

بحوث جامعية  
*Academic Research*  
*Recherches Universitaires*

الكتابة الراسمة  
*Pictorial Writing*  
*Ecriture Picturale*

الكتابة الراسمة  
*Pictorial Writing*  
*Ecriture Picturale*

Etudes réunies en 2006 éditées sous la direction de  
**Mohamed KHABOU et Hédia ABDELKEFI**

بحوث جامعية  
*Academic Research*  
*Recherches Universitaires*

الكتابة الراسمة  
*Pictorial Writing*  
*Ecriture Picturale*

بحوث مجمعة في 2006 اشرفه على نشرها  
**محمد الخبو و هادية عبد الكافي**

**UNIVERSITE DE SFAX**  
**Faculté des Lettres et Sciences Humaines**

**RECHERCHES UNIVERSITAIRES**

***ECRITURE PICTURALE***

Etudes éditées  
par

Hédia ABDELKEFI et Mohamed KHABOU

**Nº 5 - 6**  
**2006 - 2007**



# **Recherches Universitaires**

## **Directeur :**

M. Salah KECHAOU

## **Rédacteur en chef :**

M. Mounir TRIKI

## **Comité de rédaction :**

Mme Hédia ABDELKEFI

M. Abdelaziz AYADI

M. Mohsen DHIEB

M. Béchir LARBI

M. Mohamed Salah MARRAEKCHI

M. Ali ZIDI

**Rédaction et administration :**

Faculté des Lettres et Sciences Humaines,  
Route de l'aéroport Km 4,5 3000 Sfax-Tunisie

**Téléphone : 00216 74 671 139**

**Fax 00216 74 670 540**

**Courriel : [recherches.universitaires@yahoo.fr](mailto:recherches.universitaires@yahoo.fr)**



# **L'écriture picturale de Giorgio de Chirico ou le geste du Magicien créateur d'une perspective verbale, visuelle et futuriste**

**Murielle MARTIN**

Paris 1 - Panthéon Sorbonne /

Heinrich Heine Universität,

Düsseldorf, Allemagne

*Gladbacher Strasse 35*

*D-41462 Neuss*

**Murielle.Martin@uni-duesseldorf.de**

## Résumé

---

Si Giorgio De Chirico ne souhaitait pas décrire ses peintures, c'est certainement que chaque jour seul comptait pour lui, la création de nouvelles perspectives architecturales à partir d'une vision futuriste propre à restituer une écriture picturale vibrante de rêves et de formes. Ces images sont à considérer en tant que fictions rêvées surgissant de la lumière ou de l'ombre.

En fait nous pourrions dire qu'il aimait se représenter matériellement l'imagination qui se profilait sur les murs de sa chambre à coucher après de longues nuits passées sans sommeil. Alors se glissait mentalement une traversée de corps fugitifs suspendus dans le vide dans de nouveaux décors architecturaux.

## Abstract

---

If Giorgio De Chirico did not want to describe his painting, though lonely every day, he created a new vision of architectural perspectives, based on pictorial dreams and shapes. These images are fantasias of dreams in-between light and shadow.

In fact, we should emphasize that Chirico was realizing his images with the help of his bedroom inventory whilst he was sleepless. During his nocturnal creation, he felt movements of bodies, vanished phantoms and contours inside the wall configuration.

Ombre de droite à gauche, souffle frais qui fait oublier – elle tombe comme une feuille énorme projetée. Mais sa beauté est la ligne : énigme de la fatalité, symbole de la volonté intransigeante

