

Zeitschrift: Matières
Herausgeber: École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de la ville
Band: 15 (2019)

Artikel: Il était une fois ... : la statue de la Liberté et les gratte-ciels de New York : nouvelles freudiennes de Madelon Vriesendorp
Autor: Rosellini, Anna
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-984557>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 18.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Il était une fois... La statue de la Liberté et les gratte-ciels de New York

Nouvelles freudiennes de Madelon Vriesendorp

Anna Rosellini

Dans l'histoire désormais bien connue des années fondatrices de ce qui deviendra l'Office for Metropolitan Architecture (OMA), il est une intervenante qui, par ses talents de peintre, sa sensibilité artistique et son univers fantastique, a joué un rôle déterminant pour imposer la dimension visionnaire de l'architecture prônée par ce groupe influencé par le courant surréaliste : Madelon Vriesendorp¹. Sa formation à l'Académie Rietveld d'Amsterdam lui a permis de maîtriser les techniques et la culture de l'art contemporain, qu'elle a par la suite appliquées et affinées dans son activité de peintre, de designer de costumes pour la scène et de bijoux, de créatrice de couvertures de livres. C'est elle qui, en suivant son époux Rem Koolhaas à Londres puis à New York, réalise les collages illustrant de scènes de la vie quotidienne le projet de Koolhaas et Zenghelis, *Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture*, présenté en 1971 pour le concours du magazine *Casabella*. Dès lors, Madelon Vriesendorp restera elle-même prisonnière des images d'architecture auxquelles elle saura conférer, comme dans ses collages, une étonnante force expressive et artistique, au sens le plus élevé du terme, car totalement insolite dans les représentations architecturales, jusqu'aux plus « radicales ».

Le mythe de la statue de la Liberté et les gratte-ciels : *Greed AKA New York Doom* et *Ecstasy of Mrs Caligari*

La première série de tableaux d'architecture de Madelon Vriesendorp remonte à son séjour aux États-Unis, en 1973, et débute avec *Greed AKA New York Doom* et *Ecstasy of Mrs Caligari*, deux tableaux qui marquent la nouvelle orientation de son œuvre, réalisés dans le cadre de la réflexion menée avec Koolhaas sur New York et ses gratte-ciels. *Greed AKA New York Doom* représente la scène apocalyptique de l'annihilation de New York. Les gratte-ciels s'élevant sur une plaque de glace, qui sera réinterprétée dans les tableaux suivants, sont démolis, renversés et dévorés par un personnage

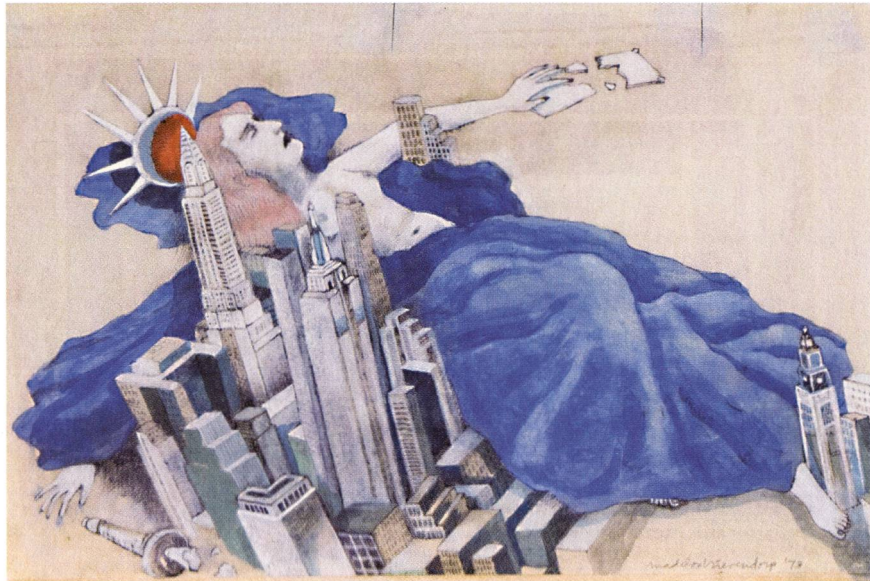
*Madelon Vriesendorp,
Ecstasy of Mrs Caligari, 1974.*



monstrueux occupant le centre de la composition, tandis qu'en arrière-plan, dans un ciel zébré de faisceaux lumineux, des avions et des dirigeables survolent la ville en flammes pour circonscrire le désastre. Par ses caractères chromatiques et ses lignes de force, ce tableau pourrait se revendiquer du futurisme, du moins dans la composition radiale des faisceaux de lumière, mais d'un futurisme influencé par le style graphique des affiches du *Metropolis* de Fritz Lang et par la leçon de Saul Steinberg. En débarquant à New York en 1928, Fortunato Depero avait découvert la concrétisation de la métropole futuriste dont il rêvait depuis les années 1910. Outre la référence à *Metropolis*, la scène catastrophique de Vriesendorp rappelle également le fameux film de science-fiction de 1933, *King Kong*. Le gorille qui, dans le film, s'abat sur New York, prend dans *Greed AKA New York Doom* l'aspect d'un démon directement inspiré de la fresque de Giovanni da Modena pour la chapelle Bolognini de la basilique San Petronio de Bologne, où l'on voit Lucifer dévorer les damnés. Le fait que Vriesendorp ait emprunté à cette fresque le personnage de Lucifer tend à indiquer que son monstre dévore des humains qui, sous leur apparence de gratte-ciels de Manhattan, sont en fait des êtres capables de commettre des actes qui leur vaudront d'être précipités en enfer, et qui peuvent donc être analysés selon les critères de la psychanalyse freudienne². En ce sens, *Greed AKA New York Doom* constitue l'une des premières tentatives de Vriesendorp d'insuffler aux bâtiments un esprit humain. Le corps des gratte-ciels reste toutefois rigide et inerte et, pour pouvoir apprécier leur qualité d'êtres vivants, il faut en revenir à la fresque qui a inspiré la scène.

Madelon Vriesendorp, *Greed AKA New York Doom*, 1973 et Giovanni da Modena, fresque pour la chapelle Bolognini, basilique San Petronio, Bologne.

Si, dans *Greed AKA New York Doom*, la mise en scène infernale du saccage de New York posait les prémices d'une personnification des gratte-ciels, dans ses œuvres suivantes Vriesendorp continue avec une assurance croissante à chercher les moyens d'animer ces constructions gigantesques. La statue de la Liberté joue un rôle décisif dans cette



Madelon Vriesendorp, *Study for Ecstasy of Mrs Caligari*, 1973.

recherche, parce qu'elle est elle-même monumentale, mais aussi parce que ses traits féminins peuvent aisément être transposés à un être animé vivant à New York parmi les autres colosses. À travers cette figure féminine, Vriesendorp fait de la femme le moteur d'un réveil de New York et de ses gratte-ciels endormis, pour investir la métropole non du dynamisme futuriste et dynamique de Depero, mais des passions et des pulsions sexuelles des individus psychanalysés par Freud.

Le tableau qui inaugure la série freudienne de Vriesendorp pour New York est intitulé *Ecstasy of Mrs Caligari* : c'est une vue aérienne de Manhattan où la statue de la Liberté est étendue au sol parmi les gratte-ciels dessinés en axonométrie et, en toile de fond, on aperçoit à l'horizon la courbure du globe terrestre et la lune. Vriesendorp exécute deux versions de cette peinture, l'une et l'autre à l'aquarelle. La statue de la Liberté n'apparaît ici plus comme la sculpture métallique de Bartholdi, mais sous les traits d'une vraie femme, langoureusement enveloppée dans un drap bleu qui, dans un geste symbolique, lui découvre les seins. Le titre indique que la «Mrs» dont il s'agit ici est l'épouse du docteur Caligari. Ce patronyme ne fait pas directement référence au personnage du film de Robert Wiene, mais au premier groupement d'architectes et d'artistes auquel appartenaient Koolhaas, les Zenghelis et Vriesendorp, le «Dr. Caligari Cabinet of Metropolitan Architecture». Il n'est pas exclu que derrière le personnage de Mrs Caligari se cache l'autoportrait de l'artiste. Madelon Vriesendorp brosse de Manhattan un paysage de gratte-ciels dont elle a soigneusement sélectionné les principaux protagonistes – l'Empire State Building et le Chrysler Building –, flanqués par les fameux immeubles à redents issus du règlement d'urbanisme de 1916. La partie inférieure de l'île n'est pas bâtie, et c'est un maillage de rues qui s'étend aux pieds de la femme allongée. L'épaisseur du socle de Manhattan, visible au point de jonction entre terre et eau, rappelle la plaque de glace de *Greed AKA New York Doom*.

