement entre l'imaginaire domestique du surréalisme et la réalité pratique. Rappelons tout d'abord la déclaration de Breton dans *Nadja* : « Pour moi je continuerai à habiter ma maison de verre, où l'on peut voir à toute heure qui vient me rendre visite, où tout ce qui est suspendu aux plafonds et aux murs tient comme par enchantement, où je repose la nuit sur un lit de verre aux draps de verre, où qui je suis m'apparaîtra tôt ou tard gravé au diamant.²⁰ » L'atelier de la rue Fontaine fut pourtant tout autre, on le sait, et cette maison de verre semble n'avoir été qu'un mirage. On ne peut cependant oublier qu'une « maison de verre », contemporaine de Breton, a bel et bien vu le jour, et que sa construction fut relayée par la presse. Au moment où Breton évoque sa « maison de verre », en 1927, l'architecte Pierre Chareau entreprend la construction d'une Maison de verre, rue Saint-Guillaume, dont les travaux s'achèvent en 1932. Difficile de voir là un hasard objectif avant la lettre, puisque rien, dans cette réalisation, ne coïncide avec le rêve de Breton. Les briques de verre translucides qui forment l'intégralité de la façade empêchent, précisément, de voir comme d'être vu et ce n'est qu'en vertu d'une connaissance superficielle du surréalisme

¹⁹ Ugo La Pietra a lu les textes de l'Internationale situationniste et fait de la phrase « Habiter, c'est être partout chez soi », repris à F. Kiesler, l'un de ses mots d'ordre ; Joe Colombo, ancien membre du Mouvement nucléaire, a été proche d'Asger Jorn et d'Enrico Baj. Pour une mise au point sur cette nébuleuse critique, voir Alexandra Midal, *Design, Introduction à l'histoire d'une discipline*, Paris, Agora Pocket, 2009, en particulier « Design critique tous azimuts (1966-1985) », p. 127-198.

²⁰ André Breton, *Nadja*, in *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 651.

qu'un commentateur de l'époque peut écrire : « il est curieux de constater que, uniquement par la recherche technique, cette maison a devancé la sculpture sur-réaliste. Calder et Giacometti pourraient y voir des réalisations. La porte pivotante suspendue devant le grand escalier est une sculpture sur-réaliste de toute beauté »²¹. « L'imagination est ce qui tend à devenir réel », mais la réalisation d'un rêve peut révéler quelques vices de forme.

Pour mieux mesurer cependant le virage qu'opère le surréalisme en une décennie, entre 1925 et 1935, il faut sans doute rappeler la diatribe prononcée par Aragon à l'égard des arts décoratifs dans le n° 5 de *La Révolution surréaliste* (octobre 1925). Ce que le poète exprime d'abord, c'est le sentiment d'une rupture avec l'histoire et le mythe, devant la victoire de la fonction et de l'utile : « C'en est fait des architectures hantées, l'habitant sera chez lui sous ce portique, il trouvera la paix dans ce désert de murs. Tout se mesure à l'utile, l'emploi resplendit au moindre moellon »²². Aragon n'a pas de mot assez fort pour dénoncer « la trahison des demeures, la préférence donnée au confort de l'instinct sur le confort de l'intelligence », cet homme moderne qui s'exclame « c'est beau, et puis c'est bien conditionné ! » et « s'adonne à des guéridons ». La fin de l'article est sans appel :

Il nous faut faire maison nette d'un esprit domestique qui s'est répandu depuis cinquante années dans les villes et les cœurs. À l'office, je vous prie, les décorateurs et les savants timides. Nous n'avons pas assez de nos carrefours et de notre vie, nous n'avons pas assez de tout l'univers pour le génie ambitieux, inutile et dévorateur.

Le Surréalisme au service de la *décoration* ou de l'*imagination* ?

De nombreux textes projettent de révolutionner les intérieurs bourgeois, mais c'est la rencontre du décorateur Jean-Michel Frank, « dandy au pays des surréalistes²³ », confident de René Crevel et familier de la société mondaine, avec les artistes surréalistes qui marque l'apparition d'un mobilier surréaliste au début des années trente. Dali et Giacometti, tous deux intéressés à la question de l'objet, sont en effet les premiers à créer meubles et objets décoratifs. Comme le raconte André Masson, Breton aurait affirmé à la veille de la publication du *Surréalisme et la Peinture* : « il n'y a pas de peinture surréaliste. Il y a des surréalistes qui font de la peinture comme il y a des surréalistes qui écrivent, comme des surréalistes pourraient tout

²¹ Paul Nelson, « La maison de la rue Saint-Guillaume », *L'Architecture d'aujourd'hui*, 1933 republié en octobre 1993.

²² Louis Aragon, « Au bout du quai, les Arts décoratifs ! », *La Révolution surréaliste*, n° 5, 1925.

²³ Ainsi désigné par Patrick Favardin. Voir « Jean-Michel Franck et les surréalistes », in *Jean-Michel Franck, un décorateur dans le Paris des années 30*, Paris, Norma éditions, 2009, p. 58.

aussi bien être vanniers ou forgerons. »²⁴ Pourquoi pas des surréalistes menuisiers, décorateurs et architectes d'intérieur ?

