

Publication status: This preprint has not been published elsewhere.

Surrealism and architecture: the transatlantic dialogues between Ferdinand Cheval, Gabriel dos Santos and a few others

Nara Helena Naumann Machado, Robert Ponge

<https://doi.org/10.1590/2596-304x202527e20251386>

Submitted on: 2025-10-30

Posted on: 2025-10-30 (version 1)

(YYYY-MM-DD)

10.1590/2596-304x202527e20251386

Dossiê

Le surréalisme et l'architecture: les dialogues par-dessus l'Atlantique de Ferdinand Cheval, Gabriel dos Santos et quelques autres

Surrealism and architecture: the transatlantic dialogues between Ferdinand Cheval, Gabriel dos Santos and a few others

Surrealismo e arquitetura: os diálogos por cima do Atlântico entre Ferdinand Cheval, Gabriel dos Santos e alguns outros

Nara Helena Naumann Machado
PUC/RS, Porto Alegre, RS, Brasil

<https://orcid.org/0009-0007-5007-2626>

nhnmachado@gmail.com

Robert Ponge
UFRGS, Porto Alegre, RS, Brasil,

<https://orcid.org/0000-0002-1078-8212>

r.ponge@ufrgs.br

RÉSUMÉ

Cet article examine certains éléments des relations complexes et peu étudiées entre le surréalisme et l'architecture. Sa méthodologie est bibliographique. Après une très brève introduction au surréalisme, nous proposons un aperçu rapide de ces relations, que nous avons organisées selon des perspectives différentes: la critique de l'architecture existante, les activités des surréalistes (ou des amis très proches des surréalistes) qui étaient architectes, les lectures poétiques faites par les surréalistes d'éléments des espaces urbains, les architectures que les surréalistes ont appréciées, qu'ils ont aimées, axes que nous illustrons par des exemples. Nous nous penchons ensuite attentivement sur deux *inspirés* qui se sont distingués par leurs pratiques architecturales spontanées – le Français Ferdinand Cheval et son Palais idéal, le Brésilien Gabriel dos Santos et sa maison de la Fleur –, en les mettant en parallèle et en les comparant. Enfin, nous proposons quelques réflexions sur leur proximité avec les valeurs surréalistes.

MOTS-CLÉS: surréalisme et architecture; le Palais idéal du facteur Ferdinand Cheval; la maison de la Fleur de Gabriel dos Santos.

ABSTRACT

This article examines some elements of the complex and little-studied relationships between surrealism and architecture. Our methodology is bibliographical. After a brief

introduction to surrealism, we offer a quick overview of these relationships, which we organize into different approaches: criticism of existing architecture, the activities of surrealists (or close friends of surrealists) who were architects, the surrealists' poetic interpretations of elements of urban spaces, the architectures that the surrealists valued and liked, approaches that we illustrate with examples. We then focus in detail on two *inspired* figures who stood out for their spontaneous architectural practices—the Frenchman Ferdinand Cheval and his Ideal Palace, and the Brazilian Gabriel dos Santos and his Flower House—placing them in parallel and comparing them. Finally, we offer some reflections on their proximity to surrealist values.¹

KEYWORDS : surrealism and architecture; the Ideal Palace by postman Ferdinand Cheval; the Flower House by Gabriel dos Santos.

RESUMO

Este artigo examina alguns elementos das complexas e pouco estudadas relações entre o surrealismo e a arquitetura. A metodologia é bibliográfica. Após uma sintética introdução ao surrealismo, oferecemos um rápido panorama das referidas relações, que organizamos em enfoques diversos: a crítica da arquitetura realmente existente, as atividades dos surrealistas (ou amigos muito próximos dos surrealistas) que eram arquitetos, as leituras poéticas feitas pelos surrealistas de elementos dos espaços urbanos, as arquiteturas que os surrealistas prezaram, das quais gostaram, enfoques que ilustramos com exemplos. Debruçamo-nos então detalhadamente sobre dois *inspirados* que se destacaram pelas suas práticas arquitetônicas espontâneas – o francês Ferdinand Cheval e seu Palácio Ideal, o brasileiro Gabriel dos Santos e sua Casa da Flor –, colocando-os em paralelo e comparando-os. Finalmente, efetuamos algumas reflexões sobre a proximidade dos mesmos com as valorizações surrealistas.

PALAVRAS-CHAVE: surrealismo e arquitetura; o Palácio Ideal do carteiro Ferdinand Cheval; a Casa da Flor de Gabriel dos Santos.

INTRODUCTION

Le surréalisme peut être défini comme un mode de vie poétique (il faut *pratiquer* la poésie!). Reposant sur un état d'esprit de non-conformisme absolu, il vise à la libération et l'émancipation (poétique, sociale, philosophique, morale, etc.) de l'être humain. La démarche surréaliste est fondée sur la promotion de valeurs cardinales (révolte, poésie, liberté, amour) et de quelques autres (merveilleux, hasard, humour, etc.). Elle articule et unit dialectiquement les mots d'ordre de Rimbaud et de Marx (*changer la vie, transformer le monde*) et fait appel aux *forces intérieures*, à la *réalité intérieure*, au désir, que chacun tentera d'exprimer spontanément en rejetant toute

¹ O resumo e as palavras-chave foram traduzidos para o inglês por Márcia S. Nunes.

censure, y compris l'autocensure (Breton, 1924, p. 60, 13, 28 et *passim*; Breton, 1935, p. 95).²

En fonction des contraintes qui sont les siennes (techniques bien sûr, mais aussi celles de l'*utilité arbitraire* et de l'*impérieuse nécessité pratique*, Breton, 1924, p. 13), il n'est pas donné aux surréalistes qui sont architectes et/ou urbanistes d'exprimer et de donner matérialité à leurs *forces intérieures*, leurs désirs, s'ils ne sont pas faisables et/ou viables financièrement et/ou techniquement (comment faire léviter un bâtiment comme Magritte dans son *Château des Pyrénées*?).

Les rapports de la *paire* architecture-urbanisme avec le surréalisme posent donc problème! Celle-ci a-t-elle sa place dans le surréalisme, comment y figure-t-elle, peut-elle devenir une activité éminemment poétique? Les pages suivantes fournissent *quelques* éléments de réponse.

Les études proposant une analyse surréaliste de productions architectoniques spécifiques sont relativement peu nombreuses, celles de caractère général sur le surréalisme et l'architecture sont encore plus rares. Nous avons en conséquence choisi un double cheminement. D'abord, dans une première partie, un rapide panorama général sur les rapports entre le surréalisme et l'architecture où nous tentons de distinguer trois genres de perspective et/ou d'activités, en donnant des exemples pour chacun. Puis, nous passons à un quatrième cas, celui des *spontanés*, des *inspirés*, *naïfs* ou non, en qui les surréalistes voyaient des très proches parents parce qu'il reconnaissaient en eux une démarche proche de la leur. Nous consacrons trois parties à ces *inspirés*. La première est un rapide panorama introduisant à quelques-uns de ces personnages et à l'œuvre de chacun. Puis, nous nous penchons plus longuement sur deux autres inspirés: le Français Ferdinand Cheval et son Palais idéal, le Brésilien Gabriel dos Santos et sa maison de la Fleur.

LES SURRÉALISTES DEVANT LA VILLE

Les surréalistes étaient très conscients des contraintes pesant sur l'architecture. Comprenant qu'il fallait d'autres conditions objectives pour qu'elle passe sous l'empire du désir, ils ne proclamèrent jamais l'existence d'une architecture surréaliste.³

² Cet article se situe dans la continuité des travaux sur le surréalisme que les deux auteurs ont pensés, élaborés, rédigés en commun et qu'ils ont présentés et/ou publiés en solo ou ensemble. Dans chaque partie, nous informons quels en sont nos principaux antécédents.

Par contre...

La critique de l'architecture réellement existente

Par contre, ils n'ont pas manqué de donner leur opinion au sujet des chemins que prenait l'architecture de leur temps. Les solutions apportées par certains hérauts de l'architecture moderne, surtout à partir des années 1920, ne les séduisèrent aucunement. Orientées par l'utilitarisme, le pragmatisme, l'obsession de la ligne droite, elles disciplinaient l'environnement et le tissu urbain en faisant abstraction des particularités locales, certaines impliquant l'adoption d'une esthétique réductionniste dépersonnalisante (Ramirez, 1983, p. 72). Les surréalistes n'ont point épargné le rationalisme étroit, positiviste de certaines manifestations architectoniques modernes que, selon Palladino, ils accusaient de “constituer la négation complète et consciente du sens instinctif de l'espace”, de conduire au refus et au déni des potentialités latentes de l'homme et de chaque endroit (Palladino, 1986, p. 131)⁴. Ainsi, Salvador Dalí, en 1935 (quand il était encore surréaliste), ironisait “nos contemporains systématiquement crétinisés par les machines et l'architecture de l'autopunition (Dalí, *apud* Ramirez, 1983, p. 72)”.