De Chirico, *Sentiment africain*

Giorgio De Chirico, peintre italien commence ses études de peinture à Athènes et il les poursuit à partir de 1906 à Munich. Universellement connu comme peintre, Giorgio de Chirico est aussi l'auteur d'un certain nombre de textes théoriques et narratifs rédigés pour la plupart en français. Il publie en 1929 à Paris son premier roman, *Hebdomeros* où il évoque son univers mental des années 1910-1915. La même année, il commence l'écriture d'un nouveau livre dont le titre provisoire est *Monsieur Dudron*. À mi chemin entre *Hebdomeros*, œuvre métaphysique (1929) et le récit autobiographique de *Souvenirs de ma vie* (1945), *Monsieur Dudron* couvre les deux registres. Il est aussi une profession de foi sur le métier de peintre dont la grandeur et la décadence sont analysées par la voix de Isabella Far, l'amie philosophe de *Monsieur Dudron* dans le roman. L'ouvrage apparaît, sans nul doute, comme un autoportrait du peintre dont les souvenirs sont autant rêvés que réels et dont les interrogations sur la peinture nous parviennent renvoyées par un discours théorique qui n'est pas sans humour. De Chirico, écrivain ou peintre, il continuera la peinture avec une technique du « pinceau mou » en accumulant : natures mortes, personnages sans visage, espaces restreints ou parfois, au contraire des espaces en dispersion qui sont des parodies de sa première manière de peindre (*L'Ouverture du bal*, 1929).

Dans cet article, je voudrais montrer que l'écriture picturale de Chirico instaure l'idée d'un être humain, placé entre les visions que secrète la chambre elle-même (espace privé et intime, *Intérieur métaphysique et soleil*, 1971) et l'espace public (*Les Places*) traversé par les fantômes en *fluançe* entre des décors architecturaux (arcades de Ferrare et de Turin). À l'issue de cette folle trajectoire créative, le geste du magicien-créateur montre une sensibilité extrême à une *interférence poétique de paysages* vécue dans la «chambre» devenue la «maison imaginaire».

Ne serait-ce pas posé un plan d'articulation poétique de la rencontre entre «peindre et écrire» (*écriture picturale*) comme résultat d'une expressivité dominée par la silhouette humaine d'un artiste placé entre des ciels menaçants et des paysages angoissants ?



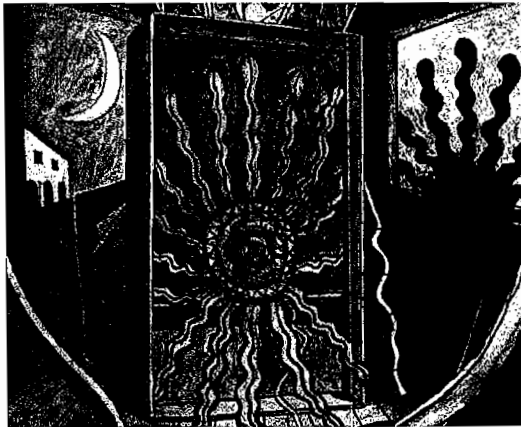
## Écriture du peintre ou l'écriture du visible

L'écriture du peintre ou l'écriture du visible de Chirico instaure sans aucun doute le geste d'un être humain devenu *Magicien-créateur*, placé entre les visions que secrète la chambre elle-même (espace privé et intime, *Intérieur métaphysique et soleil*, 1971) et l'espace public (*les Places*) traversé par les fantômes en *fluance* entre des décors architecturaux (arcades de Ferrare et de Turin). La chambre à coucher, «sorte de nid(s) aménagé(s) au cœur de nos repères, (...) où l'on est rêvé par hérédité et la fonction du rêve est de maintenir l'hérédité psychologique<sup>1</sup>» en s'enfermant les «rideaux baissés et portes closes et surtout dans les coins des chambres aux plafonds bas<sup>2</sup>» rend l'individu suspect. Le lieu ou la *chambre des échos* (Proust) prédestine l'être humain à un éveil de souvenirs suspendus en une chaîne continue ou discontinue d'espaces imaginaires qui rend le dormeur sensible à la pleine lumière ou au contraire à la nuit maléfique et sournoise. Finalement, l'intérieur de la chambre devient une cellule magique d'observation du monde et un balcon comparé à un navire d'où surgirait le «Neptune blanc et le Neptune noir annonçant le dieu du Nord et celui du Sud<sup>3</sup>» et agissant comme ces spectres aveugles de Boecklin.