Les objets créés par Giacometti et Dali pour Jean-Michel Frank relèvent sans doute d'une démarche et d'une esthétique très différentes : la collaboration avec Dali se réduit à quelques objets (paravents, lampadaires, canapé), alors que s'établit pendant dix ans entre Franck et Giacometti une collaboration étroite dans laquelle l'artiste s'efface au profit du décorateur tout en faisant de la conception de quelques soixante-dix objets (vases, commodes, luminaires et accessoires) un véritable laboratoire de son art²⁵. Ce souvenir rapporté par Dali permet néanmoins de voir à quel point la conception d'une pièce de mobilier reste proche, dans ce récit digne d'une performance, de l'objet surréaliste :

Le décorateur Jean-Michel Franck m'offrit deux chaises du plus pur style 1900. J'en transformai une en remplaçant son siège par une plaque de chocolat. Puis, je la déséquilibrai en prolongeant un de ses pieds avec une poignée de porte. Un autre pied plongeait perpétuellement dans un verre de bière. J'appelai cet objet inconfortable la *chaise atmosphérique*.²⁶

Prolongement de la réflexion sur l'objet inaugurée par Dali et poursuivie par Breton dans les années trente, la *Chaise atmosphérique*, la *Chaise aux mains*, tout comme l'*Ultrameuble* de Kurt Seligmann constituent donc une première incursion de l'imagination dans l'espace domestique, mais pour le subvertir, sur un mode agressif, comme si le meuble constituait le cheval de Troie du salon bourgeois.

Entre le travail de Dali ou celui de Giacometti qui collabore avec son frère Diego à la réalisation d'objets décoratifs, encore proches de la sculpture, pour le milieu de l'aristocratie et de la haute-bourgeoisie parisienne et celui qu'entreprend vingt ans plus tard Asger Jorn contre le nouveau Bauhaus (« imaginaire) de Max Bill auquel il oppose un « Bauhaus imaginiste », peu de choses communes sans doute, à ceci près que tous entreprennent de réintroduire l'imagination dans la vie quotidienne contre l'épure fonctionnaliste. Néanmoins, là où le baroque dalinien s'adresse à une clientèle d'élite, les réflexions du groupe Cobra cherchent à renouer avec le folklore et la culture populaire pour faire entrer l'art dans l'univers domestique.

L'épisode de Bregnerød en août 1949 pourrait être un peu le pendant des vacances au Tyrol et de *Dadaaugrandair* : dans la campagne près de Copenhague, le groupe Cobra se réunit dans

²⁴ Cité par Pierre Naville, *Le Temps du surréel*, Paris, Galilée, 1977, p. 227.

²⁵ Voir l'article de Thierry Dufrene, « L'objet bien visible dans l'œuvre d'Alberto Giacometti », in *Jean-Michel Franck, un décorateur dans le Paris des années 30*, op. cit. Pour un aperçu des créations surréalistes, voir Pietro Costa Viappiani, *Le Mobilier surréaliste*, Booking international, 1993 ; et pour Dali, Jean-Louis Gaillemain, *Dali le grand paranoïaque*, Paris, Gallimard, 2004, p. 104-109.

²⁶ *Op. cit.*, p. 243-244. Nombreux sont aujourd'hui les designers postmodernes comme Philippe Stark (avec son *Richard III*, mi-chaise, mi-fauteuil club) ou Alessandro Mendini (avec sa *chaise Proust*) à utiliser ce procédé qui relève à la fois du pastiche et de l'hybridation des formes.

une maison initialement construite pour les étudiants de l'école d'architecture et la repensent de fond en comble, avec l'aide même des enfants des différents artistes. Cependant, l'enjeu est moins de penser l'objet domestique en tant que tel, que de déplacer les frontières de l'art et de mettre en pratique un certain mode de vie dans un cadre domestique expérimental où, ce qui se joue, tient plus de la performance²⁷. À la construction d'un nouveau Bauhaus à Ulm par Max Bill en 1954 (la célèbre *Hochschule für Gestaltung*), Asger Jorn répond encore par la fondation de son Bauhaus imaginiste, dont l'une des premières rencontres se fait autour de la céramique, à Albisola, en Italie, avec la complicité de Enrico Baj. Mais cette activité de céramiste, véritable offensive contre le fonctionnalisme, s'inscrit au croisement de l'art brut, de l'*arte povera* et d'un primitivisme qui hérite sans doute davantage de Dada que du surréalisme²⁸.

C'est donc plutôt, en matière de recherches formelles, du côté des deux hommes de *Officina Undici*, Ugo Sterpini et Fabio de Sanctis, un peintre et un architecte italiens, qu'il faut chercher un prolongement du fantastique domestique initié dans les années trente. Le *Manifeste* que rédigent les deux hommes est à l'origine du rapprochement avec le groupe de Paris : la défectuosité, la malfaçon, les accidents de la matière – considérés comme autant de lapsus – sont en effet valorisés contre l'idée même de « design » (qui signifie en italien « projet » : « nos "projets" sont, d'ailleurs inexistantes ou approximatifs » lit-on dans le *Manifeste*²⁹). Contre le design comme *dessein*, les deux hommes parient sur le hasard : « Un nœud dans le bois peut être le point de départ d'une table ou d'une armoire. [...] nous n'attendons pas le bon vouloir du hasard, nous le sollicitons, nous le tentons, nous le provoquons, en observant les matériaux, en les combinant entre eux. »³⁰

Breton, qui préparait alors l'exposition de 1965 dédiée à Charles Fourier, *L'Écart absolu*, ne pouvait manquer de lire dans un tel *Manifeste* une poursuite de la pensée utopique. « L'Écart absolu, écrit-il alors à Ugo Sterpini, a trouvé par avance en vous son meilleur entendeur à l'échelle du logis et de ses environs immédiats, par où passent précisément l'art, l'amour et la liberté³¹ » et c'est à titre collectif que le groupe surréaliste choisit de rendre un hommage public aux deux hommes, remerciés d'avoir inventé la maison *habitable*. Parmi de nombreuses contributions à ce tract intitulé « La Poésie dans ses meubles », celle de Philippe

²⁷ Nicola Pezolet rappelle néanmoins un point intéressant : la proximité des membres de Cobra avec Gaston Bachelard, auteur quelques années plus tard d'un essai sur la « maison onirique ». *Op. cit.*, p. 62. Bachelard développe cette idée dans *La Terre et les rêveries du repos* puis dans *La Poétique de l'espace*.

