

Architecture et textile : un dialogue par le surréalisme

Enoncé théorique - Master Architecture - EPFL

2021-2022

Sous la direction d'Eric Lapierre et
Tanguy Auffret-Postel



Figure 1, Photographie des architectes A. Stewart Walker déguisé en Fuller Building, Leonard Schultze en Waldorf-Astoria, Ely Jacques Kahn en Squibb Building, William Van Alen en Chrysler Building, Ralph Walker en no1 Wall Street, D. E. Ward en Metropolitan Tower et Joseph J. Freeland en Musée de la Ville de New York, au bal « Fête Moderne - a Fantásie in Flame and Silver » de la Society of Beaux-Arts Architects, organisé le 23 janvier 1931 à l'Hôtel Astor. "Manhattan's architects perform 'The Skyline of New York'," 1931, "Fete Moderne: A Fantásie in Flame and Silver," in New York Herald Tribune (January 18, 1931). Source: Koolhaas, Delirious New York, 128.

Sommaire

Introduction	p.8 - p.13
I. L'esthétique du trouvé	p.14 - p.43
1. Objets trouvés, objets du passé	p.14 - p.25
2. Assemblage	p.26 - p.33
3. Processus	p.34 - p.43
II. L'étrangeté	p.44 - p.75
1. Le mystère	p.44 - p.53
2. Les illusions	p.54 - p.65
3. L'ordinaire	p.66 - p.75
III. La déconstruction	p.76 - p.105
1. Repenser	p.76 - p.85
2. Non fini	p.86 - p.95
3. Apparent	p.96 - p.105
Conclusion	p.106 - p.107
Bibliographie	p.108 - p.110
Corpus	p.111
Iconographie	p.112 - p.113
Remerciements	p.114

Introduction

Une origine textile de l'architecture

“ La couverture est la plus ancienne expression de l'architecture. ” – Adolf Loos [1]

Adolf Loos (1870-1933) illustre, à l'occasion de l'Exposition du Jubilé à Vienne en 1898, l'essence de l'architecture de son point de vue. « L'homme était en quête d'une protection contre les rigueurs du climat, il cherchait protection et chaleur durant le sommeil. Il avait besoin de se couvrir. » [2] Cette explication concorde avec les écrits de Gottfried Semper (1803-1879), publiés quelques années auparavant. Dans son ouvrage *Der Stil* de 1860, il souligne les liens étroits qu'entretiennent l'art textile et l'architecture.

La création textile englobe différentes formes d'art et d'artisanat utilisant des tissus (industriels ou provenant d'animaux) et des fibres (synthétiques ou naturelles) avec des techniques diverses dans un but pratique ou décoratif. Le vêtement contemporain découle de cet art selon des

techniques évoluant au fil de l'Histoire et des géographies. Gottfried Semper prend, entre autres, l'exemple du tapis dans ses écrits, qui constitue dans son imaginaire constructif l'essence de la paroi. Il posséderait un rôle de délimitation spatiale, mais également de capacité à garder la chaleur et à créer un environnement coloré. Les tissages archaïques seraient alors les ancêtres des parois modernes. [3]

L'hypothèse d'une origine tissée de l'architecture a alimenté des débats à partir de la seconde moitié du 19^e siècle. Elle devient l'objet de nouvelles réflexions et ouvre un champ d'inspiration sur les pratiques et les expérimentations architecturales. Il en découle de nombreuses autres théories concernant des sujets comme le lien entre structure et revêtement, la polychromie ou l'ornement. Le textile incarne ainsi l'ancêtre du vêtement et de l'architecture.

Mais ce rapprochement est-il toujours d'actualité? Les débats sur la paroi et l'ossature, découlant de cette origine textile, sont toujours des thèmes abordés de nos jours. Mais ne se sont-ils pas éloignés du dialogue actuel entre vêtement et architecture contemporaine? Les deux arts posent de nouveaux enjeux dans notre société : la manière de fabriquer, les matériaux de plus en plus innovants, les fonctions, les défis sociaux ou climatiques. Qu'en est-il de leur dialogue? La mode textile, en tant que manière de se vêtir, peut-elle être confrontée à l'architecture actuelle? Ce dialogue permet-il de créer des principes artistiques contemporains et universels?