Si nous retenons l'idée de voyage<sup>4</sup> à travers les mots, c'est l'évocation poétique, sorte d'obsession ontologique de la connaissance qui dirige l'imaginaire de l'artiste De Chirico vers une errance salutaire et toujours plus lointaine des expériences par d'autres exils d'images. Il faut revenir à la «merveilleuse histoire de l'art autour de la manière dont les peintres disposent les indices

- 
1. Pascal Dibié, *Ethnologie de la chambre à coucher*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1987, p. 185.
  2. Giorgio de Chirico, *Hebdomeros*, coll. L'Age d'Or, Paris, Flammarion, 1964, p. 53.
  3. *Ibid.*, *Hebdomeros*, p. 37.
  4. Consulter Bruce Chatwin, *Œuvres complètes*, Paris, 2005, Grasset & Fasquelle, chap. Anatomie de l'errance. «Celui qui ne voyage pas ne connaît pas la valeur des hommes, disait Ibn battuta (...) le voyage n'élargit pas seulement les horizons mentaux, il structure l'esprit», p. 1447. De Chirico est comme Proust, il est le «voyageur en chambre». Voir l'article Caroline Martin, «L'oreille proustienne : la machine auditive et visuelle», *Contemporary French and Francophone Studies*, SITES, vol. 9, n° 2 avril, 2005, pp. 191-200.

visuels des odeurs et des sons<sup>5</sup>» et accepter la cosmologie des *êtres-fantômes* qui élargissent le pouvoir narratif du créateur à une dévolution totale aux images comme des incarnations tridimensionnelles de personnages imaginaires et de lieux, tout à la fois. Idéale, la chambre accueille toutes les aventures du héros *Hebdomeros* et rejoint celles de son auteur parce que l'on se trouve sans cesse confronté à une proximité des mêmes poètes et des mêmes philosophes toujours abrités dans l'ombre de leur chambre par «des lettres blanches et des lettres solennelles comme une inscription lapidaire qui s'avanceraient un peu de partout<sup>6</sup>». Et, les mots sont comme les images revenues à la surface de la mémoire : «Il (*Hebdomeros*) se rappelait vaguement une chambre n'ayant pas de fenêtre du côté de la mer ; par l'unique ouverture, exposée au nord, ce qui conférait à la pièce un éclairage d'atelier, on apercevait au loin une partie de cette longue montagne dont l'autre descendait vers le golfe et, plus près, des arbres, surtout des pins<sup>7</sup>».



1. *Intérieur métaphysique et soleil*, 1971

L'âme rêveuse utilise ce qui lui appartient, c'est-à-dire le phénomène de la mémoire où s'affirme encore la zone silencieuse d'un espace créé par les objets et les fantômes qui les traversent (fig. 1). L'altérité se négocie par le regard entre les intervalles des

5. Arthur Danto, *L'assujettissement philosophique de l'art*, trad. Claude Hary Schaeffer, Paris, éd. du Seuil, coll. Poétique, 1993, p. 120.

6. *Ibid.*, *Hebdomeros*, p. 73.

7. *Ibid.*, *Hebdomeros*, p. 21.

choses et le peintre ne travaille pas sur une surface blanche ; il commence par un texte narratif et stimule le surgissement d'images correspondant exactement au paysage d'une ville rêvée dans une chambre à coucher. C'est l'âme rêveuse de l'artiste devenue une chrysalide en voie de métamorphose sous l'influence solaire et rien ne peut l'arrêter à continuer à vivre le ciel rêvé avec un mot « magique qui brillait comme la croix de Constantin<sup>8</sup> ».