²⁸ La maison-jardin d'Albisola permet de voir, sur fond de nature, comment la réflexion sur l'architecture et la céramique se rejoignent. Voir Asger Jorn, *Le Jardin d'Albisola*, Torino, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, 1974.

²⁹ *Manifeste* intégralement repris dans *Le Mobilier surréaliste*, *op. cit.*, p. 73 à 77.

³⁰ *Ibid.*, p. 76.

³¹ Lettre citée dans *Le Mobilier surréaliste*, *op. cit.*, p. 85.

Audouin mérite d'être citée en ce qu'elle tente de circonscrire l'originalité des deux hommes, entre *good design* et *pop design* :

Sterpini et De Sanctis ont individualisé l'ameublement en gestes fugitifs de bois cirés, en arrière-pensées de fer forgé, en hybrides spectraux de fiberglass ou de résine. Leur révolte anti-pop contre tout entourage fonctionnel, leur refus de ce pléonasmisme vital qui consiste à s'incruster dans ce que la civilisation industrielle a de plus laid et de plus sériel, leur respect pour les hasards qui réintroduisent le naturel dans le façonné, font de ces duettistes les artisans du fortuit pour s'asseoir et se coucher, de l'incongru pour s'appuyer et se blottir, de l'inouï aux secrets bien rangés. Ils ont créé des intérieurs jamais prêts, introuvés et toujours défaits, des *unready-mades* où l'on devrait se sentir comme chez soi.³²

Le meuble le plus célèbre réalisé par les hommes de *Officina 11*, « Ciel, mer, terre », exposé en 1965, fait l'objet quant à lui d'un éloge particulier de la part de Breton parce qu'il résonne avec la critique de la société de consommation et de la technique qui constitue le dernier combat du groupe. Composé d'un bois noble et de deux portières d'automobile qui supposent pour pouvoir être fermées d'être claquées, le vaisselier requiert pour devenir utilisable que l'on use d'une douceur proche de la caresse (et la couleur rose, ainsi que les seins connotent bien l'érotisme du geste qu'appelle cette hybridation).

L'usage des portières automobiles révèle également une réflexion plus profonde sur l'essence du meuble – « *mobile* » en italien –, c'est-à-dire la capacité d'être mis en mouvement, d'être déplacé, notion plus sensible en italien qu'en français. C'est sans doute pourquoi le recueil de Fabio de Sanctis, écrit en collaboration avec Radovan Ivsic et Annie Le Brun en 1972, recueil d'images photographiques de meubles-valises, de valises-meubles, de valises-lavabos, peut à bon droit s'intituler *La Traversée des Alpes*. Le meuble, rendu à sa pleine liberté d'objet pouvait devenir le vecteur d'un voyage immobile, à la Xavier de Maistre, ou porter avec lui le mouvement de la révolte domestique au dehors, jusque dans les Alpes³³.

Héritages labellisés

À côté de ces prolongements et ramifications du surréalisme adossés à la pensée utopique ou à une véritable recherche formelle, existe une autre forme d'héritage, qu'on pourrait dire « labellisé ». À défaut de révolutionner l'espace domestique et de changer la vie donc, mettre

³² « La Poésie dans ses meubles », *Tracts surréalistes et déclarations collectives 1922-1969*, t. II, Paris, Éditions José Pierre, p. 234-237.

³³ Fabio de Sanctis, en collaboration avec Radovan Ivsic et Annie Le Brun, *La Traversée des Alpes*, Paris, Roma, Maintenant, 1972. En 1924, Adolf Loos écrivait déjà : « seuls les meubles mobiles peuvent être modernes ». Voir Alexandra Vidal, *Design, l'anthologie : 1841-2007*, Cité du Design-ESADSE-HEAD, 2013, p. 93.

le surréalisme à la portée de tous par l'intermédiaire du meuble ou de l'objet décoratif standardisé. Telle fut la démarche de Dino Gavina, designer italien à l'origine de la célèbre agence Simon international (1968), ami de Marcel Duchamp et Man Ray. Avec le Centro Duchamp, créé en 1969, association culturelle à but non lucratif, Dino Gavina commence par se doter d'un lieu quasi institutionnel, à mi-chemin entre le laboratoire et l'école, où il entend réunir ingénieurs, industriels et artistes³⁴. Poésie et standardisation doivent cesser d'être perçus contradictoirement. Ainsi peut-on lire dans la brochure de présentation du Centro Duchamp : « Les gens aujourd'hui, qui continuent à ne pas lire de livres, sont bien obligés de lire les objets/ et il dépend de celui qui les produit, du fabricant, responsable en premier lieu, de ce que cette lecture s'effectue ou non au profit de l'homme.³⁵ »

La collection *Ultramobile*, décalque transparent de l'*Ultrameuble* de Seligmann, découle directement des activités du Centro Duchamp et va devenir l'une des plus célèbres de la marque Simon (aujourd'hui rachetée par Cassina) en offrant une version domestiquée du surréalisme. L'objet ne se contente pas de rivaliser avec le livre, il capitalise les bénéfices symboliques de la contestation. Récupérant, plutôt que la charge révolutionnaire de l'objet surréaliste, ses vertus de « signe distinctif³⁶ », Dino Gavina introduit un concept nouveau, du point de vue du marketing plus que de l'histoire des formes : « l'œuvre d'art fonctionnelle ». « À une époque où la contestation reste souvent passive, *Ultramobile* conteste en produisant, sa contestation devient une nouvelle forme de production » affirme la brochure de présentation de la collection³⁷. Reprenant la rhétorique du surréalisme héroïque – l'aventure, la merveille, le « démon » introduit contre le génie du foyer –, Gavina ne recule devant rien pour d'effacer les frontières entre design industriel et art :

Aujourd'hui, il n'est plus question de tableaux, ni de sculptures. *Ultramobile* n'est pas un tableau, ni une sculpture, ni même un meuble. *Ultramobile* peut aussi être utilisé en tant que meuble, mais c'est un objet fait de surprise, c'est un totem évocateur de merveilles, une présence qui palpète et respire dans votre maison, une incursion de la vie, sardonique, un poème cristallisé en bondissement de joie, car, fort heureusement, la vie est aussi folie, l'existence est émerveillement, l'avenir, aventure, et *Ultramobile* est une « *Aventure* ».