En 1933, les réponses et les commentaires à l'enquête, menée par le groupe surréaliste, “Sur certaines possibilités d'embellissement irrationnel d'une ville”, lancèrent des critiques pleines d'humour et subtilement décapantes sur certains aspects de l'architecture de Paris. Par exemple, à la question s'il fallait “conserver, déplacer, modifier, transformer ou supprimer” la statue de Victor Hugo par Auguste Rodin (qui se trouvait au jardin du Palais-Royal), André Breton a répondu: “Le placer à dix mètres du sol dans le chas d'une aiguille en marbre plantée dans une pelote de velours vert représentant un petit lapin”, et Georges Wenstein: “Vêtu d'une combinaison il tiendra à la main un corset. Sur la tête un petit renard accroupi sur les oreilles duquel sera posé un encrier surmonté d'une petite statue de Rodin en bronze et tout nu (*in* Breton *et alii*, 1933, p. 18-23)”.

³ Cette partie est inédite en français. Nos antécédents sont Machado (1991, 2024), tous deux en portugais.

⁴ Dans cet article, toutes les traductions (de l'italien, de l'espagnol et du portugais) sont de nous, sauf information contraire. Nous remercions l'architecte et surréaliste Bernard Roger de nous avoir fait connaître l'excellent ouvrage de Anna Maria Palladino, une pionnière!

Lecture poétique (surréaliste) de certains éléments des espaces urbains

S'ils ont critiqué la ville réelle, néanmoins les surréalistes n'ont pas manqué d'y percevoir, dans certains espaces, des sens cachés, des hasards significatifs, des atmosphères insolites, la sensation de l'irréel, et d'en proposer des lectures poétiques qui imprègnent plusieurs de leurs écrits – par exemple *Nadja* (1928), *Les Vases communicants* (1932) de Breton, *Le Paysan de Paris* (1926) d'Aragon – ainsi que des relectures photographiques (Man Ray, Brassai, J.A. Boiffard, Eugène Atget, entre autres).

Certains espaces, avons-nous dit: lesquels? Le marché aux Puces de Saint-Ouen (recelant d'objets *qu'on ne trouve nulle part ailleurs*), la *géniale* tour Saint-Jacques (un des points cardinaux de la géographie personnelle de Breton à Paris), l'aspect *si émouvant* des deux portes du quartier Saint-Denis, la place Dauphine dont la *conformation triangulaire* saisissait Breton à la gorge – pour n'en citer que quelques-uns. Et encore le vaste et beau parc vallonné dont Louis Aragon s'est fait le chantre mémorable dans "Le sentiment de la nature [au parc des] Buttes-Chaumont" (1926). Il relate comment la promenade nocturne que Breton, Marcel Noll et lui y ont effectué leur fit ressentir le *mystère*, le *frisson*, l'*enchantement*, l'*enivrement* appelés *merveilleux* et leva en eux un "mirage": la perspective de "détruire l'ennui (Aragon, 1926, p. 140-141, 164-165)".

D'autre part, les surréalistes ont été particulièrement sensibles à un type spécifique d'espace, le passage couvert (également appelé galerie). Ils en ont fréquenté plusieurs qui sont mentionnés dans leurs écrits: à Paris, le mystérieux et vague passage de l'Opéra (détruit hélas! en 1925) qu'ils avaient adopté comme local de réunion et qu'Aragon a exalté dans *Le Paysan de Paris* (1926); le passage Jouffroy qui apparaît chez Aragon dans *Anicet ou le panorama, roman* (1921), chez Breton dans *Poisson soluble* (1924), puis dans *Nadja* (1928); et à Nantes, le passage Pommeraye, indissociable des territoires du *Musée noir* (1946) d'André Pieyre de Mandiargues. Mais pourquoi les passages les ont séduits? Parce que la "lumière moderne de l'insolite" les éclaire (Aragon, 1926, p. 20), parce qu'ils permettent "l'envahissement de la réalité par le merveilleux (Mandiargues, 1946, p. 12)".

En outre, il faut signaler l'attrait des surréalistes pour "l'architecture délirante de l'Art nouveau". L'expression est de Dalí qui, en 1933, publie un article notable et

provocateur qui doit être pris avec une bonne dose d’humour (plusieurs formulations pourront sembler extravagantes à certains). Prenant l’œuvre du Catalan Antonin Gaudí (1852-1926) comme paradigme, il y fait remarquer le caractère “terrifiant et comestible” de cette architecture, son “impérialisme cannibale” ainsi que son caractère érotique (Dalí, 1933, p. 69-72; à ce sujet, voir Ponge, Machado, 2009, p. 95-100).

Nous sommes obligés de nous limiter ici aux lectures poétiques de quelques espaces de Paris, Nantes et Barcelone. Il y en a d’autres et ailleurs. Mais, écrivant pour une revue publiée au Brésil, nous ne pouvons nous empêcher d’attirer l’attention sur celle que Fernando Fuão, architecte et collagiste brésilien, fait d’une voie urbaine du centre-ville de Porto Alegre (dans l’état du Rio Grande do Sul), l’avenue Borges de Medeiros. Elle monte et descend en ligne droite les flancs d’un tertre, sur ses deux côtés se dresse une suite d’immeubles très élevés, accolés les uns aux autres, et elle est surplombée de très haut par un élégant viaduc qui la franchit. Fuão note que les grandes “parois verticales” des immeubles “ressemblent fortement à des escarpements” rocheux dont l’alignement forme une “gorge”, un “défilé” urbains, un “*canyon* artificiel” (c’est le terme qu’il privilégie, le titre de son livre). Au fond de celui-ci pas de rivière ni de ruisseau, “le flot humain” des personnes et des véhicules y coule et s’y écoule. Pour en apprécier diverses vues, Fuão propose un parcours avec arrêt en haut, sur le viaduc, et variantes, puis commente: “Pour certains chanceux, ce trajet merveilleux est une routine délicieuse (Fuão, 2001, p. 9, 18, 21)”. Comme les passages, comme d’autres espaces, pour qui sait les discerner, l’avenue Borges de Medeiros peut en effet avoir son charme et sa poésie – selon l’heure, la lumière, l’ombre, l’angle et la perspective. Pourquoi, comment? Voir Mandiargues ci-dessus!

Les activités des surréalistes qui étaient architectes

Rien n’empêche les architectes d’avoir des rapports, un lien (organique ou non) avec le mouvement surréaliste. Ils sont peu nombreux, mais il y en a eu et il y en a, entre autres, l’Autrichien Frederick Kiesler, le Chilien Roberto Matta, les Français Guy Doumayrou, Claude Rochin, Bernard Roger, l’Italien Fabio de Sanctis. Leurs activités surréalistes – très différenciées – se sont exercées principalement dans d’autres domaines que celui du bâtiment. Lesquelles? La pratique picturale (où Matta s’est distingué, sa formation d’architecte étant perceptible dans son œuvre) ou graphique, par

exemple le détournement d’affiche, intensément pratiqué par Claude Rochin, Guy Doumayrou et Bernard Roger. Ces derniers et Kiesler ont élaboré des projets utopiques (exercices à caractère digressif). Fabio de Sanctis et d’autres se sont consacrés à la conception de mobiliers et/ou à la scénographie. Tous (ou presque) se sont également distingués dans la conception et l’organisation de l’espace physique des expositions (nationales ou internationales) organisées par le mouvement surréaliste – activité importante, car les expositions sont des lieux privilégiés de diffusion des idéaux et des valeurs du surréalisme, l’intégration et les dialogues entre l’espace et les œuvres exposées devant être traitées avec rigueur, sensibilité et imagination.

* * *

Les rapports entre le surréalisme et l’architecture ne se limitent pas à ce qui précède. Les surréalistes ne manquèrent jamais de saluer les productions de type architectonique produites par des gens qui n’étaient pas surréalistes, mais dans lesquelles ils reconnaissaient une démarche proche de la leur, reposant sur l’expression spontanée, sur des procédés instinctifs, sur la valorisation des forces internes, sans aucune autocensure. C’est le sujet des trois parties qui suivent.

LES INSPIRÉS ET LEURS DEMEURES: UNE PREMIÈRE APPROCHE

Dans son introduction à l’ouvrage de Gilles Ehrmann, *Les Inspirés et leurs demeures*, André Breton évoque ces individus – souvent anonymes, souvent appelés artistes *naïfs*, ou plus pertinemment *spontanés* – qui, “inspirés”, éprouvent le “besoin irrépréhensible de donner forme à telle ou telle organisation de fantasmes qui les habite (Breton, 1962, p. 216)”. Dans le domaine de l’architecture, on peut citer plusieurs noms, certains plus ou moins récents, d’autres non. Parmi ceux que nous présentons ici, plusieurs ne sont pas *naïfs*, mais tous sont inspirés, spontanés.⁵

Si l’on remonte à des époques un peu distantes, deux noms s’imposent (pas *naïfs* mais inspirés). D’abord, Gianfrancesco Vicino Orsini et son mystérieux jardin plein de connotations ésotériques, aménagé à la moitié du XVI^e siècle à Bomarzo, dans la région de Rome: “des figures aux dimensions colossales, allégories transparentes ou énigmes indéchiffrables, [y] compos[ent] un musée fantastique jailli de la terre [...] (Ehrmann,

⁵ Cette partie est inédite.

