

Hebdomeros de Giorgio de Chirico: *Le récit mélancolique*

LOLA BERMÚDEZ MEDINA
UCA

Hebdomeros, roman de Giorgio de Chirico publié en 1929 (De Chirico, 1964) dont le sous-titre «Le peintre et son génie chez l'écrivain» disparaîtra à partir de la deuxième édition, montre bien à quel point De Chirico entend faire oeuvre d'écriture d'un point de vue pictural, plastique car, dans le roman qui nous occupe, c'est en effet aux images qu'il incombe le pouvoir d'enclencher le récit et d'en assurer la continuité et le rythme.

Ce roman où il est possible de déceler la trace de ses écrits antérieurs, ne constitue pas pour autant le seul texte littéraire de De Chirico qui, dès son premier voyage à Paris en 1911 avait collaboré à certaines revues, composé des poèmes ainsi que de nombreux textes théoriques publiés par Maurizio Fagiolo dans *Il meccanismo del pensiero* (De Chirico, 1985). Par ailleurs, De Chirico avait publié en 1938, *Deux fragments inédits*, édités par Henri Parisot et en 1962 ses *Memorie della mia vita* (De Chirico, 1965). En 1981 paraissent ses *Poèmes/Poesie*, présentés par Jean-Charles Vegliante (De Chirico, 1981). En ce qui concerne *Hebdomeros*, notons au passage, le caractère polémique (certains passages contre les surréalistes), didactique et auto-apologétique du livre, souligné par tous les commentateurs de l'oeuvre littéraire de De Chirico¹.

Je ne m'attarderai pas ici sur l'évolution de sa peinture qui semble avoir subi un tournant essentiel autour des années de la publication d'*Hebdomeros*. Les surréalistes, fascinés au début par la peinture métaphysique de De Chirico, ont néanmoins considéré *Hebdomeros* comme le testament d'un peintre. José Pierre résume les raisons que, pour Breton, expliqueraient l'abandon de la part de De Chirico du monde mythique moderne pour se tourner vers le «métier» ancien: *En ce qui concerne Chirico, il est hors de doute qu'aux yeux de Breton l'argent est*

¹ Pour l'analyse de l'activité littéraire de Giorgio de Chirico, cf. Marcello Carlino: *Una penna per il pennello. Giorgio de Chirico scrittore*, Roma, Officina Edizioni, 1989 et Vanni Bramanti: «Il saggio e l'eternità (De Chirico «romanziera») in *Artisti scrittori*, Bergamo, Pierluigi Lubrina editore, 1988, pp. 9-29.

une des deux parmi les plus fâcheuses de ces «tentations grossières» auxquelles le peintre italien n'a pas su résister et qui ont précipité sa «déchéance», l'autre étant vraisemblablement la prétention de se donner pour «maître de ses rêves» (Pierre, 1987). Duchamp, en revanche, s'en prend à ceux qui dénigrèrent cette évolution. Plus récemment, Lebel, dans le catalogue de l'exposition De Chirico au Centre Pompidou en 1983, Pierre Barucco dans son livre *Le fracas et le silence. Du Futurisme à la Métaphysique de De Chirico* (Barucco, 1993) et Jean Clair dans son livre *Malinconia* (Clair, 1996)² réclament pour le peintre italien une place d'honneur dans l'histoire de la peinture contemporaine.