L'horizon est délimité par la courbure du globe terrestre et au lointain, la lune fait écho à la figure féminine. Déjà présente dans le collage d'*Exodus* et dans *Greed AKA New York Doom*, la lune revient souvent dans les tableaux de Vriesendorp, pour symboliser la force féminine, sereine, maternelle et régénératrice.

La statue de la Liberté devenue femme s'abandonne en «extase» sur le sol de Manhattan, tandis que la tablette de pierre sur laquelle est gravée la date de l'Indépendance des États-Unis et la torche symbolique qu'elle brandissait sont brisées, et que sa couronne a glissé de sa tête. Cette extase féminine, qui rapproche la figure peinte par Vriesendorp de celle sculptée par Bernini dans *l'Extase de Sainte Thérèse*, affiche sa nature sensuelle jusque dans les traits du visage.

Dans la vision de Vriesendorp, la notion d'«extase» fait suite à un événement tragique survenu à l'ère glaciaire, lorsqu'une épaisse calotte de glace recouvrait la surface de la Terre. Quand Vriesendorp peint la deuxième version d'*Ecstasy of Mrs Caligari*, Superstudio a déjà décrit son *Monument Continu* traversant New York comme «une grande plaine de glace, de nuages ou de ciel»³. Derrière la référence constante de Vriesendorp à l'ère glaciaire, on reconnaît l'idée d'un désastre annonciateur d'un nouveau commencement. Cette idée, qui parcourra les pages de *New York Délire*, est représentée par la septième tour couchée (car effondrée) du «Welfare Palace Hotel» dans la vue éponyme de l'île de l'East River peinte en 1976 par Vriesendorp. Le désastre à l'origine d'*Ecstasy of Mrs Caligari* et de *Welfare Palace Hotel* s'inscrit aussi dans la généalogie de la mise en scène d'événements tragiques spectaculaires – correspondant au genre du «film catastrophe» auquel l'artiste fait souvent référence⁴. Souvenons-nous que l'une des premières rubriques de l'Introduction de *New York Délire* est intitulée «Extase»⁵.

***Dream of Liberty* et *Self-Immolation* : la dame de Manhattan**

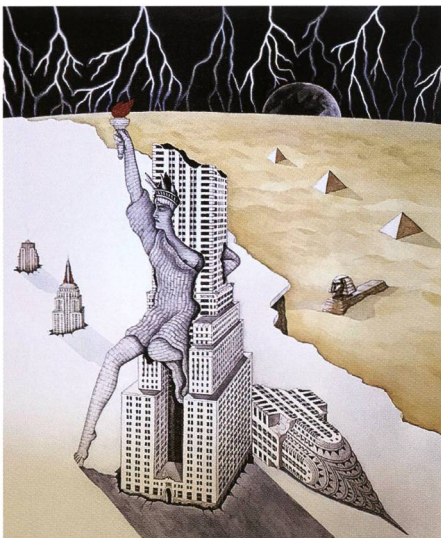
Les deux peintures *Greed AKA New York Doom* et *Ecstasy of Mrs Caligari* préludent à la série d'œuvres dans lesquelles les gratte-ciels de Manhattan, le maillage des rues de la ville et la statue de la Liberté deviennent les objets d'une analyse intuitive de leur nature surréelle, et dominent des scènes énigmatiques racontant des fables qui gardent toute l'intensité onirique de la première série de tableaux de Vriesendorp. La statue de la Liberté qui était au cœur d'*Ecstasy of Mrs Caligari* est confirmée dans son rôle de protagoniste féminine des récits de l'architecture de Manhattan, et est toujours représentée avec les caractères sensuels que Vriesendorp a décelés dans les traits sculptés par Bartholdi⁶. C'est la présence puissante et la sensualité de cette figure que l'on retrouve au centre du tableau *Dream of Liberty*, exécuté en 1974.

La scène est campée dans un Manhattan réduit à l'état de désert, car l'accomplissement du désastre est en cours. Le mince socle vert d'*Ecstasy of Mrs Caligari* devient ici une plaque de glace qui a envahi toute la surface de la ville. Au lointain, sur le même type d'horizon sphérique dominé par la lune, le ciel est parcouru d'éclairs suggérant les phénomènes de glaciation.

La construction figurative du tableau est articulée sur une diagonale scindant le globe en deux univers opposés mais complémentaires, un peu comme la représentation du Ying et du Yang: d'un côté, l'action se déroule à New York, de l'autre, nous sommes projetés dans le désert égyptien.

Le «discours par images» de Vriesendorp est entremêlé de pulsions théoriques freudiennes dans l'interprétation des ouvrages architecturaux. Seuls trois gratte-ciels percent la plaque de glace: l'Empire State Building, le Chrysler Building et, en retrait, le 500 Fifth Avenue. Cette émergence ne représente aucunement l'élévation d'une construction mais symbolise plutôt un processus de croissance, comme une plante en germination. Tandis que l'on distingue simplement le sommet du 500 Fifth Avenue et de l'Empire State Building, le Chrysler Building est presque entièrement sorti de terre (ou de glace), jusqu'à hauteur du rez-de-chaussée. Mais quelque cataclysme a décapité le gratte-ciel, dont la pointe renversée au sol en indique la mort. On entrevoit déjà dans cette scène ce processus de naissance, vie et mort des bâtiments qui constitue un passage essentiel du manifeste de l'OMA publié en 1976 dans *Lotus international*, et qui consacre tout un passage à «La vie secrète des bâtiments»⁷. Le thème central, énigmatique, représente les corps imbriqués de la statue de la Liberté et du Chrysler Building, dans un accouplement qui n'a toutefois rien de sensuel: la pointe du Chrysler Building est tombée et la statue de la Liberté, qui s'était réfugiée dans son corps comme si elle lui était consubstantielle, abandonne ce corps qui n'est maintenant plus qu'une carcasse. Cette confrontation entre la statue de la Liberté et le Chrysler Building préfigure la sexualisation des immeubles qui caractérise les tableaux ultérieurs de Vriesendorp. Ce gratte-ciel a tous les attributs d'un être féminin, et il les gardera dans les récits picturaux suivants de Vriesendorp, qui voit dans le couronnement en cercles concentriques imaginé par William van Allen une véritable chevelure élégamment coiffée⁸.

Madelon Vriesendorp, *Dream of Liberty et Self-Immolation*, 1974.

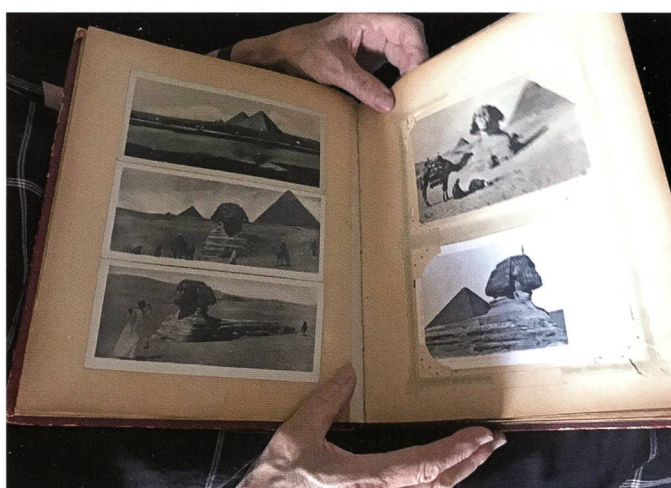


Maintenant qu'elle n'est plus étendue au sol, comme elle l'était dans *Ecstasy of Mrs Caligari*, la statue de la Liberté devient une figure vitale, orgueilleuse et héroïque, brandissant son flambeau, en train de se relever et de se dégager du corps du Chrysler Building; elle évoquerait presque l'effigie de la femme sortie victorieuse des batailles du mouvement féministe des années 1960, dont la mère de Vriesendorp, journaliste, était une militante convaincue. Le corps, le vêtement, la couronne et la torche de la statue de la Liberté sont tous sculptés dans des blocs de pierre grisâtres d'appareil isodome, qui assimilent la statue à un immeuble, mais la rendent bien plus sensuelle et gracieuse dans ses mouvements que dans *Ecstasy of Mrs Caligari*. Il suffit de regarder la position des jambes, saisie à l'instant où elles s'extraient de la dépouille du Chrysler Building, et le pied droit qui touche à peine le sol, comme une pointe de danseuse. Ce genre de représentations humaines du corps en maçonnerie renvoie à certaines toiles et illustrations que Dalí avait spécialement conçues pour son ouvrage *The Secret Life of Salvador Dalí*⁹. Ce livre a sans aucun doute été la référence décisive qui a inspiré à Vriesendorp l'image vivante et onirique de la statue de la Liberté.