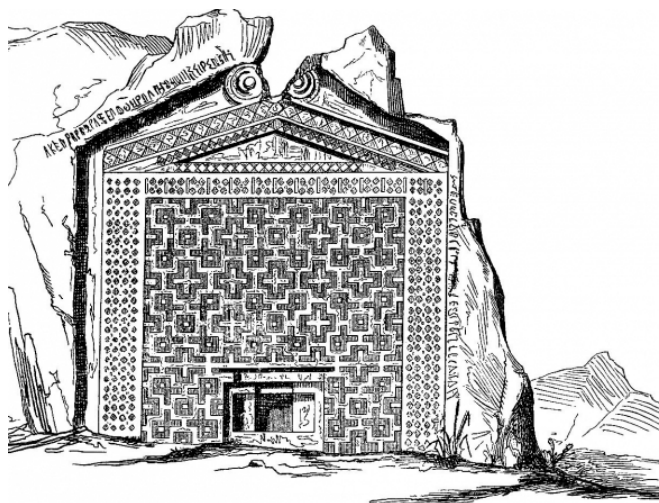


Figure 2, « Tombeau du Roi Midas », *Revue générale de l'architecture*, vol. XLIV, 1887, pl. 31, d'après Charles Texier, *Description de l'Asie mineure* (1839), t. 1, pl. 56.

Comparer la création textile - de la haute couture au prêt-à-porter - et l'architecture peut pa-

Malgré leurs différences de supports et de temporalité, la mode et l'architecture se rejoignent sur des sujets fonctionnels, sociaux et purement esthétiques. Leurs échelles sont différentes mais certains de leurs principes similaires.

Pour faire dialoguer les deux arts dans notre époque contemporaine, nous créerons des rencontres de principes similaires par le biais d'un mouvement artistique : le surréalisme.



Figure 3, Gustave Umbdenstock, « Époque Louis XIII. Analogies incontestables entre la trame des pierres qui encadrent les baies et les tuniques de mousquetaires », dans *Cours d'architecture*, 1930, I, p. 263.

raître superficiel. Elles n'ont pas la même échelle, les mêmes enjeux structurels ou temporels. Leur apparence première paraît antithétique. Pourtant, elles se rejoignent sur le lien de l'homme avec son propre espace et sa protection contre les agressions extérieures. C'est, dans les deux cas, l'évolution humaine dans une création, une enveloppe en lien avec son corps. C'est le premier rapprochement direct qui nous vient à l'esprit. Y a-t-il d'autres interactions existantes entre le vêtement et le domaine architectural?

^[1] Loos, Adolf, et Cornelius Heim. *Paroles dans le vide, 1897-1900: chroniques écrites à l'occasion de l'exposition viennoise du Jubilé, 1898, [suivi de] autres chroniques des années 1897-1900*. Paris: Ed. Ivrea, 1994. ^[2] Ibid. ^[3] Thibault, Estelle. *Gottfried Semper : de la polychromie aux arts textiles : les leçons de l'Exposition universelle de Londres (1851)*. Vidéos de la cité de l'architecture et du patrimoine, 2014.

Introduction

Le surréalisme, un point de rencontre?

“ L'idée de surréalisme tend simplement à la récupération totale de notre force psychique. ”
– André Breton [4]

Le surréalisme apparaît d'abord avec le dadaïsme, pendant la Première Guerre mondiale. C'est un mouvement de révolte face à l'irrationalité des êtres humains et l'absurdité du monde que la guerre souligne. Ce sont des artistes souffrant du contexte de cette période qui décident de créer une revue littéraire incarnant leurs idéaux et leur état d'esprit.

En 1924, André Breton (1896-1966) publie *le Manifeste du surréalisme*. Il définit le surréalisme comme l'« automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner défini-

tivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie. » [5]

Il permet d'exprimer sa pensée la plus profonde sans contrainte ou censure. Ce mouvement est basé sur l'exploration du monde onirique avec une confiance en l'Homme et son inconscient, créateur d'art.



Figure 4, photographie de « Période des sommeils, avec Robert Desnos, tenant une feuille, entouré du groupe surréaliste et Simone Breton, assise devant une machine à écrire en 1922 ou 1923. » © Man Ray.