Mais revenons au texte d'*Hebdomeros*, décrit par Pieyre de Mandiargues comme l'un des livres les plus superbement personnels qui nous aient jamais été offerts. [...] Je pense —continue-t-il— que l'on suivra avec ravissement les détours du beau rêve romantique qui prend la place de la banale existence à condition que l'on ne s'arrête pas à l'aspect superficiel de la réalité. Aller jusqu'au fond de l'ordinaire, c'est le secret et c'est la méthode de De Chirico comme de Kafka, et c'est le seul moyen efficace d'accéder à un univers fantastique. (Pieyre de Mandiargues, 1995, 79). Placé sous le signe de Saturne/Cronos, le nom d'*Hebdomeros* évoque l'inscription dans le temps, adhère au nombre (sept) mais inscrit également son appartenance à l'espace³; l'incipit du roman combine ces deux éléments car les points de suspension qui inaugurent le texte l'insèrent dans un récit précédent tout en plongeant le lecteur dans la visite à cet étrange immeuble (le déictique est révélateur) situé dans une rue présentant un aspect d'ennui mélancolique, une certaine désolation, cette atmosphère particulière qu'ont le dimanche les villes anglo-saxonnes (De Chirico, 1964, 5). Ambiance qui n'est pas sans rappeler celle où baignait sa description de «l'art métaphysique» où, dans une ville comme Londres, il le voyait se manifester dans la *spetralità d'un pomeriggio domenicale londinese*, ou encore, dans la *malinconia d'un uomo, vero fantasma ambulante* (De Chirico, 1985, 83). L'intertextualité du roman est très nette ; De Chirico transpose dans le récit certaines des notions développées dans ses écrits théoriques y incorporant aussi des rêves et des poèmes parus précédemment. Poèmes, tableaux, récits établissent donc un dialogue où les images réverbèrent.

Cette réflexivité de l'écriture vis-à-vis de la peinture accorde au récit son caractère spéculaire dont le trait le plus saillant, premier et paradoxal, serait celui de l'anachronisme, voire de l'achronie. Dans cette spéculation sont particulièrement étonnantes, non pas tant l'éclat et la brillance des images reflétées que les zones d'ombre d'où elles surgissent, domaine résultant de l'hypostase du rêve et

² Cf. également V. Bramanti, *op. cit.*, qui retrace de le renouveau de l'intérêt que l'oeuvre de De Chirico a suscité autour des années 70.

³ J. M. Drot dans la présentation du livre de Marc Le Mené affirme que le nom qui «littéralement signifie: bâti sur sept côtés» avait été inventé sur mesure par Chirico pour être son double. Cf. Marc Le Mené: *Le songe d'Hebdomeros* (Photographies inspirées par le roman de Giorgio de Chirico *Hebdomeros*), FRAC des Pays de la Loire, 1990, s.p.

de la fiction, de leur enchaînement sans paliers narratifs; une sorte de *continuum* discursif découlant d'une voix non identifiée, frontalière au personnage et au narrateur-auteur: *Moi qui vous parle, je suis artiste peintre, monsieur, et plus d'une fois il m'est arrivé de rester dans mon atelier, le soir, quand la nuit descend, sans allumer les lampes. Je me perds alors en rêveries bizarres devant le spectacle de mes tableaux s'enfonçant dans un brouillard toujours plus sombre et épais comme s'ils passaient dans un autre monde, dans une autre atmosphère, où je ne les pourrais plus atteindre* (De Chirico, 1964, 176).

Comme cet autre grand saturnien, Walter Benjamin, l'appartenance de De Chirico-Hebdomeros au temps ne pourra se dire que spatialisée: *Comprendre algo* —disait Benjamin— *es comprender su topografía, saber cómo trazar su mapa. Y saber cómo perderse*. L'on assiste en effet dans *Hedomeros* à l'arpentage d'un univers (récit d'un voyage?, d'un rêve?, d'un souvenir?, d'une transposition artistique?) décrivant le déplacement qui va, du port où siège l'étrange immeuble sur lequel s'ouvre le texte, vers le port de l'embarquement final d'Hebdomeros, peut-être du port de l'Éternité vers le port de l'Immortalité. Étrange départ final vers les îles qui présente des caractères analogues à la visite à la bâtisse initiale qui *faisait penser à un consulat allemand à Melbourne* (De Chirico, 1964, 5). Récit vaguement circulaire où nombreux des éléments iconographiques évoquent la *Mélancolie* de Dürer.