Salvador Dalí, dessin extrait de *The Secret Life of Salvador Dalí*, 1942.

Dream of Liberty met clairement en évidence la passion de Vriesendorp pour l'Égypte antique, éclairée par ses collections de photographies et de cartes postales¹⁰. L'Égypte qui l'intéresse est l'emblème d'une monumentalité primordiale qui, dans *Dream of Liberty*, est associée aux pyramides et au sphinx à buste de femme. La scène du tableau révèle un effet miroir entre le désert semé de monuments égyptiens et la plaque de glace dont jaillissent les monuments de New York : trois gratte-ciels, auxquels font pendant trois pyramides. On devine un lien de filiation entre la statue de la Liberté et le sphinx, deux figures féminines constituées de blocs de pierre. Le sphinx est tourné vers la statue de la Liberté, comme si quelque phénomène d'attraction liait ces deux êtres déguisés en monuments de pierre. On retrouvera ce type de pulsions affectives entre des êtres apparemment inanimés dans la vue aérienne de «New Welfare Insland», mettant en scène le «mélodrame» de l'architecture, où le RCA Building est irrésistiblement attiré par le Welfare Palace Hotel¹¹.



Cartes postales de la collection de Madelon Vriesendorp.

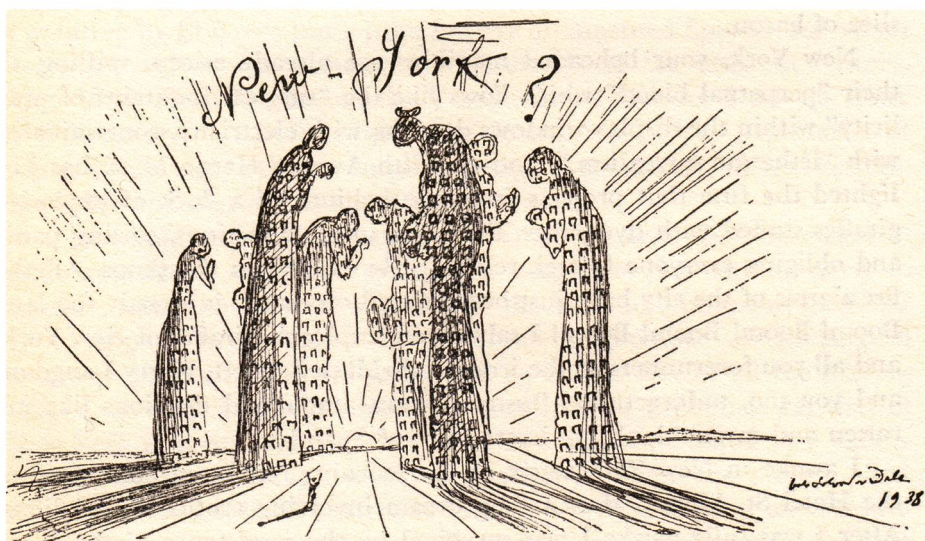
Manhattan, l'Égypte, le Chrysler Building et la statue de la Liberté composent l'autre tableau de 1974 de Madelon Vriesendorp: *Self-Immolation*. Dans ce paysage, également baigné d'un clair de lune, l'Amérique occupe à nouveau le premier plan avec Manhattan, tandis qu'en arrière-fond, on reconnaît par-delà l'étendue d'eau l'Égypte avec ses chaînes de montagnes, dessinée à partir d'une carte postale¹².

Avec *Self-Immolation*, Vriesendorp raconte la conquête de l'île par les Hollandais qui, dès leur arrivée, ont entrepris d'y construire des canaux¹³. C'est précisément cette histoire que retracera le premier chapitre de *New York Délire*, faisant écho à la scène peinte par Vriesendorp¹⁴. Le socle de pierre du lit représenté au premier plan est une référence à cette origine de la ville sur laquelle a été déployée la trame d'îlots rectangulaires reproduite sur la couverture tendue par-dessus les draps blancs. La statue de la Liberté allongée d'*Ecstasy of Mrs Caligari* annonçait l'idée géniale consistant à transformer en lit le sol de Manhattan: le socle terrestre était en effet assez fin pour bientôt devenir, dans *Self-Immolation*, une couverture, réalisant ainsi un passage conceptuel qui préfigure sa représentation la plus célèbre sous la forme du tapis, dans *Flagrant Délit*.

Au fil du récit que déroule Vriesendorp entre *Ecstasy of Mrs Caligari* et *Self-Immolation*, la transformation de Manhattan en lit est décisive pour assurer la transition vers la prochaine représentation de la chambre qui accueillera ce lit. Pour Vriesendorp, le lit est le symbole et le lieu d'événements qui touchent à des moments importants de la vie – on y dort, on y fait l'amour, on y travaille et on y mange¹⁵. Le pianiste de jazz préféré de l'artiste, Thelonius Monk, avait dressé au centre de sa petite maison un lit sur lequel il jouait avec ses enfants¹⁶. L'interprétation psychanalytique freudienne, chère à Vriesendorp, n'est possible que grâce aux rêves que l'on fait dans son lit. Dans *Self-Immolation*, la statue de la Liberté, assise sur un coin du lit, a posé sa tablette sur la couverture, et est représentée dans un geste qui ne peut se lire qu'à la lumière de *l'Interprétation des rêves*. Elle approche la flamme de sa robe pour y mettre le feu, accomplissant un acte qui, dans le langage du rêve, proclame l'imminence de la destruction. Le sol sur lequel se dresse le lit de Manhattan laisse apparaître une terre dénudée, comme si le dégel de la plaque de glace avait eu lieu, après la fin de l'ère glaciaire. Le Chrysler Building est renversé: ce n'est plus uniquement son sommet qui est à terre, mais son corps entier. Le gratte-ciel est maintenant dessiné comme une masse de pierre qui s'est fossilisée¹⁷. Tout, dans cette séquence de peintures de Vriesendorp, semble concourir à la reconstitution fantastique des «origines» de l'île de Manhattan et des «êtres» qui l'ont habitée.

New York et ses gratte-ciels vus par Dalí

Dans la séquence des premières représentations des gratte-ciels, jusqu'à *Dream of Liberty* et *Self-Immolation*, le Chrysler Building et l'Empire State Building, sous leurs différentes variantes, possèdent toujours un corps rigide, mais démontrent qu'ils sont capables d'être animés, d'éclorre et de croître, puis d'être détruits, de mourir et de se fossiliser. La série que Vriesendorp entame en 1975 accuse un changement décisif dans la forme même du corps des gratte-ciels, qui s'anime comme celui de la statue de la Liberté.



Les volumes de pierre se courbent désormais pour baisser la tête et regarder vers le bas, font l'amour puis se contorsionnent, en extase. Cette permutation anthropomorphique vient, une fois de plus, de Dalí et de sa *Secret Life*. Dalí avait représenté, dans de nombreuses vignettes de son journal, des profils de personnages étranges, tirés de *L'Angélu*s de Jean-François Millet, leur dessinant un corps de maçonnerie brute ou percé de fenêtres pour indiquer leur nature ambiguë de personnages / gratte-ciels new-yorkais¹⁸.

En reconsidérant certains aspects marquants des peintures de Vriesendorp à la lumière de *The Secret Life of Salvador Dalí*, on constate que Dalí a clairement énoncé dans son livre les raisons de la fascination pour les pyramides et le sphinx qui transparaît dans *Dream of Liberty*, établissant entre New York et l'Égypte un parallèle précis qui, dans le tableau de Vriesendorp, se traduit par la ligne diagonale qui scinde la toile en deux¹⁹.