Virgilio Vercelloni, un compagnon de route de Dino Gavina, rappelle que celui-ci avait photographié l'ensemble des numéros de *La Révolution surréaliste* et raconte comment il fut chargé de recherches documentaires autour, non seulement du surréalisme, mais de toutes les

³⁴ À propos de l'histoire du centre, voir notamment le catalogue de l'exposition réalisée par Elena Brigi et Daniele Vincenzi, *Atlante Gavina : Atlas Dino*, Mantova, Corraini, 2010.

³⁵ Cité dans *Le Mobilier surréaliste*, op. cit., p. 145.

³⁶ Cf. Jean Baudrillard, « La morale des objets. Fonction-signe et logique de classe », *Communications*, n° 13, 1969.

³⁷ Cité dans *Le Mobilier surréaliste*, op. cit., p. 128-129 pour les citations de la brochure publicitaire.

avant-gardes « dadaïsme, futurisme, surréalisme, art conceptuel, art cinétique, art pauvre, pop art³⁸ ». Ce témoignage permet de comprendre une chose : le surréalisme, au même titre que les autres avant-gardes, permettait de lutter contre « la culture du design », c'est-à-dire le « bon design » (*Good Design*), autre label inventé dans les années cinquante aux États-Unis. Ce qui allait faire la différence, c'est l'amitié avec Meret Oppenheim, Man Ray et Matta. Les divers dépliants publicitaires pour *Ultramobile*, précédés à chaque fois d'un texte à valeur de manifeste, parfois sous forme de vers, témoignent d'ailleurs visuellement d'une volonté d'inscrire les nouvelles créations dans la poursuite directe du surréalisme : apparaissent ainsi en regard, sous forme de vignettes, les objets de la collection « Ultramobile » et les œuvres d'art, réalisés par les mêmes artistes surréalistes (un tableau de Matta, le *Déjeuner en fourrure* de Meret, *Les Amoureux* de Man Ray) ou de leurs inspirateurs (*Les Valeurs personnelles* de Magritte)³⁹.

Une autre collection de la Simon international hérite enfin de la dimension collective et participative du surréalisme, version en quelque sorte économique et démocratique de l'*Ultramobile*. Il s'agit du projet de Enzo Mari baptisé « Autoprogettazione », qui pourrait être résumé ainsi : *la menuiserie ne doit pas être faite par un, mais par tous*. Le catalogue *Metamobile* proposé par la maison Simon international fournissait en effet des plans de construction permettant à chacun de réaliser soi-même un meuble à bas prix :

Metamobile est un projet tellement simple qu'il permet à n'importe qui de construire son meuble avec une extrême facilité. Une construction si élémentaire qu'elle élimine menuisier et machines, seule la scierie est nécessaire. Les indications de montage sont offertes sur demande. Socialement parlant, on ne peut faire mieux, on ne peut dépenser moins.⁴⁰

D'une façon en apparence plus politique, Gavina cherchait à révolutionner les pratiques industrielles du design.

Des influences du surréalisme sur le design contemporain

³⁸ Virgilio Vercelloni, *L'Aventure du design : Gavina*, Milano, Jaca Book, 1988, en particulier la « Dixième digression : une industrie pour produire une transgression », p. 133.

³⁹ *Ibid.*, p. 194-195.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 135.

Si le design en France ne s'est véritablement développé à l'échelle industrielle qu'à partir des années soixante-dix c'est, comme le montre Claire Leymonerie dans *Le Temps des objets*⁴¹, en raison de plusieurs facteurs : la « persistance du modèle des arts décoratifs », mais aussi la schizophrénie des institutions chargées de promouvoir le développement du design industriel, qui restèrent longtemps écartelées entre les milieux industriels et les milieux artistiques et la critique menée par Jean Baudrillard⁴². Le Musée des Arts décoratifs, par exemple, accordait encore en 1962 la priorité aux artistes (peintres et sculpteurs parmi lesquels Giacometti, Calder, Ernst, Marcel Jean) pour esquisser les contours de l'objet de demain, révélant ainsi les résistances à l'esthétique fonctionnaliste jusque dans les milieux institutionnels. Commentant quelques années plus tard cette exposition, la critique d'art Françoise Choay saluait à ce titre « la position d'une nouvelle avant-garde que ses jeux dirigent davantage vers l'humour et les acquisitions du surréalisme [...] plutôt que vers le dépouillement et l'ascèse cubiste », et elle envisageait un ironique retournement de l'histoire des avant-gardes : « Il n'est pas interdit de prévoir le temps où l'industrie – et non plus les artistes de Dada – produira en masse des objets ne pouvant servir à rien⁴³ ».

Les contributions des artistes surréalistes à l'histoire du design relèvent donc d'une résistance diffuse à l'hégémonie du design fonctionnaliste dont l'Italie devient, au même moment, le foyer principal. Elles n'échappent pas, cependant, aux critiques que Françoise Choay adressait déjà, en 1964, au design moderniste :

Le projet utopique de l'*industrial design* n'a pas conquis la dimension planétaire qu'il s'était assignée. Longtemps, ses produits n'ont été reconnus que par une minorité de consommateurs d'avant-garde [...]. Des années durant, un siège de Le Corbusier, Breuer ou Mies, un meuble Knoll ont « situé » leur propriétaire aussi bien qu'une toile de Klee ou une sculpture de Brancusi.