1962, p. LXIII)”, superbe exemple “d’intégration de la fantaisie, de la poésie, de l’architecture et de la sculpture (O’Gorman, *apud* Burian, 1998, p. 129)”. Puis, au milieu du XVIII^e siècle, en Sicile, près de Palerme, Ferdinando Gravina (nom complet: Ferdinando Francesco II Gravina Cruylas et Alliata) peuple sa demeure, la Villa Palagonia, d’une troublante et mystérieuse population de monstres ainsi que d’éléments ludiques et insolites qui transforment entièrement le bâtiment (Fernandez, 1988, p. 117-136).

Sautons au XX^e siècle. Entre autres personnages, évoquons Sam Rodillo (Simon Rodia, 1879-1965, un *naïf*), italien immigré aux USA, fixé dans la région de Los Angeles. Il entreprend la construction de ses tours métalliques en 1921, à l’âge de quarante-deux ans. Connu sous le nom de *Watts Towers* (mais son auteur l’appelait affectueusement *Nuestro Pueblo*), l’ensemble comprend notamment dix-sept grandes tours, de tailles différentes, qui ont occupé Rodillo pendant trente-quatre ans. S’y conjuguent des armatures métalliques en spirale (renforcées avec du ciment à plusieurs endroits) et des éléments décoratifs divers dont une grande part provient directement de débris: morceaux irréguliers de mosaïques colorées, bouts de vaisselle, tessons de bouteilles, coquillages, verre pilé, petites pierres peintes, etc. Le résultat est un ensemble fécond, hybride et insolite de sculptures gigantesques et fantastiques. En termes de procédés, il est permis de penser à Kurt Schwitters, en revanche, quant au résultat formel, nous sommes plus proches de Gaudí (Maizels, 2007, p. 200-207).

Restons au XX^e siècle, dans sa deuxième moitié: une œuvre fascinante est associée au nom du Britannique Edward James (1907-1984). Inspiré et spontané, aucunement spécialiste, mais pas *naïf*, il eut des liens concrets avec le mouvement surréaliste (il aida d’ailleurs financièrement certains de ses membres, comme Magritte et Dalí, lors de moments difficiles).

En 1945, il s’installe au Mexique, dans la petite ville de Xilitla, près de San Luis de Potosí, dans la région de Huasteca. Deux ans plus tard, il y entreprend l’édification d’une demeure où il séjourne sporadiquement. Œuvre constamment reprise, continuellement agrandie, augmentée d’ajouts et connue sous le nom de *maison interminable*, il s’agit d’une construction organique, au sens le plus pur du terme, qui s’étend, s’étale, se ramifie sans aucune logique apparente ni aucun plan préconçu sur une vaste superficie, qui pénètre dans la jungle, relie les espaces les plus divers et des

éléments disparates: des places, des tours, d'interminables couloirs qui se frayent un chemin dans la forêt, des escaliers dont certains ne mènent nulle part, des colonnes de toute sorte et de toute taille (des colonnes géantes ne soutenant rien, des colonnes arbres, certaines ornées d'orchidées, d'autres se transformant en cornes d'abondance, des colonnes recouvertes de mousse et de moisissure, fruit de l'action de la jungle) et, entre autres éléments insolites, une cage tortueuse, toujours ouverte où entrent et d'où sortent les oiseaux (un hommage à Max Ernst!). Cette maison ne vise qu'à un seul but: être la "matérialisation de l'absurde, une ruine préfabriquée, un labyrinthe poétique (Andrade, 1996, p. 97)". De cet ensemble se dégage une architecture singulière n'ayant d'autre utilité que la contemplation sculpturale, la délectation, et voulant être, d'après l'artiste, dramaturge et cinéaste allemand Peter Weiss (1916-1982), l'expression même "de l'âme (*apud* Urbiola *et alii*, s.d., p. 41)". Comme sa construction mobilisa de nombreux ouvriers et que James était souvent absent, sans contact direct avec les travaux, il est permis de penser qu'il y a eu des initiatives et des interférences plus ou moins importantes de leur part à certains endroits (Urbiola *et alii*, s.d., p. 41 et suiv.).

Les trois noms qui suivent sont ceux de professionnels de l'art et/ou de l'architecture possédant des connaissances théoriques et techniques acquises dans un établissement d'enseignement. Ils ne sont donc aucunement *naïfs*. Cependant, leur recours à des procédés instinctifs, leurs incursions dans les domaines de la spontanéités et du hasard leur vaut d'être mentionnés ici.

Ainsi, en 1951 à Mexico, l'architecte et peintre Juan O'Gorman (1905-1982) construit sa maison, *El Pedregal*, en utilisant principalement des mosaïques de pierres colorées. Littéralement sculpturale, celle-ci évoque l'iconographie précolombienne, avec ses dieux et ses mythes, ainsi que des éléments de la nature et de la culture populaire du Mexique. Malheureusement, la demeure a été détruite (Burian, 1998, p. 145 et suiv.).

Toujours dans la deuxième moitié du XX^e siècle, voyons le cas du peintre et architecte autrichien Friedensreich Hundertwasser (1928-2000). Auteur d'un manifeste (1958) contre le courant dit *rationaliste* en architecture, il y invoque le recours à l'automatisme tant surréaliste que tachiste pour transformer l'environnement urbain de façon créative, et propose la réalisation d'une architecture sans architectes, du type *faites-le vous-même* (Fiz, 1986, p. 250). Contradicteur acharné du dogme de la ligne et

de l'angle droits, il leur oppose une architecture relevant davantage de l'imagination, de l'imaginaire et des recoins les plus profonds de l'être humain, permettant l'éruption/irruption de ses rêves, de ses désirs. Il a projeté de nombreux bâtiments dans divers pays, en Europe, au Japon, en Nouvelle-Zélande, etc. Nous nous limitons à citer la *KunstHausWien*, à Vienne (elle abrite le musée Hundertwasser) et l'immeuble Hundertwasser-Kravina, projeté en collaboration avec l'architecte allemand Josef Kravina. Construit entre 1979 et 1985 à Vienne, expression la plus aboutie de sa pensée, c'est un bâtiment de cinquante appartements où vivent près de cent cinquante personnes. Bâti dans un souci de durabilité, avec l'utilisation d'un maximum de verdure et, dans la mesure du possible, de matériaux de construction biologiques, l'immeuble comprend aussi des espaces de vie en commun : cafés, terrasses, espaces pour enfants, cours intérieures et un jardin d'hiver (Stürmer, 2004, p. 74-75). Sur le plan formel, l'utilisation intense d'assemblages de carreaux de céramique donne un résultat original, rappelant fortement l'œuvre de Gaudí.

C'est du Brésil, de la ville de Recife dans l'état de Pernambuco, que nous vient le peintre et sculpteur Francisco Brennand (1927-2019) et son œuvre. Du nord-est du Brésil et de l'ancienne briqueterie paternelle, désaffectée, qu'il a adaptée à ses besoins de création: un atelier de travail (avec – essentiel! – un four) et deux très vastes espaces (l'un couvert, dans la briqueterie; l'autre à l'air libre, une cour) où l'artiste déambulait avec ses fantasmes et ses obsessions, conduit par une seule logique, celle du rêve et du désir. Deux espaces qu'en un devenir constant et sans fin, il peuplait continuellement des fruits de ses rêves, y réunissant plus de deux mille pièces (certaines gigantesques) en terre cuite: un œuf cosmique suspendu, des totems d'aigles, des templiers faisant office de gardien, des personnages bibliques, des figures de la mythologie grecque, des monstres, des animaux, des oiseaux au bec démesuré, des symboles phalliques, des seins pointus, etc. Cet ensemble architectonique extrêmement singulier, cette demeure-atelier-musée *sui generis* était son *sanctuaire* où le four, espèce d'utérus, engendrait des formes diverses. Le résultat pouvait avoir été prévu, désiré ou être inespéré, mais le souci sans cesse présent et renouvelé de Brennand était de perpétuer la création, la reproduction considérée comme une façon de poursuivre la quête de l'éternité (Brennand, 2007).

Restons chez les inspirés, mais penchons-nous plus longuement sur le Français

Ferdinand Cheval et le Brésilien Gabriel dos Santos.

ÉCRIRE AVEC LES PIERRES

Un certain *Palais idéal*

Sauf exceptions, les diplômés, les historiens, les architectes, les universitaires ont longtemps dédaigné les productions techniques, artistiques de ceux dont le(s) savoir(s) et le(s) savoir-faire n’avaient pas été acquis dans un établissement d’enseignement. C’est tardivement qu’ils ont commencé à s’intéresser aux fruits de l’activité des *naïfs* et autres autodidactes.