Par exemple, André Breton préconise l'écriture automatique comme méthode pour faire ressortir le flux créatif du subconscient sans être influencé par aucun type d'obstacle rationnel ou esthétique. Il explique la technique ainsi : « Faites-vous apporter de quoi écrire, après vous être établi en un lieu aussi favorable que possible à la concentration de votre esprit sur lui-même. Placez-vous dans l'état le plus passif, ou réceptif, que vous pourrez. Faites abstraction de votre génie, de vos talents et de ceux de tous les autres. Dites-vous bien que la littérature est un des plus tristes chemins qui mènent à tout. Écrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne

pas être tenté de vous relire. La première phrase viendra toute seule, tant il est vrai qu'à chaque seconde il est une phrase étrangère à notre pensée consciente qui ne demande qu'à s'extérioriser. Il est assez difficile de se prononcer sur le cas de la phrase suivante ; elle participe sans doute à la fois de notre activité consciente et de l'autre, si l'on admet que le fait d'avoir écrit la première entraîne un minimum de perception. Peu doit vous importer, d'ailleurs ; c'est en cela que réside, pour la plus grande part, l'intérêt du jeu surréaliste. Toujours est-il que la ponctuation s'oppose sans doute à la continuité absolue de la coulée qui nous occupe, bien qu'elle paraisse aussi nécessaire que la distribution des nœuds sur une corde vibrante. Continuez autant qu'il vous plaira. Fiez-vous au caractère inépuisable du murmure. Si le silence menace de s'établir pour peu que vous ayez commis une faute : une faute, peut-on dire, d'inattention, rompez sans hésiter avec une ligne trop claire. À la suite du mot dont l'origine vous semble suspecte, posez une lettre quelconque, la lettre l par exemple, toujours la lettre l, et ramenez l'arbitraire en imposant cette lettre pour initiale au mot qui suivra. » [6]

Cette technique est censée ne faire intervenir ni la conscience, ni la volonté, en écrivant le plus rapidement possible ses pensées dans un état de lâcher-prise, entre veille et sommeil. Elle témoigne d'un souffle nouveau dans le monde de l'art et dans les mentalités.

De nombreux peintres et sculpteurs ont rejoint le mouvement surréaliste. Tant d'artistes et d'auteurs y ont contribué qu'il est difficile d'en définir une ligne dominante, esthétique ou philosophique. C'est d'ailleurs l'objectif de ce mouvement : une telle liberté qu'il est impossible d'en définir des limites et des codes.

Cependant, plusieurs points communs réunissent ses membres comme le goût de la liberté et la quête poétique. C'est un état d'esprit. Son influence reste importante dans de multiples domaines et dans l'art en général.

Le domaine de l'architecture est traversé notamment par le surréalisme. Certains artistes appartenant officiellement au mouvement surréaliste comme André Breton ou Tristan Tzara ont exprimé leurs idées architecturales.

André Breton en 1928, dans *Nadja*, fait de la maison de verre non pas une « machine à habiter », mais une « machine à rêver ». Il explique : « Pour moi, je continuerai à habiter ma maison de verre, où l'on peut voir à toute heure qui vient me rendre visite, où tout ce qui est suspendu aux plafonds et aux murs tient comme par enchantement, où je repose la nuit sur un lit de verre aux draps de verre, où qui je suis m'apparaîtra tôt ou tard gravé en diamant. » [7]

D'autres arts comme le textile reprennent des principes surréalistes. Le couturier Martin Margiela (1957-) possède une approche novatrice de la haute couture. Faisant face aux enjeux contemporains, il développe ses propres logiques qui peuvent être assimilées à des méthodes de ce mouvement. Il témoigne, à l'occasion de l'*exposition Man Ray et la Mode au Musée du Luxembourg du 15 décembre 2020 au 17 janvier 2021* : « Je ne me rendais pas compte à quel point Man Ray avait compté dans la formation de mon goût... C'est par les réactions des autres que j'ai compris combien son surréalisme était en moi et continue de l'être. ». [8]

C'est pourquoi nous étudierons précisément son oeuvre afin d'en tirer des principes surréalistes reconnaissables, à mettre en parallèle avec l'architecture.

^[4] Breton, André . *Second Manifeste du surréalisme*. 1929. p.5. ^[5] Breton, André . *Manifeste du surréalisme*. 1924. p.328. ^[6] Ibid, p.331-332. ^[7] Breton, André . *Nadja*, 1928 Folio classique, Paris, 2007. ^[8] Margiela, Martin . *Exposition Man Ray et la Mode au musée du Luxembourg du 15 décembre 2020 au 17 janvier 2021*, Paris, ensemble de citations d'artistes vis à vis de l'exposition.