Qu'il suffise de considérer les prix des meubles surréalistes aujourd'hui édités ou réédités, les effets de citation, emprunts — dissimulés ou assumés — utilisés par certains designers : les objets surréalistes commercialisés relèvent souvent du gadget et s'inscrivent pleinement dans « le modèle symbolique de la financiarisation du monde » qu'Annie Lebrun voit à l'œuvre dans l'art contemporain. Si « l'histoire de l'art est désormais en train d'être réduite à un gigantesque

⁴¹ Claire Leymonerie, *Le Temps des objets : une histoire du design industriel en France, 1945-1980*, Saint-Étienne, EPCC Cité du design-École supérieure d'art et design, 2016. Voir en particulier le chapitre 9 « La critique du design à l'heure de la sémiologie », et son analyse détaillée de l'exposition *Antagonismes 2. L'objet*.

⁴² *Op. cit.*, p. 217. Se livrant à une critique de l'*industrial design*, Françoise Choay notait avec clairvoyance en 1964 que la « métaphysique de la fourchette » qui venait de s'emparer des pays scandinaves ne menaçait pas la France : « Le traditionalisme des producteurs et du public [y] a retardé le développement de l'*industrial design* au même titre que celui de l'architecture "rationnaliste", et [...] cette étape de la conscience plastique et économique risque finalement d'être brûlée par le passage direct d'une mentalité pré-industrielle à un stade "*post-designiste*". » *Revue d'esthétique*, n° XVII, août-déc. 1964, p. 268.

⁴³ *Art. cit.*, p. 269.

magasin d'accessoires »⁴⁴, nul doute que le rayon surréaliste y occupe une place de premier rang.

Au Bazar surréaliste

Les designers ne manquent pas aujourd'hui qui, loin de se contenter d'un *air de famille*, se livrent à un véritable pillage, accéléré sans doute par la mondialisation – Philippe Stark ayant sans doute donné le la en la matière en éditant, sous couvert d'hommage à Man Ray (mais pas à Oscar Dominguez qui est l'auteur de la « Brouette » initiale), une chaise intitulée « Ceci n'est pas une brouette »⁴⁵. L'artiste sud-coréenne Lila Jang fait ainsi aujourd'hui du Dali à peu de frais (un peu de *Vénus aux tiroirs* et de montres molles⁴⁶). L'agence d'Anvers Studiojob commercialise une applique (*Tit Lamp*) qui reprend, par un simple changement de matériau, le sein que Duchamp offrait à caresser aux lecteurs/visiteurs de l'Exposition internationale du surréalisme en 1947 (*Prière de toucher*) et propose une série de lampes en hommage à Dali intitulée « Mae West », sans rapport aucun avec le célèbre canapé-lèvres du même nom⁴⁷. Vincent Darré enfin, épuise la catachrèse jusqu'à la corde avec ses bien nommées *Vanités* (consoles qui ressemblent à un *Ultrameuble* dont on aurait rongé les chairs pour ne plus laisser voir que l'os) et met aux enchères dans les galeries du Paris mondain ses œuvres réunies sous le titre « l'extravagance dadaïste⁴⁸ ».

L'exemple de Vincent Darré offre un cas pratique intéressant, dans la mesure où le surréalisme revendiqué par le décorateur constitue une version involontairement parodique du mouvement, le Palace s'étant entretemps substitué au Certà. Préfacée par Bernard Henri-Lévy, la récente monographie consacrée à l'œuvre de Vincent Darré, rédigée par ses soins et agrémentée de portraits d'amis censés attester à la fois le surréalisme et la marginalité qu'il incarne – « dandy délinquant » selon les uns, « punk » selon les autres⁴⁹ – figure au catalogue français d'un éditeur de livres d'art new yorkais, Rizzoli, à côté de titres consacrés à Louis Vuitton, Christian Dior, Baccarat ou Chanel. Le décorateur venu de la mode y met en scène ses

⁴⁴ Annie Le Brun, *Ce qui n'a pas de prix*, Paris, Stock, 2018, p. 59.

⁴⁵ Man Ray a rendu célèbre l'objet d'Oscar Dominguez exposé à la Galerie Gradiva, puis lors de diverses expositions surréalistes, en photographiant un mannequin lascivement allongé sur cette méridienne d'un nouveau genre. Philippe Stark crée sa chaise en 1996 pour Xo.

⁴⁶ <https://www.luxartinstitute.org/artists/lila-jang/>

⁴⁷ <https://www.studio-job.com/shop/nose>, <https://www.studio-job.com/work/art/tit-lamp>

⁴⁸ Vente organisée du 19 au 23 novembre 2016 à la galerie Piasa, rue du Faubourg Saint-Honoré à Paris.

⁴⁹ *Vincent Darré : Intérieurs surréalistes*, New York, Rizzoli, 2018. L'expression « dandy délinquant » figure dans un encart (p. 180) rédigé par l'« oncle magnifique et glorieux » Jorge Semprun, dont Vincent Darré, selon B. H. Lévy, avait la modestie de ne presque jamais parler (p. 7). La phrase « Vincent, c'est un punk » est attribuée par Simon Liberati à Eva (Ionesco), sa compagne (p. 128).

amitiés et sa vie en reprenant l'esthétique du collage surréaliste (gravures anciennes, tracts publicitaires, planches d'histoire naturelle, photomaton, rien ne manque), tandis que les « intérieurs surréalistes » annoncés dans le titre de l'ouvrage et présentés à la façon d'un magazine de décoration viennent illustrer les périodes de l'artiste et ses créations. Ainsi de ce « premier papier peint "Insectivor" inspiré de planches didactiques » (et de Max Ernst), comme l'avoue le décorateur, des « motifs surréalistes » inventés pour ses imprimés, du paravent « Cadavre exquis » ou de la série « À l'Eau Dali⁵⁰ ». Elsa Schiaparelli, dont on connaît les collaborations avec Dali et qui fit entrer le surréalisme dans la mode⁵¹, sert à la fois de relais et de caution pour attester le legs surréaliste :