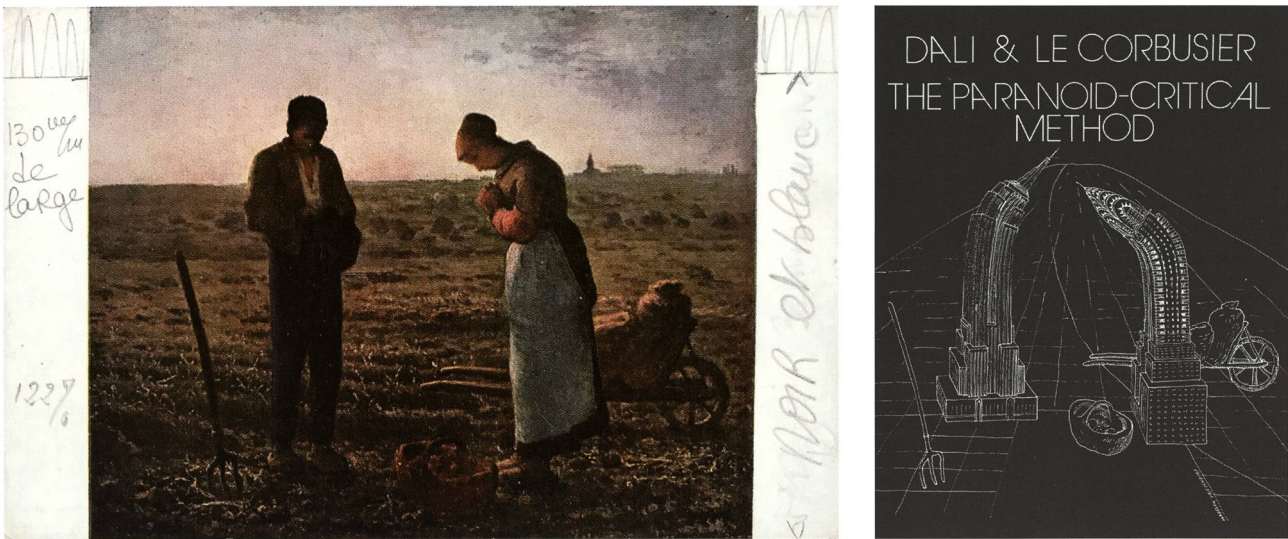
Vriesendorp et Koolhaas possèdent dans leur bibliothèque un exemplaire de la première édition de *The Secret Life of Salvador Dalí*. Ce livre est la pierre de Rosette qui permet de déchiffrer bon nombre de tableaux de Vriesendorp consacrés à New York et aux gratte-ciels, et il constitue en outre la trame narrative qui sous-tend la construction fantastique de *New York Délire*. Koolhaas et Vriesendorp n'interprètent toutefois pas dans les mêmes termes cette source de l'œuvre de Dalí: lui s'attache à redécouvrir le potentiel créatif de la méthode paranoïaque-critique appliquée à la création architecturale et à la revitalisation du rationalisme, tandis qu'elle s'intéresse davantage à la dimension freudienne, onirique, des œuvres et des écrits de Dalí.

Au moment de la création de l'OMA, le 1^{er} janvier 1975, le groupe rédige un texte de présentation dans lequel on trouve l'explication de l'essence psychanalytique freudienne des gratte-ciels, qui est en réalité inspirée de Dalí²⁰. Le titre du passage sur «La vie secrète des bâtiments» est d'ailleurs dérivé de celui du journal de Dalí.

Salvador Dalí, dessin extrait de *The Secret Life of Salvador Dalí*, 1942.

Une version de *L'Angélu*s de Millet représentée dans une carte postale de la collection de Madelon Vriesendorp et Rem Koolhaas.

Madelon Vriesendorp, *Manhattan Angelus*, 1975. Affiche de la conférence de Rem Koolhaas «Salvador Dalí, The Paranoid-Critical Method, Le Corbusier, New York», 1976.



L'intensité narrative avec laquelle le manifeste décrit la naissance, la vie, les passions, les amours et la mort des bâtiments doit également beaucoup à l'ouvrage de Dalí. Ce texte est la transcription de la nouvelle série de Vriesendorp sur les gratte-ciels de Manhattan, qui ont à présent changé de consistance matérielle, perdant leur rigidité de constructions en dur pour devenir aussi flexibles que des êtres de chair. Ces bâtiments peuvent maintenant se courber comme les corps des illustrations du journal de Dalí.

L'Angelus à Manhattan

En 1975, Vriesendorp engage la série de tableaux qui renvoie distinctement à l'état d'avancement des recherches de Koolhaas pour *New York Délire*. Mais le New York de Vriesendorp conserve un caractère impulsif et fantastique, avec ses gratte-ciels animés comme les «personnages» de Dalí. Si la statue de la Liberté figure toujours en bonne place dans cette nouvelle série, le fait qu'elle ne soit plus l'unique protagoniste des tableaux atteste clairement de l'influence de la réflexion de Koolhaas sur l'évolution de la peinture de Vriesendorp. L'artiste braque maintenant les projecteurs sur les deux grandes vedettes du skyline de New York, célébrées dans d'innombrables cartes postales et maquettes miniatures et comptant parmi les immeubles les plus admirés et visités des touristes : l'Empire State Building et le Chrysler Building. Le lit et la chambre deviennent des motifs déterminants de la mise en scène de la «vie secrète des bâtiments» par Vriesendorp et l'OMA.

Les tableaux les plus célèbres de la nouvelle série sont *Manhattan Angelus*, *Après l'amour*, *Flagrant Délit*, *Freud Unlimited*, auxquels s'ajoute *A casa*, qui revêt toutefois d'autres significations. C'est dans ce contexte crucial que survient une rencontre inévitable. Dans le cadre de ses activités de recherche et d'enseignement, Koolhaas envisage de demander à Dalí de participer à une conférence de l'Institute of Architecture and

Urban Studies. Pour lui soumettre sa proposition, il demande à Vriesendorp de concevoir un carton d'invitation adapté. Celle-ci prépare pour Dalí un dessin sur le thème de *L'Angélu*, intégrant la brouette, la fourche et le panier ; mais les deux paysans de Millet sont ici transfigurés et prennent l'aspect des figures qui intéressent Vriesendorp et Koolhaas dans leur exploration de Manhattan : l'Empire State Building et le Chrysler Building, dressés sur le plan en damier de Manhattan en lisière de Central Park, et représentés tête courbée, en position de prière, comme le couple de paysans de Millet. Le plan de Manhattan sur lequel sont campés les deux gratte-ciels, la brouette, la fourche et le panier, est représenté non comme l'île strictement délimitée d'un archipel, mais sous la forme d'une longue bande dont le point de fuite se perd à l'infini. La dimension induite par cette perspective à l'infini, ou «endless»²¹, est celle que Vriesendorp juge caractéristique de l'échelle des États-Unis, et qui s'exprime dans ses gratte-ciels colossaux, s'élevant toujours plus haut vers le ciel, dans ses autoroutes interminables, et dans tous ces phénomènes illustrés sur les cartes postales de sa collection, depuis les séquoias jusqu'aux lièvres géants.

La disparition de la statue de la Liberté tient à la nécessité de créer non plus une construction fantastique, mais une construction théorique. L'idée de métamorphoser les gratte-ciels pour leur donner les traits des deux paysans de Millet est déjà en germe dans la vignette dont Dalí illustre son journal en personnifiant les immeubles de New York. Vriesendorp réalise au moins deux versions de la scène où l'Empire State Building et le Chrysler Building incarnent les paysans de *L'Angélu* de Millet : une huile sur toile, *Manhattan Angelus*, et un dessin au trait, *From Manhattan Angelus*. C'est la version dessinée qui a servi à l'affiche de la conférence de Koolhaas, «Salvador Dalí, The Paranoid-Critical Method, Le Corbusier, New York», organisée à l'AA School of Architecture de Londres le 18 décembre 1976, et dans laquelle Rem projetait les dessins de Madelon pour parler de la «poésie de New York»²². Pour le carton d'invitation destiné à Dalí, Vriesendorp a transposé *Manhattan Angelus* au format d'un timbre. Le couple a rencontré Dalí, passant avec lui la journée dans un café de New York, et lui a présenté le carton. «Nice stamp», aurait commenté Dalí, qui a accepté l'invitation mais, sur le conseil de ses assistants, n'aurait pas participé à la conférence²³.