L'artiste écoute les spectres qui sont les « voix des autres » et l'évocation des images de la pensée vagabonde renforce l'image d'une forme artistique aux diverses parties qu'il faudrait peindre sans trop attendre pour encore exister. Et surtout il convient de signaler que « reconnaître ses ancêtres qui sont vite décomposés<sup>9</sup> », c'est accepter de se retirer dans un espace pour retrouver l'origine de soi même. Le cas de l'artiste Giorgio De Chirico est exemplaire puisqu'il nous renvoie à l'idée d'« être étranger à soi » en évolution dans une sphère humaine non communicative et hostile. On y voit un peintre qui meurt de l'usage de la superposition des mots – d'objets ou de silhouettes figurales sur une autre surface de vision – dynamisée par l'introduction de l'espace poétique vidé de sa substance de représentation. Ainsi sera largement négligé sa conception de la peinture pour ne retenir que l'espace libre laissé à l'écriture toujours en interférence entre les figures théâtrales placées dans la chambre close ou les places publiques devenues des lieux sévères. En nous appuyant sur l'ouvrage *Hebdomeros*, il nous est possible de reprendre la parole intime que le créateur se répète en songeant que le peintre « mourait lentement, et sa maison mourait avec lui<sup>10</sup> ». Ce qui importe avant tout, c'est de préciser que

---

8. *Ibid.*, p. 130.

9. *Ibid.*, *Hebdomeros*, p. 65. « Hebdomeros se vit lui-même, nu et agenouillé, comme Isaac s'offrant au sacrifice » et « c'étaient les ombres projetées sur le mur par la lanterne posée par terre qui naturellement évoquaient ces souvenirs chez un homme à l'imagination puissante et à la tête farcie de lectures », p. 66.

10. *Ibid.*, p. 31. L'espace de la chambre est un lieu pour fluer mentalement dans les *intervalles de la pensée* qui favorise la disparition du *Moi-peintre* et le remplacement par le *Moi-écrivain* qui assure sa propre progression vers la substance métaphysique laissant apparaître la *trace du geste* auquel renvoie la parole. Selon notre interprétation, l'écriture picturale invite à sentir le silence de la chambre ou de la maison grâce à l'ombre pénétrante des fantômes évoqués par l'artiste qui réapparaissent au loin.

la chambre se transforme en maison de théâtre où l'on voyait «le diable tirant à la carabine dans une chambre, puis ouvrant la fenêtre et se jetant dans le vide comme un plongeur dans l'eau<sup>11</sup>» et la connivence magique d'un contact avec un espace façonné par l'illusion créatrice de l'enfant émerveillé par l'entrée du soleil dans la chambre et le ciel d'automne «bleu comme un morceau de papier tendu<sup>12</sup>».

La chambre réelle, vivante, provoque le sujet à se métamorphoser, à travers les balbutiements et les travestissements d'une Voix intérieure (conscience) qui l'aident à écrire. L'activité du *moi-écrivain* revient sur soi et l'attention au signifiant passe d'une conception orphique à la poésie qui est musique. Et, dans le sens d'une inspiration divine, la conscience s'ouvre à l'inattendu du monde, au dynamisme de la métaphore jusqu'à la capacité d'interpréter les réminiscences de la mémoire<sup>13</sup> livrée à l'assujettissement de la Voix poétique. Mais justement, l'«éveil phénoménologique» favorise la *peinture métaphysique* pour introduire l'artifice dans une dimension introspective et imaginaire (fig. 1).

Peintre et rêveur, De Chirico pratique l'art de voir et de dire ce qu'il a vu antérieurement «comme chacun le sait à l'invention de la poésie proprement dite (...) et hors des vicissitudes de la mode<sup>14</sup>». On comprend que les places de De Chirico ne sont pas destinées à la promenade. Les *Places d'Italie*, compositions emblématiques favorisent une perspective visuelle de décors architecturaux, et à une fuite vers un autre «lieu» (espace mental) favorable à «un spectacle de la vie» ou à «une scène du monde».