Un rêve accompli ! Mon semainier en forme de crustacé de bois sculpté et de feuille d'or, rayonnant dans les salons de la reine du surréalisme ... qui de son temps régnait entourée de ses amis artistes Salvador Dali, Jean Cocteau, ou Marcel Vertès, sur la haute couture parisienne.⁵²

Darré, surréaliste dans le syllogisme... Que Cocteau soit, ici comme ailleurs, présenté comme la figure tutélaire du surréalisme dont Vincent Darré serait la réincarnation, pourra faire sourire, mais l'appropriation symbolique ne saurait faire oublier la réalité économique : la maison Schiaparelli, rouverte depuis 2012 place Vendôme, est une simple marque, rachetée par un grand groupe italien. Que Vincent Darré en ait décoré les salons n'est sans doute pas un acte plus *surréaliste* que celui d'avoir décoré le Ritz tout à côté.

Si cet exemple montre que les pires caricatures du surréalisme – collusion avec les milieux mondains, esthétisme, sensationnalisme creux de « révolutionnaires sans révolution » (pour reprendre le célèbre titre d'André Thirion) – peuvent rencontrer aujourd'hui un certain succès, il convient de terminer cet itinéraire en faisant un pas de côté et un retour en arrière, pour considérer le véritable lieu où ce fantastique domestique imaginé par les surréalistes a pu trouver un terrain d'élection.

Le Design radical : un nouveau paysage domestique⁵³

C'est en Italie que les meubles poétiques et anti-fonctionnalistes célébrés par les surréalistes en 1964 virent le jour⁵⁴, tout comme le désir de Dino Gavina d'introduire

⁵⁰ *Op. cit.*, p. 49, 51, 56, 68, 171, 173.

⁵¹ Voir sur ce point « 8. Fashion and Surrealism », *Surreal Things*, *op. cit.*, p. 139-159.

⁵² *Vincent Darré : Intérieurs surréalistes*, p. 70

⁵³ L'exposition organisée au MoMa en 1972, intitulée *Italy : the New Domestic Landscape*, a offert au design radical sa première vitrine internationale. L'architecte argentin Emilio Ambasz, qui organisait l'exposition, était un fervent admirateur du surréalisme.

⁵⁴ Robert Benayoun aurait servi de médiateur entre Ugo Sterpini, tandis qu'il séjournait à Paris, et André Breton. Cf. *Le Mobilier surréaliste*, *op. cit.*, p. 79-80.

l'imagination et l'émerveillement dans la maison moderne, avec la complicité d'anciens artistes surréalistes. Ce qu'on a appelé l'architecture (et par extension le design) radicale semble hériter de pratiques proches de Dada et du surréalisme et d'un certain nombre de positions politiques et esthétiques. L'Italie des années soixante voit naître un grand nombre de collectifs d'architectes designers, contemporains des situationnistes, tous réunis par une même volonté de repenser l'urbanisme et l'espace domestique. Ces divers groupes voient précisément le jour en 1966, l'année de la mort de Breton. De la même manière qu'Hans Arp et El Lissitzky dressaient en 1925 la généalogie des *Ismes de l'Art*, on pourrait suivre le parcours du design radical à travers le choix de ses préfixes – la volonté d'afficher les ambitions d'un dépassement n'étant pas étrangère à l'histoire même du *surréalisme/supernaturalisme*. Défenseurs d'une *Supperarchitettura*, les membres de *Archizoom associati* ou *Superstudio* (qui n'ont donc rien à envier à l'*Ultramobile* et au *Metamobile* de Gavina) entendent révolutionner le design. Comme ce fut le cas des surréalistes, ces groupes pour la plupart nés à Florence à la fin des années soixante, disposent d'une revue (*Casabella* puis *Domus*) dans laquelle ils s'exercent à mettre en scène l'image de groupe (même s'il s'agit de l'association de plusieurs mouvances autonomes)⁵⁵, diffusent leur théorie par l'intermédiaire de bulletins réguliers et rédigent une déclaration inaugurale, accompagnée qu'un programme.

Les similitudes ne s'arrêtent pas à des pratiques et à un ethos, caractéristiques des avant-gardes. Si les différents projets du groupe relèvent il est vrai d'une esthétique pop, l'esprit en est cependant différent et les installations des *Letti di sogno* (« Lits de rêve ») présentent des fins et des moyens assez semblables à la tentative de subversion de l'Occident et de la culture bourgeoise mise en œuvre par le surréalisme – l'Orient des années vingt ayant été remplacé par l'Islam, si l'on en croit à la fois l'esthétique arabisante des meubles et fond de décor, le titre des mêmes *Lits de rêve* (« Rose d'Arabie », « Présage de rose ») et la manière dont Archizoom utilise l'islamisme comme un contre-modèle du capitalisme occidental⁵⁶. Leurs réalisations les plus célèbres, comme le canapé *Safari*, renouent avec la dérision de la culture bourgeoise : au luxe clinquant de la peau de bête censée témoigner d'une sauvagerie domestiquée, ils répondent par une fausse peau de léopard qui devient leur signe de reconnaissance. Les meubles kitsch et colorés qui pénètrent dans l'espace domestique sont « énormes et encombrants ». Le meuble

⁵⁵ Voir Valerio Borghonovo, Silvia Franceschini, *Global Tools (1973-1975), When Education Coincides with Life*, Nero editions, 2018 ; et des mêmes auteurs, *Global Tools (1973-1975)*, Istanbul, Salt, 2015, dossier téléchargeable sur le site de l'éditeur. Pour les photos de groupe et le manifeste inaugural, voir p. 13, 14, 17 et 19.