Entre ces deux ports, une «dislocation», le glissement à travers un espace quadrillé parcourant la géométrie plane d'une cartographie mentale, une sorte de marelle qui, présidée par les quatre points cardinaux⁴ surplombant les cycles saisonniers et journaliers, emboîterait également plusieurs séries des autres quatre grands repères géographiques ou architecturaux du texte: la ville, la mer, la plaine, la montagne; l'acropole, le port, la plage, le promontoire. Ces derniers lieux d'observation entourent une place qui encadre une chambre qui enferme quelqu'un qui regarde par une fenêtre et voit un tableau: *Tutto dipende da un certo modo d'inquadramento e d'isolamento*⁵. L'architecture comme sens de l'espace joue un rôle essentiel dans l'iconographie dechiriquienne et

⁴ Les références aux points cardinaux sont nombreuses dans le texte. En voici un exemple: «Sa façade était tournée vers le sud, par conséquent vers la mer; la poupe au nord. C'est sur la poupe que les enfants venaient s'accouder, car le nord les attirait plus que les autres points cardinaux; plus tard ils sentiraient aussi l'attraction de l'ouest, mais pour le moment il n'y avait pour eux que le nord. A midi, pendant ces saisons moyennes que sont l'automne et le printemps, le ciel était bleu comme un morceau de papier tendu; il n'y avait pas de partie plus claire à l'horizon; bleu partout de haut en bas; un vrai plafond s'étendant sur la ville. En ces journées de suprême bonheur, le sens des points cardinaux et en général de l'orientation, disparaissait pour tout ce jeune monde de vierges-athlètes et d'éphèbes-gymnastes qui s'exerçaient à la course sur les pistes luisantes (pp. 28-29).

⁵ «Arte metafisica e scienze occulte», *Il meccanismo del pensiero*, op. cit., p. 63. Dans la page précédente, De Chirico insiste sur l'importance de l'*inquadramento*: «Ma l'arte, quale un bel sogno profetico sognato a occhi aperti e in pieno meriggio in faccia all'inesorabile realtà, ci precede di continuo e ci consiglia oggi più che mai l'*inquadramento* e la diasprificazione totale dell'universo».

constitue l'un des états de l'esthétique métaphysique⁶, ce qu'il appelle *la tragédie de la sérénité*.

Je n'abonderai pas ici sur le parallélisme entre chambre/rêve, place/peinture et poésie/chambre des apparitions et des rêves développé par Anne-Marie Christin (Christin, 1987), je voudrais tout simplement faire remarquer que l'espace de Chirico tient ses assises premières sur des coordonnées réalistes immédiates. Mais «réalisme» pour De Chirico est bien le contraire de «vérisme»: le premier insiste sur les aspects poétiques et fantomatiques alors que le deuxième ne développe que l'aspect courant, banal du réel (De Chirico, 1925, 10). Or, le sens de la réalité doit rester toujours, selon lui, inséparable de l'art. Dans ce sens, la visée de De Chirico demeure fort éloignée des présupposés théoriques surréalistes plaçant pour une déviance *maximale* (le mot est de Jean Clair) entre le réel et sa représentation. Chez lui, l'atmosphère étrange qui imprègne ses tableaux et ses écrits provient justement d'une approche exactement contraire: un écart *minimal* produit un récit qui, initialement vraisemblable («réaliste»), tourne au récit fantastique par le non étagement des niveaux diégétiques:

Jusque-là tout allait bien, mais voilà que le coq, ou plutôt cette silhouette, cette ombre portée d'un coq devenait peu à peu obsédante et commençait à prendre dans le paysage une place prépondérante et à jouer un rôle dans la vie de ce coin modeste et tranquille; [...] voilà que maintenant elle descendait; en même temps elle montait; agissant comme un corrosif, elle mangeait le clocher d'un côté tandis que de l'autre elle entamait le ciel en s'y découpant et s'y développant avec une lente et inexplicable régularité; maintenant les pieds du coq touchaient le sol et sa crête les nuages; des lettres blanches [...] s'avancèrent [...] ébauchèrent dans les airs une espèce de quadrille démodé et enfin décidèrent à s'accoupler selon le désir d'une force mystérieuse et formèrent à quelque hauteur du sol cette étrange inscription: Scio detarnagol bara letztafra. Soudain tout ce plein air perdit son atmosphère, sa Stimmung. [...] Encore un mouvement; un plan de décor qu'on change, un paravent qu'on retire, un rideau qu'on soulève et voici le bal; la fête dans le megaron américain. (De Chirico, 1964, 71-72)