Le cas du *facteur Cheval* est exemplaire.⁶ Les surréalistes furent des rares premiers à le remarquer et à ne pas ménager leurs éloges. Dès 1932, après une visite au *Palais idéal* avec Valentine Hugo l’année précédente, André Breton exprima sa fascination pour le personnage et pour son œuvre dans un poème qu’il leur dédia dans *Le Revolver à cheveux blancs* (Breton, 1932, p. 130-131). Le poète français considérait même Cheval comme “le maître incontesté de l’architecture et de la sculpture médianimiques (Breton, 1933, p. 60)”. D’autres (Picasso, Max Ernst, Marcel Duchamp, Jean Dubuffet, etc.) œuvrèrent aussi pour contribuer à les sortir de l’anonymat.

Et pourtant, devant la proposition d’inscrire le *Palais* au patrimoine, les résistances, les difficultés s’accumulèrent, et il fallut l’intervention directe d’André Malraux, alors ministre de la Culture, pour les vaincre en 1969 (Friedman, 1977, p. 8-9; Soubigou *et alii*, 2019, p. 9, 41, 57 et suiv.; Kneubühler, 2019, p. 80 et suiv.).

Un certain Ferdinand Cheval, facteur

Mais qui était Cheval (1836-1924)?⁷ Né en 1836, il est élevé dans un milieu rural modeste, assez pauvre (son père est paysan parcellaire) à Charmes-sur-l’Herbasse,

⁶ Pour cette partie, nos principaux antécédents sont Ponge, Machado (2009, p. 100-106, en français, court, très condensé) et Ponge, Machado (2023, en portugais). Nous dialogons ici essentiellement avec notre article de 2023, en portugais, notre travail le plus complet, dont nous avons traduit certains passages.

⁷ Les données sur sa vie, sur ses idées et sur la construction de son œuvre sont essentiellement connues grâce aux récits autobiographiques, aux lettres et à quelques entretiens qu’il a laissés. Les spécialistes divergent sur le nombre exact de ses écrits autobiographiques (des cahiers), qui contiendraient des différences, voire des contradictions. Nous utilisons trois documents (le cahier de 1911, une lettre et un article de journal, tous deux de 1905) transcrits par Jouve *et alii* (1981, p. 285-293); ce livre est assurément l’ouvrage le plus complet sur Cheval et son œuvre. Pour une mise à jour, voir Soubigou *et alii* (2019).

hameau de la Drôme, dans le sud-est de la France. Son instruction est “rudimentaire (Prévost, 1981, p. 76, 82)”, mais il sait conter, lire et écrire – plutôt bien, semble-t-il. Il est d’abord apprenti boulanger, puis ouvrier boulanger, ensuite simple journalier, enfin facteur rural à partir de 1867. En 1858, s’étant marié, le couple s’est installé à Hauterives (toujours dans la Drôme), chez les parents de sa femme, Rosalie Revol, qui décède en 1873. En 1878, second mariage avec Claire-Philomène Richaud. En 1879, il commence son *Palais idéal*. Voyons comment.

“Puisque la nature fournit les sculptures, [...le] mot impossible n'existe plus”

De 1867 à 1896 (quand il prend sa retraite), tous les jours travaillés, en vertu de sa profession de facteur rural, Cheval parcourt à pied, selon ses propres comptes, 32 km environ. Pendant ces longues marches, pour remplir le temps, il “ne pouvait que rêver”, rêver, dit-il, “d’un château de conte de fées qui dépassait l’imagination”. Mais comme “la distance entre le rêve et la réalité est très longue”, il considérait son projet comme “presque irréalisable”, surtout pour quelqu’un qui n’avait jamais travaillé dans le bâtiment, qui ignorait “absolument les règles de l’architecture”. À plus de 40 ans, “pas l’âge des entreprises folles et des châteaux en Espagne”, alors que son rêve “sombrait peu à peu dans les brouillards de l’oubli, un incident le raviva soudain”.⁸

Cheval raconte qu’un jour, pendant une de ses tournées de facteur, son pied a heurté une pierre qui le fit presque tomber, sa “pierre d’achoppement” qui nous semble avoir été aussi la *pierre de l’enchantement*, car comme il l’a expliqué: “J’ai voulu voir de près ma pierre du trébuchement; elle était si étrangement singulière que je l’ai prise et emportée avec moi”.

Séduit, captivé, il retourne le lendemain à l’endroit où il a buté: “J’ai trouvé d’autres belles pierres, qui ensemble faisaient un bel effet; cela m’a enthousiasmé; alors je me suis dit: puisque la nature fournit les sculptures, je vais me faire architecte et constructeur [...]. Le mot impossible n'existe plus”.

Plusieurs années durant, chaque jour, il remplit ses poches de pierres qui le fascinent ou les ramènent le soir dans sa brouette, chacune choisie avec grand soin, amoureusement, chacune chargée d’une signification particulière.

⁸ Nous rappelons que, dans cet article, sauf indication contraire, toutes les citations de Cheval sont extraites des trois documents transcrits par Jouve *et alii* (1981, p. 285-293).

Bien entendu, son étrange activité a fini par attirer l'attention de ses voisins, et de toute la région. Comme il le dit lui-même: “L'opinion s'est vite formée: c'est un pauvre fou qui remplit son jardin de pierres.” On se moquait de lui, on le critiquait, rapporte-t-il, mais “comme ce genre d'aliénation n'était ni contagieux, ni dangereux, on ne crut pas utile d'aller chercher quelques docteurs aliénistes [...]” et il put alors se consacrer à sa passion en toute liberté.

À l'âge de quarante-trois ans, après avoir rassemblé un nombre considérable de pierres, Cheval commence à donner forme à son rêve, à édifier sa maison, qu'il appelle son “Palais idéal”, son “Palais de rêve”. Ce qui lui demande trente-trois ans de travail (1879-1912). Cela fait, il se consacre à son tombeau, le “tombeau du Silence et du Repos sans fin”, dont la construction, au cimetière du village, absorbe huit ans de sa vie (1914-1922). Ce furent au total quarante et un ans de travail. Il meurt en 1924.

Visite d'un poème fait de pierres

Le *Palais idéal* est une construction fragile, difficile à conserver, faite de pierres de tailles et de types différents, unies par une espèce de ciment. À certains endroits, de petits galets ou des coquillages sont superposés aux pierres. L'ensemble fait 23 à 26 mètres de long sur 12 à 13 mètres de large. La hauteur varie de 6 à 12 mètres selon l'endroit.

Quand on l'observe de près, des inégalités attirent l'attention. Certaines parties sont bien moins travaillées et soignées que les autres. De plus, les quatre façades sont très différentes: celles au sud et à l'ouest sont plus sobres et une certaine recherche de l'équilibre y est sentie, tandis que les deux autres, au nord et à l'est, sont beaucoup plus riches, exubérantes même. Ces différences peuvent être attribuées, d'une part, à une certaine évolution et à un raffinement progressif du savoir-faire de Cheval, d'autre part, à des hauts et des bas de son inspiration.

Visuellement, le bâtiment surprend par sa légèreté et sa diversité. Extérieurement, c'est un foisonnement et un enchevêtrement de grottes, de colonnes entrelacées et de niches diverses, de saillies et de renforcements, de cascades, d'arbres, de lianes et de plantes, de petites tourelles, d'architectures en miniature et de figures géantes. Selon Cheval, ce sont “mille petits palais variés”, mille mondes où abondent les représentations sculptées d'objets, de monuments, de plantes, d'animaux, de figures

mythiques et d'êtres humains.

Sur le côté est, il a sculpté des châteaux fantastiques, deux tombes (une druidique, une égyptienne), deux fontaines (de la Sagesse, de la Vie), une série de grottes avec des animaux, des arbres, etc. À l'une des extrémités de la façade, il y a une sorte de superposition étagée de frontons, et un ensemble délimité par quatre colonnes (le temple de la Nature) accueille le tombeau égyptien. À l'autre extrémité, trois géants, recouverts de petits coquillages, supportent le poids de la tour de Barbarie.

De l'autre côté, la façade ouest est composée de plusieurs niches abritant des architectures miniaturées (le temple hindou, le chalet suisse, le château médiéval, la maison carrée d'Alger, la Maison Blanche et la mosquée).

La façade sud, la plus étroite, héberge le musée antédiluvien (nom donné par le facteur). Certains la trouvent "pauvre, froide (Boncompain, 1988, p. 31)". Disons que c'est la plus sobre et la plus dépouillée. Néanmoins, à droite de l'observateur, deux aloès, très expressifs, la surmontent et, à sa gauche, flanqué de deux paires de colonnes, se dresse un tronc d'arbre en mortier d'où jaillissent divers animaux (oiseaux, serpents, écureuils, etc.).

La façade nord (quatorze mètres de large) possède, elle aussi, des colonnes, des niches, des grottes (ici, celle du cerf et des pélicans; là, celle de la biche; puis, celle des pierres), et sculptées en abondance, des vignes entrelacées, des plantes, des animaux de toutes sortes, y compris des serpents et la présence d'Adam et Ève.