Introduction

Martin Margiela, principes novateurs dans l'art textile

Ainsi, pour faire dialoguer les deux arts dans notre époque contemporaine, nous étudierons en profondeur l'oeuvre du couturier Martin Margiela que nous relierons à de grands principes architecturaux par le biais du surréalisme.

La plupart de l'étude est fondée sur les défilés de collections pour femme de cet artiste, qui est à l'apogée de sa carrière, entre 1989 et 2009. Le Palais Galliera a organisé une exposition à Paris en 2018 retraçant l'oeuvre de l'artiste. Notre étude sera basée majoritairement sur le livre qui décrit cet événement : *The women's collections 1989-2009*, Martin Margiela, Palais Galliera, 2017.



Figure 5, photographies prises lors du défilé printemps-été 1990, pages 92-93 dans 6+ Antwerp Fashion, MoMu et le Parlement Flamand, Ludion, Gand, 2007. © 6+ Antwerp Fashion.

“J’ai toujours aimé avoir mon nom relié au produit que j’avais créé, pas au visage que j’ai.”
— Martin Margiela [9]

Martin Margiela (1957-) est un couturier belge reconnu pour sa vision radicale de la mode. Depuis son enfance, il rêve d’être designer.

Sa grand-mère est elle-même couturière. C’est la personne la plus importante de sa vie. Elle est à l’origine de sa technique et de sa créativité. Jeune, il l’observe des heures pendant qu’elle travaille. Il acquiert des connaissances majeures sur les matières et la découpe des motifs. À ses côtés, il est fasciné par le quotidien des femmes et rentre dans leur intimité. Son originalité et ses idées avants-gardistes dans la mode féminine sont inspirées de cette image de la femme qu’incarnait sa grand-mère. Sa solitude, étant enfant, lui permet de s’isoler et de développer ses dessins. Il imagine son univers de la mode à partir des tissus de sa grand-mère. Il possède des poupées et leur confectionne des robes en reprenant les silhouettes audacieuses et sensuelles de Pierre Cardin. Inspiré par les teintures de cheveux de sa grand-mère, il prend du vinaigre pour colorer leurs perruques. [10]

Malgré les réticences de ses parents, il cherche à réaliser son rêve de carrière à Paris. Brigitte Bardot est un modèle de femme qu’il admire. Il est charmé par sa nonchalance à la française et sa totale liberté assumée. C’est pour ce style de femme qu’il va imaginer ses collections. Il commence dans les années 1970 à coudre ses pièces. Le premier vêtement à taille humaine qu’il confectionne seul est une veste pour femme qu’il a remarquée chez Yves Saint-Laurent. [11]

Il rentre en 1977 à l’Académie royale des beaux-arts d’Anvers, spécialisée dans les arts visuels et appliqués. Il côtoie alors les Six d’Anvers, collectif de créateurs révélé comme la nouvelle vague de couturiers belges. Les échanges qu’il entretient avec eux le confortent dans son originalité et dans sa vision radicale de l’art. Ils partagent leurs idéaux et rentrent dans une émulation bien-



Figure 6, Les Six d'Anvers, en 1986 : Marina Yee, Dries Van Noten, Ann Demeulemeester, Walter Van Beirendonck, Dirk Bikkembergs et Dirk van Saene (de gauche à droite).
© Karel Fonteyne.

veillante et stimulante. Il effectue des exercices basés sur l'histoire des costumes et la réutilisation des matières, concepts fondamentaux dans son œuvre qu'il affinera au fur et à mesure de sa carrière.

Il rêve avec ses camarades de classe d'aller voir les défilés de l'idole de leur génération : Jean-Paul Gaultier. Ils décident de confectionner de fausses invitations grâce à des couvercles de pots de yaourt et des étiquettes imprimées. Ils réussissent à rentrer et observent alors l'ambiance électrique du défilé et de sa mise en scène. Le public participe, les mannequins dansent, fument et interagissent avec les gens comme à un concert de rock. Cette manière de présenter une collection est un geste très fort et novateur, le désir de rejeter une époque. C'est en quelque sorte une révolution de la mode et l'entrée dans une ère nouvelle pour cet art. Ce défilé marque profondément Martin Margiela et sera une source d'inspiration majeure pour la suite de sa carrière. À son arrivée à Paris en 1984, il rentre comme assistant personnel chez Jean-Paul Gaultier où il peaufinera sa formation jusqu'en 1987. [12]

La maison Martin Margiela naît à Paris en 1988. Son style est unique et avant-gardiste. Elle cherche à casser les codes. Son approche particulièrement conceptuelle et sa remise en question

de l'esthétique témoigne de son inspiration surréaliste.