Dans *Hebdomeros*, cette disposition géométrique «réaliste» organise donc un univers architectural défini par les quatre piliers ci-dessus rappelés (quatre points cardinaux, quatre lieux: ville, mer, plaine, montagne) qui se transforme en récit, c'est-à-dire se temporalise, par des dispositifs ou des registres proprement spatiaux, notamment celui de la perspective. De Chirico lui-même est explicite à ce propos: *Le sens de la réalité est toujours lié à une oeuvre d'art. Plus*

⁶ «Nella costruzione delle città, nella forma architettonica delle case, delle piazze, dei giardini e dei passeggi pubblici, dei porti, delle stazioni ferroviarie, ecc., stanno le prime fondamenta d'una grande estetica metafisica. [...] Ma noi che conosciamo i segni dello alfabetico metafisico sappiamo quali gioie e quali dolori si racchiudono entro un portico, l'angolo d'una strada o ancora in una stanza, sulla superficie d'un tavolo, tra i fianchi d'una scatola», «Sull'arte metafisica», *Il meccanismo del pensiero*, op. cit., p. 87.

il est profond et plus l'oeuvre sera poétique et romantique. Des lois et des raisons mystérieuses de perspective règlent de tels faits. Qui peut nier le rapport troublant qui existe entre la perspective et la métaphysique? (De Chirico, 1925, 8-9).

À un premier niveau, cet assemblage d'éléments architectoniques et naturels est doué d'un semblant de mobilité grâce à la perspective «réaliste» qui accorde au déplacement du palet entre les espaces de la marelle une certaine vraisemblance. À cette perspective réaliste initiale viennent se superposer dans le roman d'autres perspectives qui focalisent, elles aussi, le même quadrillé spatial; seul change le dispositif focalisateur car il peut être tour à tour ou simultanément le rêve, l'enfance, l'art. Le texte est donc la résultante kaléidoscopique de toutes perspectives confondues où l'art exulte dans son pouvoir de réflexion. Outre le fait qu'Hebdomeros soit un personnage nourri de lectures et qui aime dessiner, il existe dans le roman d'autres figurants peintres ou professeurs de dessin, des descriptions de tableaux, des poèmes, nombreuses allusions à des poètes...:

Au-dessus de son lit, Hebdomeros avait accroché au mur un tableau fort curieux qui avait été peint par un de ses amis, artiste de grand talent, disparu malheureusement très jeune. [...] Le tableau qu'il avait peint représentait Mercure en berger tenant une houlette à la place du caducée; il poussait devant lui vers la nuit du sommeil le troupeau des rêves. Le tableau était très bien composé, car au fond, au loin, derrière Mercure et son troupeau, on voyait un pays ensoleillé, des villes, des ports, des hommes vaquant à leurs affaires, des paysans travaillant dans leurs champs, enfin la vie, tandis qu'autour de Mercure et de son étrange troupeau, c'était l'obscurité et la solitude comme s'ils étaient entrés dans un immense tunnel. (De Chirico, 1964, 147-148).

Ces différents foyers narratifs activés simultanément colorent (de la couleur du temps, c'est à dire de l'immobilité) les données initiales qui subissent, comme dans les rêves, *une légère et mystérieuse transfiguration dans les traits* (De Chirico, 1985, 13). La fenêtre, point de fuite central de ce tableau imaginaire ouvrira donc sur un espace circonquant qui, tout en conservant ses caractères «réalistes», est métamorphosé selon la perspective choisie: le rêve, le passé ou l'art ou toutes ensemble. Sont donc assimilés dans un même geste les deux versants de l'image, l'objet et la trace de la vision, l'icône et l'idole si l'on a recours aux deux notions bien distinctes de la désignation de l'image grecque.