L'intérieur du palais est pourvu de quelques galeries où l'on peut se déplacer et dont les accès sont sur les côtés. Les parois sont peuplées de sculptures variées: arbres, plantes diverses, cascades, ours, éléphants, chameaux, autruches et autres animaux, ou encore des personnages de l'Antiquité dont la fonction était d'empêcher les étrangers de pénétrer dans le palais. Il y a de nombreuses inscriptions avec des phrases et des aphorismes de toutes sortes, dont beaucoup exaltent le facteur lui-même, comme "En créant ce rocher, j'ai voulu prouver ce que la volonté peut faire" ou "De la fontaine de vie, j'ai été nourri, mon talent en elle, je l'ai conquis".

Surtout, un long couloir interne (vingt mètres de long sur deux de large) traverse son axe central. Le plafond et les murs sont décorés de multiples inscriptions, de vignes, de serpents, de plantes, d'arbres, d'oiseaux et d'autres animaux. La voûte est ornée d'une sorte de petit lustre suspendu en ciment, avec deux anneaux concentriques autour d'une

grappe centrale ressemblant à une fleur, le tout recouvert d'une profusion de coquillages et entouré d'une inscription à hauteur de plafond: "La vie sans but est une chimère" et, plus bas, "Panthéon d'un héros obscur". Dénomination significative, la galerie est appelée "Où le songe devient la réalité".

L'accès à la partie supérieure du bâtiment se fait par des escaliers en demi-cercle, situés aux extrémités extérieures de l'édifice. La couverture est presque entièrement occupée par une terrasse, d'où partent deux escaliers: l'un prend son départ à l'endroit qu'il appelait le "Petit génie qui illumine le monde"; l'autre mène à la tour de Barbarie. La pierre d'achoppement est exposée au pied du second escalier (Soubigou *et alii*, 2019, p. 22 et 115). Là encore, il y a une profusion de recoins, certains ornés d'architectures miniaturées ou de petites tourelles.

Ferdinand Cheval et son Palais

Certains critiques hasardent l'hypothèse qu'à un moment (au début probablement), Cheval a eu l'intention d'habiter son Palais. Cependant, même si ce désir a pu exister initialement, c'est la volonté de n'obéir à aucun critère fonctionnel (d'utilité ou d'utilisation) qui a prévalu dans le processus de construction. Tout le montre, tout l'affirme: les caractéristiques et la logique du bâtiment (par ailleurs inhabitable).

Prenons les galeries et la terrasse: abondamment décorées, elles offrent la possibilité de nombreux itinéraires pédestres et visuels (autour et/ou dedans et/ou dessus). Prenons chaque face et leur ensemble, les variations de l'angle de perspective en proposent une multitude de vues distinctes.

L'ensemble a été conçu et construit pour offrir un espace de promenade, de loisir, de plaisir, de délectation et à voir, c'est un objet à voir. Écoutons Cheval:

On se demande si l'on n'est pas emporté sur l'aile d'un rêve fantastique chimérique, dont les limites dépasseraient l'imagination: est-on dans l'Inde, en Orient, en Chine, en Suisse; on ne sait; car les styles de tous les pays et de tous les temps sont confondus et mêlés (Cheval, in Jouve *et alii*, 1981, p. 286).



À gauche: CHEVAL, Ferdinand. *Palais idéal*, façade ouest. 2020.

Photo de Tiago Maestri Doutrelepont.

À droite: CHEVAL, Ferdinand. *Palais idéal*, détail de la terrasse avec la pierre d'achoppement. 2020. Photo des auteurs.

Quittons Cheval quelques instants, passons à notre inspiré brésilien.

ÉCRIRE AVEC LES DÉBRIS

Une certaine maison de la Fleur

Bien qu'il ne soit passé par aucune école des beaux-arts ou d'architecture, le Brésilien Gabriel dos Santos a édifié une construction "faite de pensée et de rêve" (Santos, *apud* Zaluar, 2012, p. 99) qu'il appela la *maison de la Fleur (Casa da Flor)*.⁹ Comme Ferdinand Cheval! Le parallèle ne s'arrête pas là.

Fascinée par le personnage et par son chef-d'œuvre, une enseignante et chercheuse en art populaire et folklore brésilien, Amélia Zaluar, a eu les immenses mérites de mener, à partir de 1978, une lutte courageuse et tenace pour obtenir que le bâtiment soit inscrit au patrimoine, puis, en 1987, de fonder à Rio de Janeiro une Association des amis de la maison de la Fleur (aujourd'hui Institut culturel de la maison de la Fleur) dont elle assumait la présidence. Son combat a été doublement couronné de succès avec l'inscription au patrimoine par l'INEPAC (Institut du patrimoine artistique et culturel de l'état de Rio de Janeiro) en 1987, puis par l'IPHAN (Institut du patrimoine

⁹ Cette partie est inédite. Son point de départ se trouve dans trois paragraphes de Machado (2024, p. 12-13, en portugais).

historique et artistique national) en 2016. Aujourd'hui, la Maison est un musée. Amélia Zaluar est décédée en janvier 2021.

Une certain Gabriel dos Santos (1892-1985), fils de salinier et salinier

Qui était-ce?¹⁰ Il vient au monde dans le sud-est du Brésil, à São Pedro da Aldeia (petite ville de l'état de Rio de Janeiro), dans un milieu ouvrier modeste et pauvre: sa mère est indigène, son père est noir, ex-esclave et salinier (ouvrier des marais salants). La famille aura douze enfants (six garçons et six filles). Gabriel Joaquim dos Santos naît en 1892, au lendemain de l'abolition de l'esclavage (1888), événement historique majeur qui suscite bien des espoirs. Cependant, les conditions de vie des couches populaires, laborieuses, dominées et opprimées, continuent à être défavorables, précaires, misérables même, et les exigences de la vie s'imposent au jeune Gabriel.

Son instruction est donc très incomplète et limitée (c'est seulement en 1928, à l'âge de 36 ans qu'il apprendra à lire et à écrire). Mais, il a très tôt montré une forte disposition pour les arts et des dons dont il était fier: il chantait, faisait des fleurs en papier crépon, dessinait, peignait, écrivait des vers, talents qui lui servaient parfois à gagner un peu d'argent (Zaluar, 2012, p. 20).

Pour aider ses parents à faire face aux besoins alimentaires et autres de la famille, il commence très tôt à travailler. Il est d'abord ouvrier agricole, puis suit le sort de son père: fils de salinier, il devient salinier (toujours dans sa petite ville natale) et le restera jusqu'en 1960 quand il prendra sa retraite à l'âge de 68 ans.

Deux rêves décisifs

Aux environs de 1912, un rêve souffle (ou révèle) au jeune Gabriel le désir d'avoir une habitation bien à lui pour pouvoir vivre seul et créer sans être incommodé. Il trouve un terrain juste à côté de celui de ses parents. Comment a-t-il pu l'acheter avec ses économies? Probablement parce qu'il est situé dans la zone semi-rurale d'une petite ville de province où la spéculation immobilière des centres urbains n'exerce pas encore ses ravages.

¹⁰ Les données sur sa vie, sur ses idées et sur la construction de sa maison proviennent essentiellement de quelques cahiers qu'il a laissés et de ses entretiens avec Amélia Zaluar. Nous avons eu la chance de visiter la maison de la Fleur avec elle en 2007. Nos sources sont donc les notes prises lors de cette visite et deux écrits de Zaluar: son article de 1999 et son livre de 2012. Ce dernier est, assurément l'ouvrage le plus complet sur Gabriel dos Santos et sa maison.

À l'âge de vingt ans, se faisant architecte, maître d'œuvre, maçon et charpentier, il commence à construire sa maison. Procédons à une analyse purement fonctionnelle du résultat: quels en sont les espaces, comment sont-ils répartis? Située au milieu d'un terrain de bonnes dimensions, au sommet d'une petite butte, la maison est de plain-pied, comme la plupart des habitations des couches populaires. Ses fondations sont faites de pierres et de terre, le sol est en terre battue. Elle possède un perron (petite terrasse) découvert.

Bâtiment de dimensions réduites, elle ne possède que trois petites pièces: une sorte de débarras, une salle, une chambre. La hauteur sous plafond est basse, définie à l'aune de la taille du bâtisseur et propriétaire, quelqu'un de haute stature ne pouvant y tenir debout. Pas de cuisine (il prenait ses repas chez ses parents ou, plus tard, chez une nièce qui est voisine), pas de sanitaires (il utilise ceux de l'habitation de ses parents, juste à côté) et pas d'électricité (nous verrons pourquoi).

Zaluar rapporte qu'en 1923 (il a 31 ans), à la suite d'un autre rêve, lui vient "l'idée d'ornementer la maison [...], d'embellir sa cabane avec les restes des chantiers de construction" et des résidus d'autres provenances (Zaluar, 2012, p. 22). Et il se met à l'ouvrage, sans hâte, sans se donner des délais. Patiemment, constamment, il ramasse, recueille, réunit les débris les plus divers avec lesquels il se fait sculpteur et enjolive sa maisonnette. Cela ne passant pas inaperçu, les gens le prennent pour "un excentrique". Zaluar commente qu'il devient alors "un véritable solitaire, un ermite, puisque le monde qui l'entourait ne pouvait le comprendre, ne pouvait comprendre ce qu'il faisait (Zaluar, 1999, p. 46)".