Le lit dans une chambre et Steinberg

La série des fameux tableaux de l'Empire State Building et du Chrysler Building est annoncée par le dessin qu'a exécuté Vriesendorp pour la carte de vœux de 1975²⁴. Rien dans ce dessin ne fait référence à la création de l'OMA, le 1^{er} janvier 1975, alors qu'en filigrane, ce carton est également le faire-part de naissance du groupe. Le lit qui, dans *Self-Immolation*, était perdu dans le paysage désolé d'une île de Manhattan primitive, est maintenant installé dans une petite chambre d'hôtel, meublée d'une coiffeuse et d'une table de chevet, d'une descente de lit et d'un tableau accroché au-dessus du lit. Deux indices suggèrent l'endroit où se trouve la chambre : le drapeau des États-Unis étendu sur le lit et la torche de la statue de la Liberté reconvertie en lampe de chevet. Sur le lit, Vriesendorp a couché les deux grands chiffres identifiant la décennie

et l'année, le 7 et le 5, alors que le 19 est inscrit en petits caractères, comme s'il était imprimé sur le drapeau. Le 7 et le 5 ressemblent à des êtres de chair dormant dos à dos, tournés vers les bords du lit. Ce sont les dessins de Saul Steinberg, qu'elle a étudiés dans ses années de formation, qui ont donné à Vriesendorp l'idée de transformer les chiffres de l'année en véritables personnages autonomes, et plus particulièrement de les mettre en scène dans l'esprit d'une illustration de presse. Steinberg a en effet dessiné de nombreuses chambres peuplées de personnages étranges allongés sur un lit, depuis *5 & 2 in bed* jusqu'à *Hotel Plaka*, deux œuvres de 1961²⁵ où l'on reconnaît les mêmes éléments et décors fantastiques que dans la carte de vœux de Vriesendorp – la table de chevet avec sa lampe et le tableau mural. Pour comprendre les généalogies des bâtiments animés de Vriesendorp, il est donc essentiel de se rappeler qu'en plus de Dalí, Steinberg avait aussi fait de la ville de New York l'un des sujets de prédilection de ses dessins, où figurent souvent l'Empire State Building et le Chrysler Building, sous des traits tantôt fantastiques et tantôt futuristes, mais sans jamais revêtir la forme anthropomorphique des immeubles que Dalí avait dessinés dans sa réflexion sur New York.

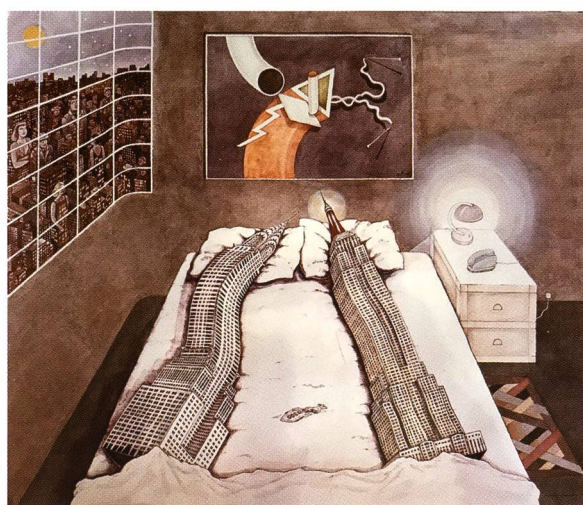
Pour compléter la généalogie de la chambre à coucher où d'étranges personnages sont allongés sur le lit, il faut garder à l'esprit, outre l'exemple de Steinberg, le dessin humoristique du frère de Rem, le réalisateur Thomas Koolhaas, figurant deux avions étendus côte à côte sur un lit²⁶.

La fonction du lit des chambres de Vriesendorp est évidemment indissociable de l'image du divan sur lequel s'allongeaient les patients de Freud dans sa maison du 20 Maresfield Gardens, à Londres, située à une centaine de mètres à peine de l'appartement de Vriesendorp et de Koolhaas, et devenue une maison-musée qu'a souvent visitée Vriesendorp.

D'autres indices de cette carte de vœux montrent que ce dessin s'inscrit déjà dans la série des compositions représentant des gratte-ciels dans la chambre à coucher. Sur le drapeau, le numéro 1 du 19 ressemble à un préservatif usagé, faisant du 7 et du 5 des amants qui viennent de faire l'amour et s'abandonnent au bien-être d'après l'extase. Outre la torche de la statue de la Liberté transformée en lampe de chevet, qui deviendra une image emblématique de la série des gratte-ciels, le tableau accroché au-dessus du lit revêt une importance particulière car il est là non pour décorer la chambre, mais pour participer à la construction conceptuelle de l'installation.



Madelon Vriesendorp, carte postale qui célèbre la nouvelle année (1975), 1974 et Saul Steinberg, *5 & 2 in Bed*, 1961.



Les gratte-ciels aux corps animés: *Après l'amour* et *Flagrant Délit*

Ayant découvert le potentiel créatif de la chambre, Vriesendorp reprendra ce décor pour ses différentes peintures réalisées en 1975 et au cours des quelques années qui suivront. De cette chambre, elle fera désormais la scène d'un décor tournant.

Madelon Vriesendorp, *Après l'Amour, version I* – carton d'exposition «Vriesendorp Drawings», et version II, 1975.

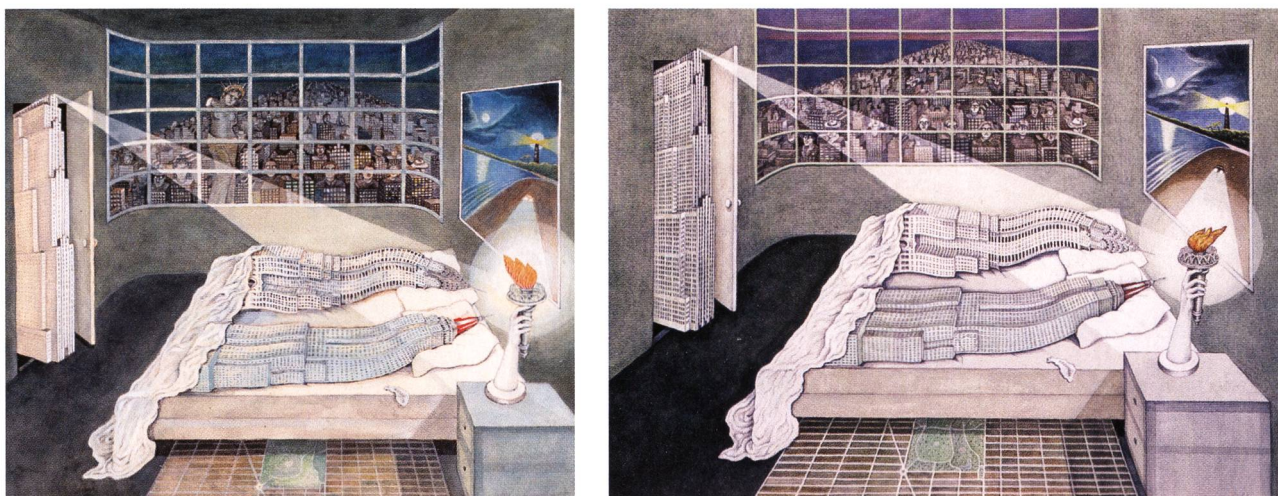
Sur le lit de la chambre dans laquelle le 7 et le 5 fêtaient la nouvelle année et la fondation de l'OMA, Vriesendorp couche deux gratte-ciels qui, à l'époque, avaient pénétré son imaginaire par une interprétation fantastique de New York: le Chrysler Building et l'Empire State Building. Cette sexualisation se conçoit comme une suite logique de la statue de la Liberté allongée d'*Ecstasy of Mrs Caligari*, puisque ces gratte-ciels sont devenus des êtres animés, au même titre que la statue de la Liberté et, en tant que tels, ils peuvent donc avoir des relations intimes et éprouver des sensations à travers leurs ébats dans le huis-clos d'une chambre à coucher. Si Vriesendorp décide de coucher sur le lit le Chrysler Building et l'Empire State Building, c'est aussi parce que Koolhaas insiste pour voir s'accoupler ces gratte-ciels emblématiques de Manhattan²⁷. Les deux buildings deviennent les acteurs des scènes qui se déroulent dans une chambre d'hôtel de Manhattan. La statue de la Liberté est pratiquement exclue de l'intrigue. Il ne reste que peu de traces de cette présence féminine. Le sort réservé à la dame de Manhattan, qui était au cœur des premières visions de Vriesendorp, est le même que celui qu'elle subit dans le récit de Koolhaas: elle est totalement absente de l'histoire racontée dans *New York Délire*.

Après l'amour, *Flagrant Délit* et *Freud Unlimited* sont des compositions narratives fantastiques de Vriesendorp, mûries sur fond de sa réflexion commune sur New York avec Koolhaas. La première de la série, *Après l'amour*, est peinte à partir de la carte de vœux de 1975, dont l'artiste reprend le lit en perspective, le drap replié au fond du lit, et jusqu'à l'idée de représenter ces étranges personnages détendus après avoir fait l'amour. Un préservatif traîne entre les deux amants: c'est une reproduction miniaturisée du ballon dirigeable publicitaire Goodyear.