Par un arrangement du récit qui obvie —je le rappelais à l'instant— les plans narratifs, le récit d'Hebdomeros semble donc obéir au principe du réalisme non vériste en privilégiant l'image face à la métaphore, en essayant de creuser par l'ombre les dimensions du réel car, selon ses propres paroles, *il ne faut pas trop galoper sur la croupe de la fantaisie, [...] ce qu'il faut, c'est découvrir, car, en découvrant, on rend la vie possible en ce sens qu'on la réconcilie avec sa mère l'Éternité; en découvrant on paie son tribut à ce minotaure que les hommes appellent le Temps et qu'ils représentent sous l'aspect d'un*

grand vieillard desséché, assis d'un air pensif entre une faux et une clepsydre (De Chirico, 1964, 226).

Or, si dans le roman, la figure du vieillard traverse à maintes reprises la scène, la dimension métaphysique — le temps qui va de l'Éternité à l'Immortalité — n'apparaît que lorsque, imperceptiblement, les ancrages temporels disjonctent. Le palet de la marelle hebdomerienne se déplace sur un éternel présent (De Chirico, 1964, 29) qui, sans effacer les contours des lieux représentés, facilite cependant les hypostases entre le rêve et la réalité, la littérature et la peinture, le passé et le présent, l'ordre et le chaos, la nature et la culture, les hommes et les objets... ce qui se manifeste par des perspectives impossibles et par la singulière atmosphère de ses tableaux et de ses écrits, cette *stimmung* à laquelle il accordait tant d'importance, symptôme dans la plupart des séquences de la présence de l'énigme: *Il y a bien plus d'énigmes dans l'ombre d'un homme qui marche au soleil que dans toutes les religions passées, présentes et futures*, affirmait De Chirico dans l'un des textes écrits à Paris entre 1911 et 1915 (De Chirico, 1985, 12).

Planant sur la vie des hommes *comme les goëlands sur la mer en tempête* (De Chirico, 1964, 175), l'énigme constitue l'évidence paradoxale que quelque chose se passe, bouge ou navigue imperceptiblement. Il faut essayer de la comprendre (Mercure, compagnon de Saturne et métal des miroirs) parce qu'elle constitue la marque de la vie. L'énigme, soeur de la *surprise*⁷, rattachée à la connivence avec le monde des rêves, demande en effet un effort de compréhension. C'est là la visée première du roman de De Chirico; elle inaugure et ferme le roman: *Et encore une fois ce fut le désert de la nuit. De nouveau, tout dormait dans l'immobilité et le silence. Tout à coup, Hebdomeros vit que cette femme avait les yeux de son père; et il comprit. Elle parla d'immortalité dans la grande nuit des étoiles.* (De Chirico, 1964, 236)

Si *more geometrico*, le déplacement s'effectuait par contiguïté spatiale, par cette interspatialité énigmatique mais somme toute vraisemblable qui dote le roman d'un certain mouvement, les autres perspectives (le rêve, le passé, l'art) accorderont au récit une sorte de ralentissement, un simulacre d'immobilité, car elles surgissent par digression, étoffant les images de la profondeur plane des couleurs imaginaires, ou si l'on veut, «métaphysiques» (au-delà du réel).

Digression qui entraîne dédoublement, multiplication, éclatement des dimensions qui assurent la «profondeur» du texte, explosion de la transtextualité: la visite à l'étrange immeuble qui faisait penser à un consulat allemand à Mel-

⁷ A. Breton dans l'édition de 1962 de *Nadja* considère *Hebdomeros* comme l'exégèse de la peinture de De Chirico autour des années 20, peinture de la *surprise* et définie par la disposition énigmatique de certains objets: cf. *Nadja*, Paris, Gallimard, Folio, 1964, p. 15. Pour sa part, De Chirico note dans son commentaire de Nietzsche «surpris» par Zarathustra: «Dans ce participe surpris se trouve toute l'énigme de la révélation qui vient soudainement», «Testi teorici e lirici» in *Il meccanismo del pensiero, op. cit.*, p. 13.