Commencée en 1912 à partir d'un rêve, entrant dans une nouvelle étape en 1923 à partir d'un autre rêve, la maison de la Fleur occupa notre personnage jusqu'à son dernier souffle en 1985, c'est-à-dire pendant près de 73 ans. Mais il ne mit jamais la dernière main à son ouvrage: il s'agit dans toute l'acception du terme d'une œuvre inachevée, sans fin, *interminable* – comme celles de Kurt Schwitters, d'Edward James et d'autres – , un continuum permanent que seule la mort pouvait interrompre.

Visite d'un poème fait de débris

Depuis l'accès au terrain, on monte la butte par un long chemin dont la courbe accentuée, ébauchant une spirale, contourne le bâtiment et mène à l'arrière de la maison

(où se trouvent le perron et l'entrée, le derrière est donc le devant). Ce parcours obligatoire est bordé de végétation verte, jaune, rouge, de pierres, d'éléments sculptés faits de débris dont la quantité augmente au fur et à mesure que l'on s'approche.

Le perron possède de petits sièges faits de pierres et de carreaux insérés dans la paroi, sa décoration abondante évoque celle du sentier et dialogue avec elle.

Entrons! Le mobilier est modeste, peu nombreux: un lit, l'*autel des livres* (il éprouvait un profond respect pour les connaissances et la religion), des chaises, un fauteuil en bois... rien que le minimum! En dehors de quelques objets personnels ou qu'il chérissait (le drapeau du Brésil, une photo de Getúlio Vargas, deux fois président de la République), ce qui domine, ce qui absorbe l'attention, éblouit et hypnotise, c'est le luxe de détails, une accumulation décorative de références visuelles hétéroclites qui peuplent les parois, une profusion de débris de toutes sortes, certains plus saillants, d'autres plus profondément incrustés.

Synthétisons: la décoration en crescendo du chemin d'entrée trouve sa continuation et son prolongement dans celle du perron, puis son amplification et son faite dans les pièces de la maison: sur les murs, sur les étagères et même sur le plafond. Leur matériau de base (terre des parois, bois des planchettes) semble avoir été transmuté en une enivrante gamme de débris aux mille facettes où prédominent les motifs floraux (d'où le nom de la maison).

Faisons-en le détail! Qu'ils soient insérés directement dans les murs ou aglutinés en objets sculpturaux, c'est un amalgame de débris, encore des débris, toujours des débris: des tessons de verre, de bouteilles, de céramique, des fragments d'assiettes, de miroirs, de coquillages et d'os, des morceaux de carrelage, des bouts de bois, des résidus provenant de détritiques, etc., de toutes tailles, de toutes couleurs et de toutes provenances, qui semblent avoir été distribués, séparés, rapprochés ou réunis sans ordre apparent, au gré du hasard ou de l'intuition, sans autre loi que le souffle de l'inspiration, des rêves de Gabriel dos Santos.

La voie de création de Gabriel dos Santos

Dans une réflexion sur l'art des créateurs isolés, spontanés, instinctifs qui sont habituellement classés comme des *naïfs*, des médiums, des fous ou autres, André Breton observe que ceux-ci se caractérisent par "une fidélité à toute épreuve à ce qui les a mis,

une fois pour toutes, sur leur voie de création exceptionnelle [...], (Breton, 1962, p. 218)”. Quelle a été la voie de Gabriel dos Santos?

Son rêve de 1923 lui a révélé qu’il devait orner, enjoliver son habitation et il a eu la vision d’un ornement sur un des murs. Mais comment faire, comment y parvenir? Après avoir réfléchi, l’idée lui est venue d’utiliser des restes trouvés sur des chantiers de construction, dans les ordures ou ailleurs. Idée originale, folle, d’employer et d’amalgamer des matériaux hétérogènes, méprisables et méprisés. Idée que, fruit de sa fraîcheur d’esprit et de son inventivité, il a trouvée seule et par laquelle, sans le savoir, il rejoignait ou, si l’on préfère, dialoguait (et allait dialoguer) avec Kurt Schwitters et avec d’autres, dadaïstes, surréalistes ou non.

Mais pourquoi des débris? Il l’ignorait: “Je ne sais pas pourquoi les débris m’attirent”, mais, a-t-il ajouté, “si une assiette se casse, je suis content, ça me donne des morceaux, après je transforme l’assiette en fleur. Ça me plaît beaucoup (Santos, *apud* Zaluar, 1999, p. 51)”. Assumant son idée, il s’est mis à ramasser les résidus les plus divers. Sans douter de sa vocation, sans se dévier, avec *une fidélité à toute épreuve à ce qui l’avait mis, une fois pour toutes, sur sa voie de création exceptionnelle*, jusqu’à sa dernière heure!

Il ne suffisait cependant pas de recueillir et réunir des restes – la matière première –, encore fallait-il décorer l’habitation. Il employa ses acquis et son talent artistiques à embellir sa maisonnette.

En dehors de la prédominance du motif floral, quelles caractéristiques peut-on remarquer dans l’art de Gabriel dos Santos? D’une part, une abondante accumulation décorative, sa profusion, sa surcharge même, comme s’il avait l’horreur du vide, trait qui est d’ailleurs commun à bon nombre d’artistes *naïfs*, médianimiques et autres. Mais Gabriel dos Santos refusait la facilité. Très rigoureuse, sa pléthore avait ses exigences. Ainsi, la collecte du matériau n’était pas un simple ramassage et son utilisation n’était en rien machinale, chaque débris étant soupesé, chaque élément préfigurant un objet, forme et sens. En outre, Zaluar a noté qu’ “il n’y a pas deux ornements identiques (2012, p. 54)”.

Gabriel dos Santos et son temple

Nous avons vu que Ferdinand Cheval et sa femme n’habitaient pas le Palais idéal. Gabriel dos Santos habitait-il sa maison de la Fleur? Pas totalement: il y dormait, s’y reposait après la longue journée de travail dans les salines, y vaquait à ses activités, y recevait des visites, c’était son logis. Mais il n’y a pas de cuisine, pas de sanitaires, il n’y prenait pas ses repas. Pourquoi?

Zaluar rapporte que “les fonctions liées à la cuisine et aux toilettes, qu’il considérait plus sales et plus dégradantes, ne pourraient pas avoir lieu dans son temple, dans un lieu sacré, [...]”. Avec ces deux mots, tout est dit: un temple sacré, “[c’est] ainsi [qu’il] considérait le bâtiment (Zaluar, 2012, p.39)”.

Quelle divinité y était honorée, célébrée? Son œuvre même: rien moins que la maison de la Fleur elle-même. Quel en était le culte, le rite? La considérer, l’admirer, en jouir! Ainsi, après avoir accordé une mention spéciale au fauteuil de bois stratégiquement installé dans la salle, Zaluar raconte qu’il s’y asseyait “comme sur le trône d’un roi, et, émerveillé, contemplait son œuvre (Zaluar, 2012, p. 44)”. Si quelqu’un en doute, écoutons Gabriel dos Santos le dire avec ses propres mots:

Le soir, j’allume la lampe, je m’assois sur cette chaise. Quelle vue, quelle joie c’est pour moi. Quand j’allume la lumière et que je vois tout ça argenté la nuit, je suis tellement satisfait! Ça me reconforte [...] Chaque débris transformé en beauté! (Santos, *apud* Zaluar, 1999, p. 52).

Attention, ne t’y trompe pas, lecteur, gare à l’anachronisme! Quand il *allume la lumière*, il ne s’agit pas d’une lampe à incandescence, mais d’une modeste lampe à pétrole. Maintenant, gare au contresens! S’il ne disposait pas du courant électrique, ce n’était pas pour économiser ou faute d’argent ou parce que la modernité n’était pas encore arrivée dans son district, mais parce qu’il n’en voulait pas. Plusieurs ampoules pendent certes du plafond, mais ce sont “des ampoules brûlées”, grillées, ramassées dans des déchets, “sans autre fonction que de procurer une jouissance esthétique”. Avec propriété, Zaluar ajoute: “Ce qui est impressionnant, c’est qu’on y perçoit un style: l’exubérance de l’Art nouveau (2012, p. 39, 44)”.

Pourquoi avait-il banni la fée électricité de son temple? Son lumignon lui suffisait bien: “pour illuminer ses nuits, ses nuits tant productives, où il créait tant [...]. Rien d’autre lui était nécessaire (Zaluar, 2012, p. 39)”. Selon l’heure, selon les jeux de la lumière naturelle et de sa petite lampe, l’intérieur du bâtiment était ainsi baigné (comme

il convenait à tout temple!) dans une lueur blafarde ou diffuse, un demi-jour, une demi-pénombre ou une pénombre dont les modifications et les oscillations faisaient ressortir, altéraient et estompaient successivement la décoration, les objets, les creux et les reliefs, les couleurs, les reflets, créant des effets imprévisibles. Variations, effets, contrastes, impressions que l'intensité et l'égalité de flux de l'éclairage électrique auraient détruits – Gabriel dos Santos en était conscient. À la maison de la Fleur, l'exubérance se conjugue, entre autres, avec les conquêtes du clair-obscur!