Il existe deux versions d'*Après l'amour*. La première, plus petite (21 × 14 cm), peut être considérée comme une étude de la seconde (60 × 50 cm), puisque l'une des caractéristiques de la technique de Vriesendorp consiste justement à exécuter d'abord des dessins à échelle réduite, pour ensuite les développer et les préciser par agrandissements progressifs jusqu'à la version finale²⁸. Dans la première image, utilisée pour le carton d'exposition «Vriesendorp Drawings» organisée au Fine Arts Center de l'université de Rhode Island du 9 au 20 décembre 1975²⁹, la chambre est exiguë et se trouve dans un hôtel muni de fenêtres à guillotine, tandis que dans la seconde déclinaison, la chambre est plus vaste et est éclairée par une grande baie vitrée qui enveloppe l'angle arrondi de la pièce, signe qu'elle pourrait se situer dans un gratte-ciel de type «rationnaliste».

On aperçoit une foule derrière les deux fenêtres : dans le dessin, ce sont des gens qui observent la scène qui se déroule à l'intérieur de la chambre, comme dans le tableau de Magritte, *Le mois des vendanges*, opérant une sorte d'inversion où celui qui est allongé sur le lit devrait en fait se trouver debout derrière la fenêtre, et vice versa. Dans la version peinte, ce sont des immeubles coiffés de bustes d'hommes et de femmes. Cette espèce mythologique de centaures, moitié gratte-ciels, moitié humains, illustre la conception que Vriesendorp donne de la nature des bâtiments, qui doivent également leur humanité au simple fait qu'ils sont constitués de chambres habitées par des gens qui, eux-mêmes, leur confèrent leur identité. Ces centaures mi-gratte-ciel, mi-humains font ressurgir en filigrane la figure de la statue de la Liberté, exclue de la scène. Il n'y a plus aucune trace de son passage dans la chambre d'hôtel : la torche que l'on voyait dans la carte de vœux a disparu de la table de chevet. Étirés sur le lit, la «tête» et son antenne posées sur l'oreiller, le Chrysler Building et l'Empire State Building dessinent de leur corps des courbes alanguies et semblent parcourus de sensations humaines. La féminité du Chrysler Building est accentuée par son élégante coiffure, mais aussi par la courbure de son corps, autrement voluptueuse que celle de l'Empire State Building, plus rigide et viril. Au côté du lit, un tapis dépasse, décoré d'un motif futuriste de style Art déco qui renvoie aux faisceaux lumineux de *Metropolis*. L'esthétique vaguement constructiviste du tableau accroché sur le mur du fond est en réalité une métaphore du «mauvais goût» que Vriesendorp et Koolhaas ont découvert à leur arrivée en Amérique³⁰.

À la suite d'*Après l'amour*, Vriesendorp exécute un autre tableau dans la même veine, *Flagrant Délit*, qui semble représenter la séquence suivante, comme une vignette d'une bande dessinée retraçant l'histoire des deux gratte-ciels. La chambre d'hôtel est la même que celle de la deuxième version d'*Après l'amour*, avec sa grande baie vitrée derrière laquelle veillent en sentinelle les gratte-ciels à tête humaine. Le Chrysler Building et l'Empire State Building sont toujours étendus sur le lit, dans la même position, avec le préservatif Goodyear à côté d'eux. La décoration de la chambre a changé : la torche de la statue de la Liberté a retrouvé sa place sur la table de chevet, et la descente de lit est ici décorée du plan en damier de Manhattan, comme la couverture de *Self-Immolation*. L'énigmatique tableau qui apportait dans *Après l'amour* la note kitsch recherchée par l'artiste, est ici remplacé par un autre tableau, accroché à la même place, dans lequel Vriesendorp s'est bornée à reproduire une carte postale de sa collection, car c'est précisément dans ce type de documents que Koolhaas et elle ont découvert ce réalisme



kitsch qui les fascine. Cette carte postale, où les phares d'une voiture percent dans la nuit un large faisceau de lumière le long d'une plage, appartient à la série «Cars on Beaches»³¹. Vriesendorp et Koolhaas possèdent également un tableau de cette image, qui fait partie de leur collection de «bad paintings»³².

Madelon Vriesendorp, *Flagrant Délit*, versions I et II, 1975.

Le point de vue qu'a privilégié Vriesendorp dans le carton d'invitation et dans *Après l'amour* a changé. En effet, le mur de la porte de la chambre entre désormais dans le cadre, pour mettre en scène l'irruption d'un troisième personnage qui surgit sur le seuil et impose sa présence inquiétante : le RCA Building a ouvert grand la porte et surprend le Chrysler Building et le State Empire Building encore tranquillement allongés au lit, braquant sur le couple le faisceau lumineux menaçant projeté depuis son sommet. Cette intrusion du RCA Building confirme l'influence croissante de Koolhaas sur la construction scénographique des événements qui se déroulent dans la chambre d'hôtel. À la pulsion intuitive qui a conduit Vriesendorp à inventer la chambre avec le lit et les personnages animés des gratte-ciels, se superpose désormais la présence menaçante d'une construction narrative qui fait directement référence à la reconstitution de l'évolution de New York que Koolhaas est en train d'élaborer pour son propre livre. L'apparition du RCA Building dans cette scène d'amour n'est rien d'autre que l'irruption, dans le développement historique des gratte-ciels de New York tels que les représente Koolhaas, de la culture du rationalisme d'ascendance corbuséenne qui marque la fin du premier manhattanisme³³. Le RCA Building entre donc en scène pour chasser de la chambre le Chrysler Building et l'Empire State Building, sous le regard étonné des observateurs derrière la fenêtre.

Vriesendorp peint deux versions de *Flagrant Délit* qui ne se différencient que par la présence ou l'absence de la statue de la Liberté. Dans la première version, cette figure apparaît en Vénus de Milo, parmi la foule des autres gratte-ciels personnifiés assemblés derrière la fenêtre. La transformation de la statue de la Liberté en Vénus de Milo

permet à Vriesendorp de tisser une intrigue dont les gratte-ciels sont les protagonistes. Dans cette incarnation, la statue de la Liberté serait à la recherche de son bras perdu, posé sur la table de chevet. Par sa hauteur, elle se démarque des autres immeubles humanisés et, bien que la scène centrale soit déjà occupée par des gratte-ciels et qu'elle semble exclue des événements de la chambre d'hôtel qu'elle observe derrière la vitre, elle peut rester l'une des protagonistes de l'histoire au lieu d'être reléguée au rang de simple observateur parmi la foule des badauds. Ces événements ne seraient au demeurant pas possibles sans la lumière de sa torche sur la table de chevet, sans ce bras et cette main qui permettent de transcrire et de faire voir une théorie illustrée par le dessin. Transfigurée en Vénus de Milo, la statue de la Liberté présente des traits qui semblent être la transposition de la description qu'en fait Dalí dans sa *Secret Life*, qui voit en cette Vénus «l'exemple le plus clair» de la beauté féminine³⁴.

Dans la seconde version de *Flagrant Délit*, il ne reste de la statue de la Liberté que son bras tenant la torche, posé sur la table de chevet, ce qui confirme la complexité quasi freudienne du sens de la disparition de cette figure féminine du New York que décrit Koolhaas dans son livre. L'apparition du RCA Building ne se limite pas à *Flagrant Délit*. L'intrigue nouée autour du Chrysler Building et de l'Empire State Building se poursuit avec la scène représentée dans *Freud Unlimited*, où les deux protagonistes sont rejoints par le personnage même qui les avait surpris dans la chambre d'hôtel. La scène de *Freud Unlimited* n'est plus circonscrite à la chambre d'hôtel mais se déploie dans un lieu fermé étrange, enserré par un mur courbe. Ce cadre est la transposition de l'installation «Ville-lumière» présentée à la Foire internationale de New York de 1939, où un immense diorama faisait découvrir aux visiteurs la métropole, avec son réseau souterrain de tunnels et de canalisations. Et comme dans la Ville-Lumière, Vriesendorp met en scène New York mais à sa manière, selon un récit qui trouve un écho ponctuel dans les pages de *New York Délire* consacrées à la Ville-Lumière³⁵.