bourne se double des rêves d'enfance d'Hebdomeros qui pense à son père (figure capitale dans l'oeuvre de De Chirico); la vue des gladiateurs silencieux qui se trouvaient dans l'une des salles de l'immeuble, évoque pour Hebdomeros *ces après-midi romains, à la fin du spectacle, lorsque le soleil décline et que l'immense vélarium augmente l'ombre sur l'arène d'où monte une odeur de sciure de bois et de sable trempé de sang....* Passage entraînant le poème *Vision romaine, fraîcheur antique/Angoisse du soir, chanson nautique...* (De Chirico, 1964, 10).

La chaîne se prolonge: un monde subaquatique, le vase brisé, la femme du pêcheur... autant de connexions qui, sans estomper les contours des salles visitées, les font «baigner» dans cette atmosphère mystérieuse si caractéristique du roman où les personnages semblent évoluer en dehors des lois de la gravité, dans un monde d'apesanteur, *espérant que le sommeil, auprès du simulacre de la divinité, apportera la réponse aux points d'interrogation et ouvrira les portes sur l'inconnu ou bien encore soulèvera le rideau sur le mystère des chambres closes depuis longtemps* (De Chirico, 1964, 96). Ce ne sera donc pas un hasard si Hebdomeros *avait fait graver sur les pieds de son lit une image de Mercure oneiropompe* (De Chirico, 1964, 147) car —et je cite encore De Chirico— *il considérait le sommeil comme quelque chose de sacré et de très doux [et] il professait le même culte pour les fils du sommeil: les rêves* (De Chirico, 1964, 147). Le rêve semble représenter pour De Chirico la résolution de l'énigme de l'existence, la mise à plat de l'enchevêtrement de la vie et de la mort qu'il aimait à décrire sous une image nodale: *Il voyait d'ailleurs la vie comme un énorme noeud que la mort déliait; pourtant il considérait aussi la mort comme un noeud refait que la naissance déliait à son tour; le sommeil était pour lui le double noeud; le déliement complet du noeud résidait selon lui dans l'éternité se trouvant en dehors de la vie et de la mort.* (De Chirico, 1964, 81)

Rêve dont l'analogon dans la vie éveillée semble être la mélancolie, état d'esprit qui amalgame silence, solitude, obscurité, nostalgie, lenteur, des aspects qui recourent, en somme, cette «inquiétante étrangeté» que Freud avait définie à la même époque et liée, selon lui, aux angoisses de l'enfance. La même immobilité, l'omniprésence vivante de l'objet, l'agrandissement de l'ombre que provoque une trop forte lumière ... des éléments iconographiques qui ont fait la gloire de De Chirico (mais aussi de son frère Alberto Savinio) et dont l'assemblage architectural présage —si l'on s'en tient à l'interprétation de Jean Clair— la terreur de l'Histoire et confirme également —si l'on reste dans le régime des planètes et dans l'inscription de la tradition artistique, domaines qui conviennent parfaitement aux créations de De Chirico— l'appartenance du peintre au régime de Saturne et de la Mélancolie. Jean Clair est explicite à ce propos: *Les circonstances géographiques et les localisations temporelles, la description d'un désordre psychologique précis, tout est scrupuleusement conforme au symbolisme traditionnel de la complexion mélancolique. La saison de l'année est l'automne, les caractères physiques du temps sont le froid et le sec,*

l'heure du jour est le crépuscule du soir, avec ses ombres nettes et allongées. (Clair, 1996, 94).