Aucun doute que l'ensemble a été conçu et construit pour offrir un espace de promenade, de loisir, de plaisir, de délectation (nous reprenons ici, *ipsis litteris*, ce que nous avons écrit ci-dessus au sujet du Palais idéal). Et ce n'est pas un hasard si Gabriel dos Santos a dit de son bâtiment: "Ce n'est pas une maison, je ne veux pas que cette maison soit une maison, c'est une histoire, une histoire parce que ça a été fait de pensée et de rêve (Zaluar, 2012, p. 99)". Fernando Fuão l'a bien vu et commente: "Comme un temple de l'Antiquité ou du Moyen Âge, il a fait de sa petite maison le support de la représentation de l'histoire de sa vie (1999, p. 59)". Notons l'emploi de deux termes techniques de la critique d'art, *support* et *représentation*: la maisonnette faite temple est (elle aussi, comme le Palais) un objet d'art, un objet à voir.



À gauche: SANTOS, Gabriel dos. *La maison de la Fleur*, vue depuis l'entrée. 2007. Photo des auteurs.

À droite: SANTOS, Gabriel. *La maison de la Fleur*, détail de la décoration de l'entrée. 2007. Photo des auteurs.

* * *

Après avoir traité nos deux inspirés en parallèle, séparément, tentons une brève synthèse d'ensemble.

DEUX COLLAGES GIGANTESQUES À CROQUER ET DÉGUSTER

Les ressemblances entre l'activité et l'œuvre du Français et celles du Brésilien sont nombreuses. Cependant, il y a des différences, certaines de détail, d'autres plus importantes. Un relevé assez complet exigerait un article, nous nous limitons à quelques aspects en nous efforçant d'aller à l'essentiel.

Les deux ont édifié un bâtiment prestigieux. L'un, un temple (monument sacré), l'autre, un palais (version laïque du temple, expression du sacré laïcisé, si l'on peut ainsi dire). Le Français a conçu le sien comme un Palais (il est *né* Palais), le Brésilien a *transmué* sa maison en Temple.

Le matériau de Cheval, c'est la pierre, pas des pierres de construction, seulement celles qui le séduisent. L'autre, ce sont les débris, les déchets, les résidus, les restes, les rebus, matériaux méprisables et méprisés. L'un et l'autre utilisent des coquillages, des morceaux, des fragments: le Français, accessoirement; pour le Brésilien, à l'égal des déchets.

Les motifs floraux de la Maison et les motifs organiques (souvent botaniques) du Palais sont l'écho l'un de l'autre.

Rien de cela n'est négligeable, mais quelle est la nature, l'essence de chaque bâtiment? Est-elle la même pour les deux?

1)- Dans les deux se manifeste la présence quantitativement étourdissante d'éléments différents qui, à première vue, semblent se disputer les territoires, rivaliser, se concurrencer, mais finissent par s'entrecroiser, s'interpénétrer. Au lieu de permettre une appréhension immédiate, facile et homogène, l'ensemble est imprégné d'un baroquisme intense, éblouissant et stupéfiant placé sous le signe de la surprise permanente! Que sont le Palais idéal et la maison de la Fleur, sinon deux collages gigantesques incorporant une quantité incalculable d'éléments provenant des sources les plus diverses?

2)- Un commentaire d'Urbiola *et alii* relatif à la *maison interminable* d'Edward James (voir ci-dessus) s'applique ici parfaitement tant au Palais qu'à la maison de la Fleur: d'une manière profondément organique, "la forme [architecturale] se détache de la fonction [la fonction maison], se disperse et devient simple objet de contemplation, sculptural (s.d., p. 75)".

Chaque ensemble a donc, répétons-le, été conçu et construit pour offrir un espace de promenade, de loisir, de plaisir, de délectation. Objet de délectation et objet sacré, c'est un objet de dilection qui, en tant que tel, s'émancipe de sa fonction maison (nous retrouvons Urbiola *et alii*). C'est également un objet d'art, un objet à voir, à toucher, à apprécier, à chérir, mieux: à croquer, déguster, savourer sensuellement, amoureusement – *beauté comestible* à la Dalí: “pouvoir le plus réellement manger l'objet du désir (1933, p. 72)”¹¹!

RÉFLEXIONS ET DIALOGUES EN GUISE DE CONCLUSION

Mode d'emploi: dans les paragraphes qui suivent, nous émettons quelques réflexions que nous faisons dialoguer avec des citations et, librement, avec des échos de citations.

1)- L'un est facteur rural, l'autre ouvrier salinier: les journées sont faites des longues heures d'un dur labeur répétitif quotidiennement répété. *La vie sans but est une chimère* (Cheval).

2)- Mais, ils se ménagent des intervalles où ils se permettent de rêver et, dans leur rêverie, d'éprouver un désir “en rupture avec la sordide économie de [leur] temps (Breton, 1962, p. 216)”, un idéal de *vraie vie*, à trouver *ailleurs* (Rimbaud) – désir de l'ailleurs qui se fait idée, rêve de Palais idéal et de Temple sacré.

3)- Pour se faire architecte, maçon, sculpteur, quels matériaux utiliser? Le hasard (un trébuchement) révèle la pierre à l'un. L'autre choisit le débris, sans justification aucune, comme une évidence. Révélation, choix arbitraires, irrationnels (au sens de non justifiés, non motivés, non rationnels). Disons que, pour les deux, leur autre moi, inconscient, leur univers intérieur le plus profond, celui qui émerge dans le rêve, leur chuchote, leur souffle, leur révèle la pierre, le débris:

C'est [...] sans les arrêter le moins du monde que les pierres [les débris] laissent passer l'immense majorité des êtres humains parvenus à l'âge adulte, mais ceux que par extraordinaire elles [ils] retiennent, il est de règle qu'elles [ils] *ne les lâchent plus*. Partout où elles [ils] se pressent, elles [ils] les *attirent* et [...] obscurément [leur *imposent*] la *nécessité* d'une *quête*, de jour en jour plus *exigeante* (Breton, 1957, p. 148, c'est nous qui soulignons).

¹¹ C'est également l'analyse de Fuão pour qui la maison de la Fleur est proche de la "maison comestible et surréaliste", il la caractérise aussi comme un "collage gigantesque" (1999, p. 59).

Dans leur *quête* et dans le processus de construction, les pierres, les débris sont soigneusement choisis, soupesés. Pas n'importe lequel(le)s, juste ceux, celles qui *obscurément les attirent, les retiennent*. Ces pierres, ces débris procèdent ainsi de leur univers personnel, intime et profond.

4)- Ces éléments de provenances et de natures les plus diverses sont amalgamés, accouplés, conjugués, recyclés. Ils se transforment, entrent dans des compositions inédites, prennent de nouveaux sens, produisent l'inattendu. Activité profondément onirique, imaginative, instinctive, poétique, ce gigantesque jeu de collage, de l'un et de l'autre, provoque une transmutation des éléments et des significations, créant des ruptures avec l'univers quotidien, auquel se superposent et se substituent d'autres valeurs, un autre monde, où tout est possible. *Le mot impossible n'existe plus* (Cheval).

5)- Dans ce cheminement profondément intuitif et passionné de traduction sensible, matérielle de leur univers intérieur, d'expression architectonique du désir, du rêve, prend alors forme le Palais idéal et une maisonnette est transmuée en Temple sacré. Avec ces "irrationnalité[s] concrète[s]" (Breton, 1935, p. 133)", voient le jour une maison *faite de pensée et de rêve* (Gabriel dos Santos), un Palais où *le songe devient la réalité* (Cheval).

6)- Le facteur et le salinier sont deux poètes qui ont poursuivi le même idéal: inscrire leur rêve dans le monde, l'écrire spatialement avec l'encre de l'architecture et de la sculpture, *chaque débris[, chaque pierre] transformé[s] en beauté* (Gabriel dos Santos).

7)- Le Palais idéal et la maison de la Fleur sont deux œuvres d'art faisant partie et provenant "du flux de la vie" en une "respiration naturelle (Zaluar, 1999, p. 46)". Elles font connaître que "le plan des Merveilles du monde, qu'on avait pu croire perdu, était là, sous [l']oreiller" de nos deux *inspirés*, des "petits", qui, "par leurs propres moyens, se sont [...] élevés au rang des plus grands (Breton 1962, p. 219)".

RÉFÉRENCES

ANDRADE, Lourdes. Dédalo surrealista: Edward James y las construcciones de Xilitla. *In: Idem. Para la desorientación general: trece ensayos sobre México y el surrealismo*. México: Editorial Aldus, 1996. p. 97-105.

ARAGON, Louis. *Le Paysan de Paris*. (1926). Paris: Gallimard, 1972.

BONCOMPAIN, Claude. *Le Facteur Cheval, piéton de Hauterives*. Valence: Le Bouquin – Peuple Libre, 1988.