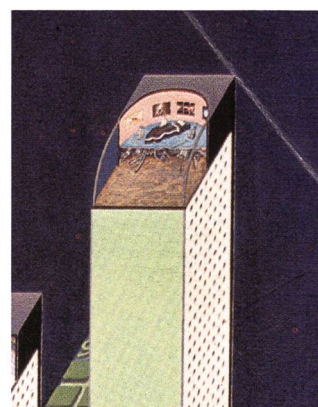
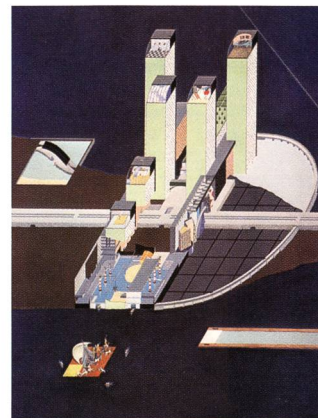


Madelon Vriesendorp,
Freud Unlimited, 1975.

Dans *Freud Unlimited*, l'île de Manhattan redevient un lit, comme dans *Self-Immolation*, à cette différence près qu'elle conserve ici ses contours naturels. On retrouve également la couverture qui figurait le plan de Manhattan dans *Self-Immolation*, mais la grille est plus complexe et plus ambiguë dans *Freud Unlimited*, où elle apparaît clairement comme une strate de faible épaisseur étirée sur le sol, de la même manière que dans *Dream of Liberty*. Le lit de Manhattan surgit de l'eau, elle-même réduite à une fine plaque sous laquelle se dévoilent, comme dans la *Ville-Lumière*, toutes les conduites et artères souterraines qui révèlent le «subconscient de l'infrastructure»³⁶. Pour dessiner ce réseau, Vriesendorp a recopié l'une des cartes postales représentant les infrastructures souterraines de Manhattan³⁷. Les trois héros de Manhattan qui étaient les personnages de *Flagrant Délit* se débattent dans l'eau. Sur les murs courbes, Vriesendorp représente trois toiles et une fenêtre de même largeur que les cadres mais différenciée par son châssis à croisillons. Les tableaux représentent la Grotte bleue, un train à vapeur traversant un paysage rocheux semblable à un canyon, et un tunnel où roule une voiture rouge. Tous trois, comme celui de *Flagrant Délit*, reprennent des cartes postales qui sont une variation sur le thème des lieux caverneux, tel celui que décrit Koolhaas dans le passage de *New York Délire* intitulé «Cave» et consacré à Gaudí³⁸. La clé de voûte de ces tableaux est la Grotte bleue, symbole de cette caverne freudienne à interpréter comme une métaphore de l'utérus, de la réceptivité féminine, de la sexualité, de la procréation. Derrière la fenêtre peinte par Vriesendorp dans son diorama, se dégage un paysage architectural de tonalité constructiviste, où les plans rouge vif évoquent probablement les projets de l'OMA pour New York.

Koolhaas reprend la toile *Freud Unlimited* dans son projet métaphorique de Welfare Palace Hotel (dont la perspective est peinte par Vriesendorp), où elle occupe le dernier étage de l'une des sept tours, non comme un tableau mais sous forme de diorama.

Si *Après l'amour*, *Flagrant Délit* et *Freud Unlimited* forment un triptyque, *A casa*, l'autre tableau de Vriesendorp réalisé en 1975, ne s'inscrit plus dans la série, bien qu'il porte toujours sur Manhattan. Ce n'est en effet pas un hasard si cette toile est exclue de la série qui devait par la suite trouver sa place dans *New York Délire*. De fait, la chambre d'hôtel a subi une mutation, puisque ses murs sont redevenus semblables à ceux des chambres qui précédaient *Freud Unlimited*. Mais Vriesendorp a gardé de *Freud Unlimited* l'idée d'une chambre diorama pour mettre en scène le récit d'un Manhattan dont le socle est réduit à une mince écorce, et qui est toujours alimenté par une infrastructure souterraine freudienne, et projeté vers l'infini par-delà la baie vitrée du fond derrière laquelle on reconnaît le Chrysler Building et l'Empire State Building saisis dans la pose de *L'Angélu*s à la Dalí. Sur les murs de la pièce on retrouve la Grotte bleue, à laquelle s'ajoutent deux projets de l'OMA aisément identifiables : le Welfare Palace Hotel et l'hôtel Sphinx. Mais c'est le personnage du premier plan qui domine la scène et lui donne une aura tragique. La statue de la Liberté est assise sur le rebord d'un lit recouvert d'un drap blanc et dépourvu de toute connotation de manhattanisme. La dame au visage sévère s'apprête à se déshabiller et retire une à une les briques pour retrouver son corps nu qui était enseveli par l'architecture. Elle semble totalement indifférente à ce qui se passe derrière elle – la prolifération de projets de Manhattan.



«Welfare Palace Hotel», projet de Rem Koolhaas, dessin de Madelon Vriesendorp, 1975-1976.

Le succès des dessins de « La vie secrète des bâtiments » dans *New York Délire*

La diffusion des dessins de Vriesendorp a connu un certain succès avant même la publication de *New York Délire* en 1978. Les revues d'architecture et en particulier *Casabella*, *Lotus International* et *Architectural Design* ont joué un rôle déterminant pour faire connaître à l'échelle internationale ses dessins réalisés pour Koolhaas et l'OMA, depuis *Exodus* jusqu'à la *Ville du globe captif*, en passant par le *Radeau de la Méduse*, *Welfare Palace Hotel*, et la *Piscine flottante*. Les tableaux de Vriesendorp exécutés indépendamment des projets du groupe ou de Koolhaas sont publiés sous forme de couvertures d'édition dès 1975 : *Après l'amour* paraît dans le numéro 408 de *Casabella* et, l'année suivante, *Ecstasy of Mrs Caligari* fait la une du numéro 186 de *L'Architecture d'aujourd'hui*. En 1976 encore, *Casabella* publie dans son numéro 420 une série de tableaux de Vriesendorp réunis sous le titre *Sogno di Libertà*³⁹ [Rêve de Liberté]. La revue *Lotus International* publie pour sa part dans son numéro 11 *Flagrant Délit* et *Dream of Liberty*. À la même époque, les peintures de Vriesendorp illustrent, avec plusieurs dessins de projets théoriques de l'OMA, l'annuaire 1977 de la société VIC Italiana Spa, édité par *Casabella*⁴⁰. En 1977, *Flagrant Délit*, *Dream of Liberty* et *Ecstasy of Mrs Caligari* paraissent dans la revue *Plan*⁴¹.

C'est à Daniele Baroni que le tableau le plus complexe de la série de 1975, *Flagrant Délit*, doit sa gloire. Baroni utilise en effet cette peinture à l'insu de Vriesendorp pour la couverture d'une éventuelle édition anglaise de son livre écrit pour les éditions Electa sur les gratte-ciels américains des années 1910 à la fin des années 1930, *Skyscrapers*⁴². Le livre ne paraîtra finalement qu'en italien, en 1979, avec une couverture différente, illustrée d'un autre dessin de Vriesendorp, *Dream of Liberty*, imprimé en miroir⁴³. Si Baroni s'est rabattu sur une autre image, c'est sans doute à cause de la parution, l'année précédente, de l'un des chefs-d'œuvre de la théorie de l'architecture du XX^e siècle : *New York Délire*.



Madelon Vriesendorp, *A casa*, 1975.

C'est une découverte accidentelle de l'éditeur de Koolhaas à la Foire du livre de Francfort en 1977 qui est à l'origine du choix de l'image pour la jaquette de *New York Délire*. Koolhaas envisageait alors une représentation synthétique de la métropole : la photographie de la Ville-Lumière présentée à la Foire internationale de New York de 1939, qu'il reproduit en pleine page à la fin de son livre. Or, à la foire de Francfort, l'éditeur de Koolhaas tombe sur le stand de l'éditeur qui propose le livre de Baroni, dont la couverture provisoire attire les visiteurs. Après cette découverte, Koolhaas décide non seulement d'utiliser *Flagrant Délit* pour son propre livre⁴⁴, mais aussi, convaincu par l'intérêt qu'ils ont suscité auprès du public, de publier d'autres dessins de Vriesendorp en ouverture de certains chapitres⁴⁵.

Si l'on parcourait les pages de *New York Délire* sans y trouver les illustrations de Vriesendorp et en imaginant peut-être ouvrir un livre dont la couverture était la photographie en noir et blanc de la Ville-Lumière, on ne comprendrait pas immédiatement qu'il s'agit d'un ouvrage visant à décrire les édifices new-yorkais dans la continuité de la vision formulée dans «La vie secrète des bâtiments». Les dessins de Vriesendorp s'intègrent au livre et à toute l'œuvre du premier groupe de l'OMA avec une force créative particulière et autonome, sans laquelle les recherches menées par le groupe n'auraient pas pu exprimer tout leur potentiel avec l'immédiateté que Vriesendorp a réussi à leur instiller, tout comme elle a sublimé le raisonnement théorique de son cher Rem.