Si cette citation concerne plus particulièrement le tableau *L'Enigme d'un après-midi d'automne*, elle illustre également l'atmosphère qui préside *Hebdomeros* magistralement transposée dans les photographies de Marc Le Mené. Rançon du rêve, la mélancolie est aussi le stigmate d'une perte, la couleur d'une nostalgie, le regret de la lumière de l'enfance: *Pour qu'une oeuvre d'art soit vraiment immortelle il faut qu'elle sorte complètement des limites de l'humain: le bon sens et la logique y font défaut. De cette façon elle s'approchera du rêve et aussi de la mentalité infantine.* (De Chirico, 1985, 15)

En tant que figure, la Mélancolie de Dürer, fusionnant les symboles de l'art géométrique et ceux de l'homme mélancolique, introduit la composante sentimentale dans la création intellectuelle et reste douloureusement pensive devant l'énigme. De Chirico qui, dans ses premiers tableaux, l'avait fait camper au milieu des places, semble l'évoquer à la fin du roman sous les traits de l'Immortalité:

Assise sur un tronçon de colonne brisée, elle lui appuya doucement une main sur l'épaule et, avec l'autre, elle pressa la droite du héros. Hebdomeros, le coude appuyé sur la ruine et le menton sur la main, ne pensait plus... Sa pensée, à la brise très pure de la voix qu'il venait d'entendre, céda lentement et finit par s'abandonner tout à fait. Elle s'abandonnait aux flots caressants des paroles inoubliables et, sur ces flots, voguait vers des plages étranges et inconnues. Elle voguait dans une tiédeur de soleil qui décline, souriant dans son déclin aux solitudes céruléennes... (De Chirico, 1964, 237).

Passage qui annonce une fin, sinon heureuse, du moins apaisée: *Puis, tout à coup, balayés par un souffle irrésistible, la peur, l'angoisse, le doute, la nostalgie, le mécontentement, les alertes, le désespoir, les fatigues, les incertitudes, les lâchetés, les faiblesses, les dégoûts, la méfiance, la haine, la colère, tout, tout disparut dans un tourbillon formidable [...]* (De Chirico, 1964, 235). Après tout, on pourrait bien imaginer que cette histoire n'est autre que l'écriture d'un conte: le voyage vers une apothéose finale rétablissant le pont entre l'enfance et l'art, peut-être la rencontre et l'échange final entre un tableau de rêve (*Le cerveau de l'enfant* (1914), le livre, le père, les yeux fermés) et son modèle (la *Mélancolie* de Dürer: la peinture, l'enfant, les yeux ouverts). Bref l'image, l'art, ou l'art des images comme viatique.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARUCCO, P. (1993). *Le fracas et le silence. Du Futurisme à la métaphysique de De Chirico*, Via Valeriano, Marseille.
- CLAIR, J. (1996). *Malinconia. Motifs saturniens dans l'art de l'entre-deux guerres*, Gallimard, Paris.

- CHRISTIN, A. M. (1987). «*Hebdomeros*, théâtre de mémoire», *Littérature*, 65, 1987, 20-36, repris dans *L'Image écrite ou la déraison graphique* (1995), Flammarion, Paris.
- DE CHIRICO, G. (1925). *Courbet*, Valore Plastici, Rome.
- (1964) [1929]. *Hebdomeros*, Flammarion, Paris.
- (1965). *Mémoires*, La Table Ronde, Paris.
- (1981). *Poèmes/Poesie*, textes rassemblés et présentés par Jean-Charles Vegliante, Solin, Paris.
- (1985). *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia (1911-1943)*, a cura di Maurizio Fagiolo, Giulio Einaudi editore, Torino.
- PIERRE, J. (1987). *André Breton et la peinture*, L'Age d'Homme, Paris.
- PIEYRE DE MANDIARGUES, A. (1995). *Quatrième Belvédère*, Gallimard, Paris.

RÉSUMÉ

La mélancolie propre à *Hebdomeros*, «roman» écrit en 1929 par Giorgio De Chirico, semble être rattachée à son caractère fantastique et énigmatique qui, selon la théorie dechiriquienne, doit tenir ses assises dans une perspective «réaliste». À celle-ci viennent se superposer dans le texte celles du souvenir de l'enfance, de l'art et du rêve qui tentent de transposer dans le récit l'atmosphère propre des tableaux de De Chirico au moment de sa période «métaphysique».