BRENNAND, Francisco. Entrevista com Francisco Brennand. Entrevistadores: Nara H. N. Machado et Robert Ponge. Inédita. 11 nov. 2007.

BRETON, André. Manifeste du surréalisme. (1924). *In: Idem. Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard, coll. "Folio", 2004. p. 13-60.

BRETON, André. Facteur Cheval. *In: Idem. Le Revolver à cheveux blancs*. (1932). *In: Idem. Clair de Terre*. Paris: Gallimard, 1966. p. 130-131.

BRETON, André. Le Message automatique. (1933). *In: BRETON, André. Point du jour*. Paris: Gallimard, coll. Idées, 1970. p. 164-189.

BRETON, André. Situation surréaliste de l'objet. (1935). *In: Idem. Position politique du surréalisme*. Paris: Denoël-Gonthier, coll. "Médiations", 1972. p. 121-168.

BRETON, André. Langue des pierres. (1957). *In: BRETON, André. Perspective cavalière*. Paris: Gallimard, 1970. p. 147-155.

BRETON, André. Belvédère. (1962). *In: BRETON, André. Perspective cavalière*. Paris: Gallimard, 1970. p. 215-220.

BRETON, André *et alii*. Recherches expérimentales: Sur certaines possibilités d'embellissement irrationnel d'une ville. *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n° 6, 15.05.1933, p. 18-23 (réimpression en fac-similé, Paris: Jean-Michel Place, 1976).

BURIAN, Edward. La arquitectura de Juan O'Gorman: dicotomía y deriva. *In: Idem. Modernidad y arquitectura en México*. Versión castellana de Carlos Sáenz de Valicourt. Mexico/Barcelona: éd. Gustavo Gili, 1998. p. 129-151.

DALÍ, Salvador. De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern'style. *Minotaure*, n° 3-4. Paris: Skira, décembre 1933. p. 69-76.

EHRMANN, Gilles. *Les inspirés et leurs demeures*. Paris: Le Temps, 1962.

FERNANDEZ, Dominique. La villa des monstres. *In: Idem. Le radeau de la Gorgone: promenades en Sicile*. Paris: Grasset, 1988. p. 117-136.

FIZ, Simón Marchán. *Contaminaciones figurativas*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.

FRIEDMAN, Michel. *Les secrets du Facteur Cheval*. Paris: Jean-Claude Simöen, 1977.

FUÃO, Fernando Freitas. A Casa da Flor. In: FUÃO, Fernando Freitas (org.). *Arquiteturas fantásticas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999. p. 57-61.

FUÃO, Fernando Freitas. *Canyons: avenida Borges de Medeiros e o Itaimbezinho*. Fotografias: Eduardo Aigner. Porto Alegre: Edição do Autor, 2001. Disponible en anglais sur <https://fernandofuao.blogspot.com/2019/02/canyons-english-version.html>

JOUVE, Jean-Pierre; PRÉVOST, Claude; PRÉVOST, Clovis. *Le Palais idéal du facteur Cheval: quand le songe devient la réalité*. Paris: Éditions du Moniteur, 1981.

KNEUBÜHLER, Michel. Un facteur admiré des hommes de lettres. In : SOUBIGOU, G. et alii. *Hauterives, le Palais idéal du facteur Cheval*. Genouilleux (France): Éditions La Passe du vent, coll. Patrimoines pour demain, 2019. p. 80-85.

MACHADO, Nara H. N. Surrealismo e arquitetura. In: PONGE, Robert (org.) *O Surrealismo*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1991. p. 129-143.

MACHADO, Nara Helena. Surrealismo, cidades e arquitetura. *Organon*, Porto Alegre, v. 39, n. 77, 2024. DOI: 10.22456/2238-8915.139319. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/139319>

MAIZELS, John. *Fantasy worlds*. Köln: Taschen, 2007.

MANDIARGUES, André Pieyre de. Le panorama dressé par les sens dans la conscience de l'homme.... (1946). In: *Idem. Le Musée noir*. Paris: Gallimard, coll. "L'Imaginaire" 1990. p. 9-13.

MANDIARGUES, André Pieyre de. Les Monstres de Bomarzo. In: *Idem. Le Belvédère*. Paris: Grasset, 1958.

PALLADINO, Anna Maria. *Itinerari di architettura nella storia del surrealismo*. Trabalho de conclusão do Curso de Arquitetura, sob a orientação do arquiteto Franco Borsi. Digitato. Firenze (Italia): Università di Firenze, 1986.

PERSITZ, Alexandre. Architectures fantastiques. *L'Architecture d'aujourd'hui*, n.º 102, juin-juil. 1962. Numéro spécial intitulé Architectures fantastiques. p. 2-3.

PONGE, Robert; MACHADO, Nara Helena Naumann. De l'Art nouveau au Palais idéal: des architectures en marge de l'architecture. *Mélusine*, n.º 29 (Numéro spécial intitulé Le Surréalisme sans l'architecture). Paris: L'Âge d'homme, 2009, p. 95-106.

PONGE, Robert; MACHADO, Nara Helena Naumann. O poema de pedras de Ferdinand Cheval: uma gigantesca collage arquitetural para ser saboreada. *Pixo*, v. 7, n.º 27, p. 88 -109, outubro 2023.

PRÉVOST, Claude. Les racines du songe: 1836-1979. *In*: JOUVE, Jean-Pierre; PRÉVOST, Claude; PRÉVOST, Clovis, *Le Palais idéal du facteur Cheval: quand le songe devient réalité*. Paris: Éditions du Moniteur, 1981. p. 75-113.

RAMIREZ, Juan Antonio. La ciudad surrealista. *In*: CORREA, Antonio Bonet (org.). *El surrealismo*. Madrid: Cátedra, 1983. p. 71-90.

SOUBIGOU, G. *et alii*. *Hauterives, le Palais idéal du facteur Cheval*. Genouilleux (France): Éditions La Passe du vent, coll. "Patrimoines pour demain", 2019.

STÜRMER, Margit. *La Maison Hundertwasser-Kravina, Vienne*. Trad. Juliette Coste. Vienne: H.B., 2004.

URBIOLA, Xavier Guzmán; VILLAREAL J. Moreno; KIRCHNER, Ricardo; VÉRTIZ, Jorge. *La habitación interminable*. Mexico: Universidad Autónoma Metropolitana/Unidad Xochimilco, s.d.

ZALUAR, Amélia Maria, A Casa da Flor: uma tentativa de compreensão. *In*: FUÃO, Fernando Freitas (org.). *Arquiteturas fantásticas*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1999. p. 45-56.

ZALUAR, Amélia. *A Casa da Flor: todo caquinho transformado em beleza*. Rio de Janeiro: Amélia Maria Zaluar, 2012.

Declaração de contribuição de autoria

Robert Ponge: conceitualização, pesquisa, metodologia, análise de dados, redação do manuscrito original, redação do manuscrito final (revisão e edição).

Nara H. N. Machado: conceitualização, pesquisa, metodologia, análise de dados, redação do manuscrito original, redação do manuscrito final (revisão e edição).

Os autores declaram que pesquisaram, elaboraram, redigiram, revisaram e corrigiram o arquivo conjuntamente, em suma, que todos os itens mencionados supra foram realizados em conjunto.

Declaração de conflito de interesse

O autor declara que não há conflito de interesse.

Declaração de disponibilidade de dados da pesquisa

Todo o conjunto de dados de apoio aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

Editora-Chefe: Cássia Maria Bezerra do Nascimento

Editor Executivo: Gerson Roberto Neumann

Editores Associados:

Adriana Cristina Aguiar Rodrigues

Anderson Bastos Martins

Germana Henriques Pereira

This preprint was submitted under the following conditions:

- The authors declare that the necessary Terms of Free and Informed Consent of participants or patients in the research were obtained and are described in the manuscript, when applicable.
- The authors declare that the preparation of the manuscript followed the ethical norms of scientific communication.
- The authors declare that they are aware that they are solely responsible for the content of the preprint and that the deposit in SciELO Preprints does not mean any commitment on the part of SciELO, except its preservation and dissemination.
- The authors declare that the data, applications, and other content underlying the manuscript are referenced.
- The deposited manuscript is in PDF format.
- The authors declare that the research that originated the manuscript followed good ethical practices and that the necessary approvals from research ethics committees, when applicable, are described in the manuscript.
- The authors declare that once a manuscript is posted on the SciELO Preprints server, it can only be taken down on request to the SciELO Preprints server Editorial Secretariat, who will post a retraction notice in its place.
- The authors agree that the approved manuscript will be made available under a [Creative Commons CC-BY](#) license.
- The submitting author declares that the contributions of all authors and conflict of interest statement are included explicitly and in specific sections of the manuscript.
- The authors declare that the manuscript was not deposited and/or previously made available on another preprint server or published by a journal.
- If the manuscript is being reviewed or being prepared for publishing but not yet published by a journal, the authors declare that they have received authorization from the journal to make this deposit.
- The submitting author declares that all authors of the manuscript agree with the submission to SciELO Preprints.