Fuis, fuis vers la ville carrée et radieuse  
(De Chirico)

La perspective intimiste de la chambre procède de la même magie que l'artifice des places peintes (perspective visuelle et futuriste). L'écriture demeure celle d'un peintre qui laisse vibrer les mots<sup>15</sup>, les objets et les visions par les associations plus ou moins

11. *Ibid.*, p. 61.

12. *Ibid.*, p. 27.

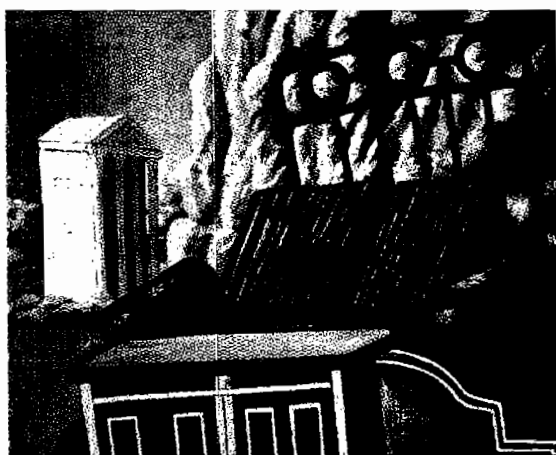
13. «Hebdomeros, était enfant (...) » et voyait « le diable tirant à la carabine dans une chambre, puis ouvrant la fenêtre et se jetant dans le vide comme un plongeur dans l'eau », p. 61, *Hebdomeros*.

14. *Ibid.*, *Hebdomeros*, p. 225.

15. Friedrich Nietzsche, *Généalogie de la morale*, Paris, Flammarion, 1996, « L'utilité d'une chose, d'une forme, d'une organisation, jusqu'au principe de

fantasques de la parole naissante au soleil levant (*fig. 1*). Si le héros d'*Hebdomeros* représente de toute évidence De Chirico, il en est le double « métaphysique », sorte de Zarathoustra vagabond et visionnaire en interaction à travers des mots qui sont comme des « images en fluance<sup>16</sup> ». Si le ciel est texte, il est aussi l'ombre d'une girouette menaçante :

Alors Hebdomeros évoquait *la délivrance* ; les machines volantes et ces phalanges invincibles de guerriers blancs casqués d'or qui auraient écrasé les méchants sous leur talon vengeur et, dans le monde enfin pacifié, auraient régénéré l'humanité à l'ombre de leurs étendards couleur de ciel<sup>17</sup>.



2. De Chirico, *Meubles dans une chambre*, 1927.

### Mythologie secrète et perspective poïétique et futuriste

Nous nous acheminons vers une méthodologie basée sur l'étude du procédé d'écriture De Chirico qui retranscrit une expérience basée sur une écriture d'un peintre en réaction contre le réel. Le peintre se découvre l'écrivain dans la description des espaces où naissent les objets, et que traversent les fantômes. Ceux-ci naissent

sa genèse : l'œil est fait pour voir, la main pour prendre » et le philosophe poursuit par « l'histoire d'une chose, d'un organe, d'un usage peut ainsi constituer une chaîne incessante de signes, de réinterprétations et de réajustements (...) », p. 89.

16. Voir Murielle Martin, *Écoute et Fluance*, publication prochaine, Les éditions L'Harmattan.

17. *Ibid.*, *Hebdomeros*, p. 170.