⁵⁶ Voir Roberto Gargiani dans *Archizoom associati 1966-1974 : de la vague pop à la surface neutre*, Milan, Electa, 2007. L'auteur choisit, de préférence au titre italien, sa traduction anglaise (*Dream Beds*) et évoque à plusieurs reprises le nom de Duchamp. Pour l'usage idéologique de l'Islam, voir l'étude de la série des *Gazebos* (installations entre la tonnelle de jardin et le lieu de méditation), dont le modèle fut élaboré à la faveur de la tournée en Italie d'Allan Ginsberg en 1967, p. 58 et sq.

s'introduit à la manière d'un « Cheval de Troie qui ravage tout ce qu'il y a dans la maison⁵⁷ ». Ainsi retrouve-t-on à la fois la logique de la Terreur du surréalisme héroïque et la dérision de la société de consommation qui occupait le premier plan, à peine quelques années plus tôt, de la dernière exposition internationale du surréalisme en 1965, *L'Écart absolu*.

Le texte qui accompagne la publication des *Letti di sogno* dans la revue *Domus* en 1967 et qui contient un apologue anti-capitaliste, renoue avec un imaginaire que les lecteurs de *Poisson soluble* pourront trouver familier :

bombe-pomme, caramels vénéneux, mensonges quotidiens, fausses informations, bref, des couvertures, des lits ou des chevaux de Troie qui détruisent tout une fois introduits dans la maison. Nous voulons introduire tout ce qui se trouve à l'extérieur, la banalité construite, la vulgarité internationale, les aménagements urbains, les chiens méchants. Au progrès scientifique, fruit de l'intelligence qui explique tout, et de l'élégance qui sauve tout [...] nous préférons un horizon en carton irradié par l'arc-en-ciel. Comme les faux pacifistes, nous enlevons le soir fausse barbe et fausse moustache en méditant la trahison la plus violente. Nous voudrions dire : nous ne sommes pas là où on nous cherche, ne vous fiez pas trop à la manière dont nous vous saluons. Et puis il y a tout autour ce parfum de rose morte qui ne nous plaît pas trop...⁵⁸

Il n'est pas jusqu'à la rhétorique du camelot — largement utilisée par les surréalistes et toujours prête, comme chez Aragon, à se transformer en agression — qu'on ne retrouve dans la promotion publicitaire du canapé Safari : « Une pièce impériale/dans la désolation de votre/ environnement domestique/Une pièce plus belle que vous/ Une pièce magnifique/ Que vous ne mériteriez pas/ Déblayez votre salon !/Déblayez aussi votre vie !⁵⁹ »

Rien d'étonnant, dès lors, à ce que l'un des rares collectifs de designers français à se réclamer du surréalisme au début des années 1980 — les quatre designers lyonnais de Totem — ait pu se trouver lié au design radical⁶⁰. L'hommage des membres de Totem au surréalisme paraît cette fois dûment motivé, puisque la table intitulée « Totem exquis » emprunte à la poétique même du cadavre exquis : chacun des pieds a en effet été dessiné par l'un des quatre membres du groupe ; et c'est bien à une révolution des pratiques et des buts de la création qu'aspire Totem⁶¹.

⁵⁷ *Ibid.* p. 48.

⁵⁸ *Ibid.* p. 52, 56 (*Domus*, oct. 67, n° 455).

⁵⁹ *Ibid.* p. 50-51. Roberto Gargiani parle d'un « slogan se situant entre Dada et le vendeur ambulant ». La version originale figure en épigraphe de cette contribution.

⁶⁰ Voir Claire Fayolle, « Totem. Du design comme mode de vie », *Totem 1980-1987*, Réunion des musées nationaux, 2000, p. 12. Claire Fayolle évoque un article de *Libération* dans lequel une chaise dessinée par Totem fut spontanément présentée comme un exemple de design radical. Elle raconte l'intérêt manifesté par le Studio Alchimia et Memphis pour les créations du groupe et évoque une collaboration avortée.

⁶¹ Voir le catalogue d'exposition *Totem et le mystère de la vieille Boulangerie*, Lyon, 1983, qui réunit plusieurs textes théoriques du groupe, en particulier le faux entretien « hoohkoyoo » qui rend compte de la conception du totem exquis, p. 32-34.

« Vivre », « Habiter » recouvrent une telle pluralité d'attitudes qu'il n'existe évidemment pas de propositions formelles idéalement adaptées : l'inconscient, on le sait, n'est pas structuré comme un roulement à billes.⁶²

S'ils affirment eux aussi dans une rhétorique subversive « fabriqu[er] des meubles Bazooka pour fusiller le mauvais goût » et être « au Louis XVI ce que le Facteur Cheval est à l'Inde », les références à André Breton, Lewis Carroll, Baudelaire, Adolf Loos, Picabia et Duchamp situent bel et bien dans une généalogie qui va de Dada au surréalisme ceux qui affirment « *TOTEM remains resolutely unschooled, refusing to be labeled descendants of any family-tree*⁶³ ». Que ce soit à travers la volonté d'intégrer dans leurs projets « des strates stylistiques [...] d'une façon qui s'apparente au travail du rêve ou à la condensation du sens dans les mots-valises de Lewis Carroll », de s'inspirer de la « très belle et très inutile porte Saint-Denis de *Nadja*⁶⁴ » pour concevoir l'inscription du mobilier urbain dans l'environnement, les revendications de Totem permettent de comprendre une chose : c'est bien du côté d'un design encore proche de l'art, éloigné de l'industrie autant que de la mode et du luxe, que se situent les prolongements de la démarche surréaliste. « Si ce n'est pas très pratique on peut s'en servir en sculpture, ne résistons pas au virus » conclut Monsieur Plus dans la préface du catalogue.