Je remercie vivement Madelon pour sa gentillesse, pour son accueil et pour m'avoir montré et expliqué tout le matériel nécessaire à la rédaction de cet article.

Notes

Le texte a été traduit de l'italien au français par Isabelle Taudière.

¹ À propos de l'œuvre de Madelon Vriesendorp, voir Shumon Basar, Stephan Trüby (éd.), *The World of Madelon Vriesendorp*, AA Publications, Londres, 2008, ainsi que la sélection d'ouvrages qui lui sont consacrés dans <http://madelonvriesendorp.com>.

² Madelon Vriesendorp, entretien avec Anna Rosellini, Londres, juin 2018.

³ Superstudio, *New New York*, photomontage, copie 6/100, annoté «(du Monument Continu)» et daté de 1969.

⁴ Madelon Vriesendorp, entretien avec Anna Rosellini, Londres, juin 2018.

⁵ Rem Koolhaas, *New York Délire* (1978), Parenthèses, Marseille, 2002, p. 10. Plusieurs œuvres de Madelon Vriesendorp ont été réunies et exposées du 29 avril au 18 mai 1973 à l'Ithaca House Gallery sous le titre *Etchings & Watercolors Madelon Vriesendorp* (voir Jack Sherman, «Art. Madelon Vriesendorp, Jarvis Wilcox», *Ithaca Journal*, lundi 7 mai 1973, p. 4, Archives Madelon Vriesendorp; Nancy Kaufman, «Dutch Artist's Work Reflects Her Lush Imagination», *Ithaca New Times*, 10 mai 1973, p. 14, Archives Madelon Vriesendorp).

⁶ Madelon Vriesendorp, entretien avec Anna Rosellini, Londres, juin 2018.

⁷ Manifeste de l'OMA (Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp et Zoe Zenghelis), dans *Lotus international*, n° 11, 1976, pp. 34-37.

⁸ Madelon Vriesendorp, entretien avec Anna Rosellini, Londres, juin 2018.

⁹ Salvador Dalí, *The Secret Life of Salvador Dalí*, Burton C. Hoffman, New York, 1942 (voir par exemple les pages 269 et 335). [Version française: *La Vie secrète de Salvador Dalí*, Idées, Gallimard, Paris, 1979].

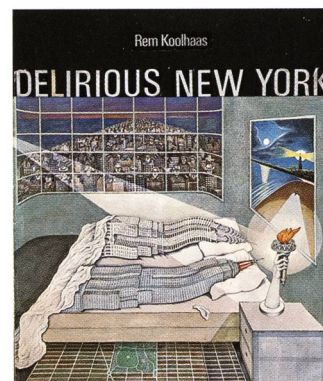
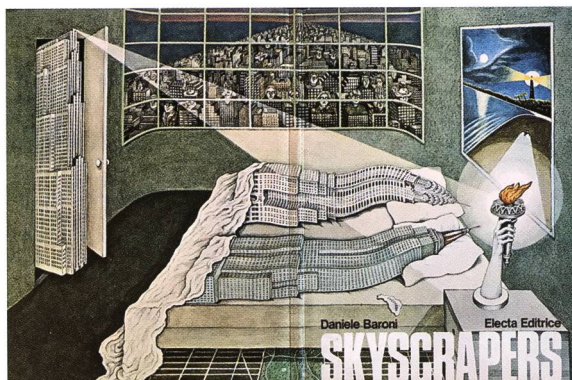
¹⁰ Voir les albums de cartes postales d'Égypte conservés dans les Archives de Madelon Vriesendorp.

¹¹ «New Welfare Island/the Ideological Landscape», *Architectural Design*, n° 5, 1977, p. 344.

¹² Madelon Vriesendorp, entretien avec Anna Rosellini, Londres, juin 2018.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Rem Koolhaas, «Colonie», dans *New York Délire*, op. cit., p. 17.



Épreuve de couverture pour Daniele Baroni, *Skyscrapers*, non publié et Madelon Vriesendorp, épreuve de couverture pour Rem Koolhaas, *Delirious New York*, 1978.

¹⁵ Madelon Vriesendorp, entretien avec Anna Rosellini, Londres, juin 2018.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Voir par exemple Salvador Dalí, *The Secret Life of Salvador Dalí*, *op. cit.*, pp.331, 335.

¹⁹ *Ibidem*, pp.331-332.

²⁰ Manifeste de l'OMA (Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp et Zoe Zenghelis), *Lotus international*, *op. cit.*, p. 34.

²¹ Madelon Vriesendorp, entretien avec Anna Rosellini, Londres, juin 2018.

²² <https://www.youtube.com/watch?v=HcnRzxQu27w>, consulté le 18 novembre 2018.

²³ Madelon Vriesendorp, entretien avec Anna Rosellini, Londres, juin 2018.

²⁴ Voir les tirages de la carte conservés dans les Archives de Madelon Vriesendorp.

²⁵ Steinberg qualifie ses dessins d'«*erotic drawings*», dans Harold Rosenberg (éd.), *Saul Steinberg*, Alfred A. Knopf Publisher, New York, 1978, p.13. Le livre fait partie de la collection de Madelon et Rem.

²⁶ Madelon Vriesendorp, entretien avec Anna Rosellini, Londres, juin 2018.

²⁷ Madelon Vriesendorp, entretien avec Beatriz Colomina, dans Shumon Basar, Stephan Trüby (éd.), *The World of Madelon Vriesendorp*, *op. cit.*, p.44.

²⁸ *Ibidem*, p.47.

²⁹ Voir le prospectus conservé aux Archives de Madelon Vriesendorp.

³⁰ Vriesendorp, entretien avec Beatriz Colomina, dans Shumon Basar, Stephan Trüby (éd.), *The World of Madelon Vriesendorp*, *op. cit.*, p.49.

³¹ *Ibidem*, p.53.

³² À propos de la collection de «*bad paintings*», voir Shumon Basar, «*Are Bad Paintings Ever the Best?*», dans Shumon Basar, Stephan Trüby (éd.), *The World of Madelon Vriesendorp*, *op. cit.*, pp.60-66.

³³ Madelon Vriesendorp, entretien avec Beatriz Colomina, dans Shumon Basar, Stephan Trüby (éd.), *The World of Madelon Vriesendorp*, *op. cit.*, p.48.

³⁴ Salvador Dalí, *The Secret Life of Salvador Dalí*, *op. cit.*, p.193.

³⁵ Rem Koolhaas, *New York Délire*, *op. cit.*, pp.282-283.

³⁶ *Ibidem*. Vriesendorp décrit son tableau *Freud Unlimited* en ces termes: «*C'est le subconscient freudien de Manhattan*» (Madelon Vriesendorp, entretien avec Beatriz Colomina, dans Shumon Basar,

Stephan Trüby (éd.), *The World of Madelon Vriesendorp*, *op. cit.*, p.56).

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Rem Koolhaas, *New York Délire*, *op. cit.*, p.105.

³⁹ Les tableaux reproduits sont *Freud Unlimited*, *Ecstasy of Mrs Caligari*, *Dream of Liberty*, *Self-Immolation*, *A casa et Greed AKA New York Doom* (Casabella, n°420, 1976, pp.45-46).

⁴⁰ Voir la version de VIC italiana. *Annuario 1977*, conservée dans les Archives de Madelon Vriesendorp. Voir aussi Bryon Fer, «*Mistakes + visions = Madelon Vriesendorp*», in <http://madelonvriesendorp.com/wp-content/uploads/2015/06/Bryon-Fer.pdf>, consulté le 19 novembre 2018.

⁴¹ *Plan*, n°4, 1977, pp.16-17.

⁴² Voir l'essai de couverture conservé dans les Archives de Madelon Vriesendorp.

⁴³ Daniele Baroni, *Grattacieli. Architettura americana tra mito e realtà, 1910-1939*, Electa Editrice, Milan, 1979.

⁴⁴ Madelon Vriesendorp, entretien avec Beatriz Colomina, dans Shumon Basar, Stephan Trüby (éd.), *The World of Madelon Vriesendorp*, *op. cit.*, p.41.

⁴⁵ Rem Koolhaas, *New York Délire*, *op. cit.*, pp.80, 160 et 234.