à nouveau dans un autre espace poïétique<sup>18</sup> et au début de ses *Mémoires*, De Chirico se souvient que «le plus lointain souvenir que j'aie de ma vie, c'est le souvenir d'une chambre grande obscure et triste» pour affirmer, par la suite, que la place est la chambre en tant que refuge second. La «place» est le lieu d'une mémoire blessée où la chambre est le relais à appliquer, c'est-à-dire un mode d'expression par la peinture en provoquant l'écriture, lieu secret du mouvement de dérive vers les songes. Avec pour conséquence que l'artiste construit un «lieu-récit» de soi en gardant en mémoire le phénomène perceptif et auditif des bruits du monde à partir de la chambre à coucher. L'œil voit les couleurs et ce que l'on entend, c'est la voix. La voix émerge de la gorge et de ses cavités, en intensifiant la percussion même de son écho. Au loin, on entend *Delphoi ! Delphoi ! (Hebdomeros)*. L'action du texte récité réveille l'être humain à fonder une ontologie du Moi prêt au jeu déterminant de la conscience dévorante, à l'entrée de tous les événements auditifs, visuels et mentaux. Il y a une *anagôgê* (dans le sens d'une montée) d'une signification fondée par un retour sur soi-même. L'imagination augmente la tension de la montée du silence des paroles. Les paroles se brisent et le silence devient l'image du langage par le jeu du débordement d'images mentales. *La terre inconnue* se profile et Hebdomeros «devait attendre, car ce n'était encore que le rêve, et même le rêve dans le rêve<sup>19</sup>» qui se déplace dans l'ombre. Ainsi, la conscience d'Hebdomeros se trouve sur une «surface d'écoute, à la fois ombre et trace» en mouvement oscillatoire, fondée sur une évocation fréquente des «dieux émigrés<sup>20</sup>» encore favorables à l'éclatement verbal de la «matière d'ombres ou de perspectives rêvées». Si l'ombre est liée à la mémoire et à l'oubli, le rapport du corps aux objets serait de l'ordre de l'imagination interprétante entre ce que l'on y introduit (*hineinlegen*) et ce qui s'y trouve déjà (*darinliegt*).

Toucher un rêve, c'est vouloir un réel qui se cache toujours parce qu'il est désirable et adhère à un espace pour la liberté. L'évocation abrupte des «sons qui n'ont pas de lieu» (Proust) renvoie à l'enchantement De Chirico à accepter l'image visuelle en

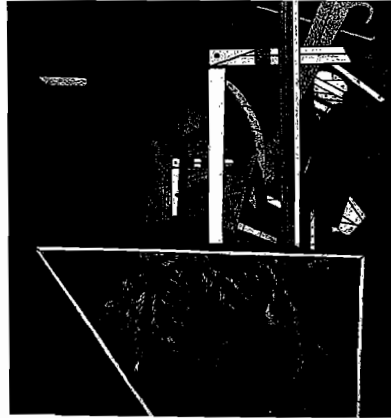
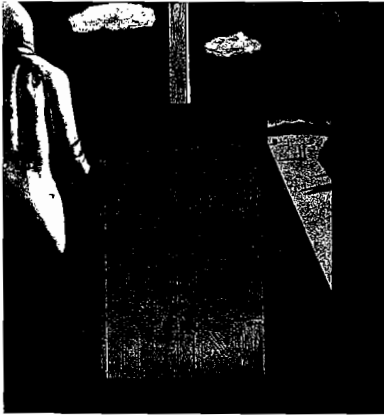
---

18. *Poïétique*, mot créé par Paul Valéry en 1937 sur le modèle des termes médicaux en usage comme hématoloïque, définition du Vocabulaire d'esthétique, P.U.F., coll. Quadrige, 1999.

19. *Ibid.*, *Hebdomeros*, p. 233.

20. *Ibid.*, p. 233.

tant que surface textuelle prête à devenir une illusion absolue : «Quand vous avez trouvé un signe, dit Hebdomeros à ses amis, tournez-le et retournez-le de tous les côtés ; voyez-le de face et de profil, de trois quarts et en raccourci<sup>21</sup> ».



3. De Chirico, *Le double rêve au printemps*, 1915. 4. De Chirico, *La mélancolie du départ*, 1916

Car c'est bien, en effet, ce que Roland Barthes constate en introduisant l'idée que «si une image n'est jamais vue, elle n'est pas visible et donc une image de l'invisible est impossible» (*Roland Barthes par Roland Barthes*). Une fois levée la difficulté entre mettre en image le *non vu* et peindre un lisible imaginé, il y a bien un *Je* qui se veut différent et «aujourd'hui, la question est donc de savoir si le corps se dérobe à toute analogie dans l'image ou si on lui a substitué des images à travers lesquelles il peut se nier<sup>22</sup>».