*

Transformer les valeurs subversives d'une avant-garde en objets de consommation sans la rendre immédiatement suspecte, introduire la révolution dans la sphère domestique sans la rendre du même coup inhabitable, tel fut le pari que les surréalistes et après eux les représentants d'un design alternatif venue d'Italie cherchèrent à relever, sans toujours y parvenir. La publication des écrits d'Alessandro Mendini – créateur de *Global Tools* et figure iconique du Studio Alchimia récemment disparue – par les Presses du réel, spécialiste des avant-gardes, pourrait confirmer ces filiations en filigrane que nous nous sommes contentée d'esquisser. Renouant avec l'anthropomorphisme développé par Kiesler et son projet de corréalisme⁶⁵, Mendini rêvait d'opérer « la greffe directe du langage corporel dans le monde de

⁶² D. Semin, « Meubles-valises », *Totem et le mystère de la vieille Boulangerie*, *op. cit.*, p. 11.

⁶³ *Ibid.*, p. 3. Le texte intitulé « ZOOGY est arrivé » et signé « Monsieur Plus » qui sert de préface au catalogue parodie autant la rhétorique du manifeste que celle du prospectus publicitaire.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 6 et 11

⁶⁵ Kiesler écrivait ainsi dans son « Manifeste du corréalisme », publié dans un numéro spécial de *L'Architecture aujourd'hui* (1949) : « La maison n'est pas une machine, ni la machine une œuvre d'art./ La maison est un organisme vivant et non pas seulement un agencement de matériaux morts : elle vit dans son ensemble et ses détails. La maison est un épiderme du corps humain. » (n. p.)

l'architecture » et « dans le monde des objets⁶⁶ ». Penseur du *dé-projet* au moment où on ne parlait pas encore de décroissance, partisan du *meuble infini* contre le meuble réel, d'un retour nécessaire du corps, conçu comme un « robot sentimental » parmi les objets, Mendini voulait créer des « objets à usage spirituel » : « carrelage sentimental », « objet provoquant l'hilarité » ou « savonnettes d'or⁶⁷ ». Et c'est bien à un véritable retour de la pensée utopique qu'on assiste dans ce texte de 1974 intitulé « Survie subtile » :

Mais l'homme a un besoin urgent d'un autre type de survie, une survie subtile : à la place du salon, cuisine, salle d'eau et chambre à coucher, il nous faut, à nous tous, de nouveaux types de pièces et habitacles : peut-être des pièces pour nager, pour garder les fleurs, pour télécommuniquer, pour lire. [...] La chambre à coucher du futur prendra la place du salon traditionnel et deviendra salon mythique, dans un nouveau type d'espace méditatif, intime et protégé que l'on considèrera alors comme le noyau autour duquel articuler toute la maison.⁶⁸

Relire ces écrits, marqués par le contexte des années soixante-dix et le renouveau de la pensée utopique, permet mieux de comprendre le titre de la rétrospective organisée à Séoul en 2016 – « Alessandro Mendini, the Poetry of Design » – que ne le feraient les objets « cultes » du designer (le tire-bouchon Anna G. ou le fauteuil Proust) qui, quinze ans plus tard, devait mettre son talent au service de grandes marques, Swatch et Alessi. Subversif, celui qu'on a pu célébrer lors de sa disparition récente comme le « punk du design italien⁶⁹ », l'aura été, sous le patronage de Cartier, Hermès ou Philips, à l'image en France de Philippe Stark dont l'œuvre se veut un hommage au surréalisme jusque dans les lieux les plus inattendus, tel ce palace parisien du XVI^e arrondissement ouvert en 2018, qui reconstitue l'ambiance des années vingt et entend opérer, « grâce à l'imagination visionnaire du créateur », la rencontre entre « le modernisme et le Bauhaus, le Dada (*sic*) et les surréalistes⁷⁰ ».

L'invention d'un fantastique domestique dépassait sans doute largement la question de l'objet ; et le « design néo-Dada/surréaliste » dûment inventorié par les spécialistes ne saurait se réclamer de l'ambition totalisante qui fut celle des avant-gardes⁷¹. S'il fallait donc chercher un héritage du surréalisme dans le design radical, c'est certainement dans l'œuvre d'Ugo La Pietra qu'on en trouverait les plus saisissants prolongements, parce que l'espace domestique n'y est jamais dissocié de l'espace public et qu'il s'agit bien de « dépasser les contraires » en luttant contre les « associations traditionnelles entre intérieur/privé/domestique et

⁶⁶ *Écrits d'Alessandro Mendini, architecture, design et projet*, Catherine Geel éd., traduit de l'italien par Pierangelo Caramia et Catherine Geel, Dijon, Les Presses du réel, p. 124.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 112.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 103.

⁶⁹ Jean-Christophe Camuset, dans un article du 19 février 2019 du magazine *Ideat, contemporary life*.

<https://ideat.thegoodhub.com/2019/02/19/disparition-alessandro-mendini-design/>

⁷⁰ www.brachparis.com (« Hôtel », rubrique « Le design »).

⁷¹ Voir R. Craig Miller et *ali*, *Le design européen depuis 1985: quelles formes pour le XXI^e siècle ?*, trad. Géraldine Bretault et *ali*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2009, p. 207 et sq.

extérieur/public/urbain⁷² ». L'installation *Un morceau de rue dans la maison, un morceau de maison dans la rue* (1979), ou encore les projets de façades simulant le relief d'un rideau, d'une chaise ou d'un pot de fleur (*Intérieur/Extérieur*, 1975-1980) qui rappellent étonnamment l'esthétique de Magritte semblent réaliser ce qu'imaginait Tristan Tzara, en 1935, dans son utopie : des maisons retournées comme des gants⁷³.

⁷² Ugo La Pietra, *Habiter la ville*, op. cit., p. 129.

⁷³ Les « tribunaux et [l]es théâtres, qu'on aura auparavant retournés comme des gants, les décors, les loges, etc., [seront] à l'extérieur dans la rue, tandis qu'à l'intérieur on établira une petite place, un kiosque de journaux, un vendeur de colibris pour cacahuètes ». Tristan Tzara, « Rêve expérimental », in *Grains et issues*, Paris, GF, 1981, p. 59.