Le lisible selon Lyotard est ce qui retient l'écrit à une énonciation dont l'absence doit conduire à rééquilibrer le système par un détournement compensateur. Dès lors, on retrouve en suivant l'«écriture du peintre ou l'écriture du visible» que comprendre la peinture apporte une «matière» en interaction avec les mots comme aide à un soubassement, par couches à la construction mentale. Alors que la géométrie opérante des formes non structurées du rêve transitent grâce à la séduction des fantômes

21. *Ibid.*, *Hebdomeros*, p. 87.

22. Merleau Ponty, *Signes, Le philosophe et son ombre*, Paris, Gallimard, 2001, p. 265.

avidés d'être dans le «vivre poétique» des chairs comparables à «un bric-à-brac de boyaux et d'architectures expulsés de ventres débordants ou réunis métaphoriquement en groupes de gladiateurs» (*Hall des gladiateurs*). Le plâtre peint sur les constructions architecturales devient la « matière-écriture » par grattage et ponçage des matières en excès. Nous constatons que la poésie est une motivation orientée parce qu'elle «fait plutôt entendre ce qu'on n'avait jamais entendu et la pensée – ce qu'on ne savait pas qu'on entendait<sup>23</sup>» pour qu'enfin : le «dire» et le «vivre» gagnent en présence par le «prière d'insérer» :

Ce livre (*Hebdomeros*) exige qu'on le regarde ainsi qu'on regarde un tableau. Alors, de ces pages compactes comme des sédiments granitiques, on sent monter le souffle vaste, la chaleur féconde, non de cette poésie stérile et hystérique qui traîne par les bouges littéraires, mais de la Poésie-Mère, génitrice des dieux (...).

Les autres moments de l'«écoute des mots» ou des «ombres» adhèrent à la potentialité d'une actualité picturale. Nous l'interpréterons comme la réhabilitation d'un sens commun et l'ouverture d'un espace de communication entre les sujets en interaction des deux codes verbal et visuel. Notre survie tiendrait à la construction d'un espace mental suggéré par le *Je*, en rebondissement dans la conscience éveillée. Le *Je* se veut parfois, hors du rythme, et s'intègre pourtant à un système fini où la fibre sonore en suspens autoriserait le recours à la métaphore interprétative d'un *Je* métamorphosé, à travers les balbutiements et les travestissements même du Moi. Le *Je* De Chirico s'associe en permanence à une interactivité du Moi singulier/pluriel qui sort de lui-même et atteint le monde dans sa forme panthéiste et enveloppante d'un panorama de théâtre, factice et éphémère.

Nous constatons que la matière picturale et verbale De Chirico a été influencée par des décisions écartant l'engagement théorique et que la matière « écriture-peinture » ne se conçoit plus selon des règles préétablies. Loin de devenir un produit fini, elle accueille les différences, l'hybridation des formes et des techniques, de l'écriture sur la brèche, afin de rendre le monde possible à une pensée poétique, libre, vivante et subversive - en respectant peut-être une «écriture picturale» et une «plasticité poétique».

---

23. Henri Meschonnic, *Le veau dort*, Poésies contemporains, sous la direction de Daniel Guillaume, Le temps qu'il fait, 2002, p. 32.



Le créateur De Chirico aspire à l'acte poétique en tentant le passage mental possible en ouvrant une fenêtre sur la « scène du monde ». Les *Intérieurs* du peintre montrent des cartes géographiques (fig. 3. et fig. 4.) peintes après « les après-midis interminables dans la *chambre des cartes géographiques*<sup>24</sup> (côté jardin) ». Subitement le lecteur est dirigé vers un « lieu sévère dont la porte solennelle était encore close<sup>25</sup> » et le poète De Chirico glorifie un moi à dépasser en aidant la mémoire à développer un pur excès à reprendre avec soi. L'écriture chiriquienne soutient le flux de l'élan poétique et rien ne coïncide plus avec soi, et c'est ce que l'on nomme *Desum* (absence).

Être affecté et continuer dans les sphères de la fenêtre ouverte, c'est laisser venir à soi les frères d'ombre<sup>26</sup> toujours présents, côte à côte, dans les premiers tableaux du peintre sans oublier que les panoramas pompeux de bords de mer helléniques annoncent un détachement radical des chambres matricielles où il était bon de somnoler. Tout reprend sa place avec De Chirico et Hebdomeros qui partagent leur attrait pour les fantômes et le plaisir de mourir de joie, comme le chien d'Ulysse et de constater que quelqu'un attend et que le « cycle métaphysique, désormais, est fermé<sup>27</sup> ».

## Conclusion

Ce jeu de l'altérité et de l'espace, du réel et de l'imaginaire est installé sur le Web et l'attitude ludique des jeux électroniques des médias favorise l'oubli du monde de la vie et il s'agit maintenant de ne plus mettre en doute le geste de l'artiste capable d'ouvrir le voyage poétique des mots. Le Moi vogue et cherche à être *écouté et entendu* tout à la fois, dans les intervalles des êtres et des choses, et plus spécifiquement parlant, dans l'espace de résonance de l'interférence polyphonique actuelle.

La « peinture-écriture » De Chirico confirme l'importance de l'idée d'un être humain, placé entre les visions que secrète la

---

24. *Ibid.*, *Hebdomeros*, p. 229.

25. La porte close indique un interdit et l'affectation mentale ne retient que l'idée de voyage à travers les mots pour échapper aux oracles qui n'obéissent qu'à la logique du discours.

26. Roberto Casati, *La découverte de l'ombre*, Paris, Albin Michel, 2002, chap. *Leçons de ténèbres*, citation « Comment l'ombre peut-elle être droite quand le style est tordu », Abû al Faraj.

27. *Ibid.*, *Hebdomeros*, p. 216.

chambre elle-même (espace privé et intime, *Intérieur métaphysique et soleil*, 1971) et l'espace public (les *Places*) traversé par les fantômes en *fluance* entre des décors architecturaux. De Chirico (*écrivain visuel*) tourmenté du désir de «voir» et de prendre le parti des choses ou du moins de leur apparence ne rivalise plus avec le peintre puisqu'il vit triomphalement l'imaginaire verbal par l'image peinte. Le Magicien visuel de l'écriture ( De Chirico ) survit à notre époque dans une communication interplanétaire nécessaire favorable à la présence subtile et fugitive d'une silhouette humaine qui rêve et s'éveille à l'interférence d'un imaginaire, né de la magie du rêve et de l'utopie.

## BIBLIOGRAPHIE

Roberto Casati, *La découverte de l'ombre*, Paris, Albin Michel, chap. 17. *Leçons de ténèbres*, 2002.

Bruce Chatwin, *Œuvres complètes*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2005.

Giorgio de Chirico, *Hebdomeros*, coll. L'Age d'Or, Paris, Flammarion, 1964.

Giorgio de Chirico, Savinio, *Les autres modernes*, catalogue du musée K20, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 15.09 au 02.12.2001, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz édition, 2001.

Arthur Danto, *L'assujettissement philosophique de l'art*, trad. Claude Hary Schaeffer, Paris, éd. du Seuil, coll. Poétique, 1993.

Pascal Dibié, *Ethnologie de la chambre à coucher*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1987.

Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 2002.

Henri Meschonnic, *Le veau dort*, Poésies contemporaines, sous la direction de Daniel Guillaume, Le temps qu'il fait, 2002.

Friedrich Nietzsche, *Généalogie de la morale*, Paris, Flammarion, 1996.

Merleau Ponty, *Signes, Le philosophe et son ombre*, Paris, Gallimard, 2001.