Le créateur développe au fur et à mesure de sa carrière une liste de principes personnels qu'il applique dans ses défilés. Ces principes se retrouvent dans les œuvres et la logique de certains architectes. Quels sont ces concepts? Comment les idéaux surréalistes peuvent-ils former un lien entre différents arts?

Comment l'architecture et le textile peuvent-ils dialoguer via le surréalisme?

Afin de répondre à cette problématique, nous établirons des connexions implicites entre ces deux arts, découlant de thèmes surréalistes. La page de gauche sera dédiée à l'architecture et celle de droite à l'œuvre de Martin Margiela et plus largement à l'art textile.

[9] Holzemer, Reiner. *Martin Margiela in his own words*. dogwoof, 2020. [10] Ibid. [11] Ibid. [12] Ibid.

I. L'esthétique du trouvé

1. Objets trouvés, objets du passé

André Breton, dans *Crise de l'objet*, écrit, en 1936, « de même que la physique contemporaine tend à se constituer sur des schémas non-euclidiens, la création des 'objets surréalistes' répond à la nécessité de fonder, selon l'expression décisive de Paul Eluard, une véritable 'physique de la poésie'. » [13] Le surréalisme crée une nouvelle conception de la place de l'objet. Il devient générateur de l'image et atteste d'un rapport nouveau au réel.

La perception usuelle des choses et des objets quotidiens est révolutionnée dans l'univers surréaliste. André Breton ajoute que ces objets « sont avant tout de nature à lever l'interdit résultant de la répétition accablante de ceux qui tombent journellement sous nos sens et nous engagent à tenir tout ce qui pourrait être en dehors d'eux pour illusoire. Il importe à tout prix de fortifier les moyens de défense qui peuvent être opposés à l'envahissement du monde sensible par les choses dont, plutôt par habitude que par nécessité, se servent les hommes. Ici comme ailleurs traquer la bête folle de l'usage. ». [14] L'usage primaire de ces objets est alors remplacé par une dimension secrète dans laquelle ce sont les sujets de nos rêves et de nos fantasmes. Leur vocation utilitaire disparaît pour devenir une création artistique pure. Il explique : « Mais au-delà de la création de tels objets, la fin que je poursuivais n'était rien moins que l'objectivation de l'activité du rêve, son passage dans la réalité. » [15]

Tous les produits de l'activité humaine, usés ou neufs, de matériaux nobles ou pauvres, de tailles variées, ont la possibilité d'être recyclés. Ils peuvent être métamorphosés en objet avec de nouvelles fonctions ou tout simplement en pure

sculpture, ornement, ou objet d'art. La liberté et la spontanéité prônées par ce mouvement laissent un certain degré d'incertitude sur la définition de l'objet surréaliste. C'est leur simple fait d'exister et d'habiter notre quotidien qui leur permet d'évoquer un imaginaire dans notre esprit.

« C'est fini la peinture, qui ferait mieux que cette hélice ? » [16] proclame Marcel Duchamp (1887-1968) au premier salon de l'aéronautique. Cet artiste est à l'origine de la notion de 'Ready made' dont l'attitude consiste, initialement, à choisir un objet manufacturé et à le décrire comme œuvre d'art. *La fontaine*, de Richard Mutt est une des œuvres à l'origine de ce concept (Figure 7). Marcel Duchamp achète un urinoir ordinaire pour une exposition dont les organisateurs s'engagent à présenter n'importe quelle œuvre dès lors que son auteur participe aux frais. L'artiste décide de le retourner et de le signer Richard Mutt, nom du propriétaire d'une grande fabrique d'équipement. Face au refus des organisateurs sous prétexte de plagiat, il crée un scandale et fait paraître une série d'articles sous le titre « The Richard Mutt case ». Il explique son geste et le principe de 'Ready Made' : « Que Richard Mutt ait fabriqué cette fontaine avec ses propres mains, cela n'a aucune importance, il l'a choisie. Il a pris un article ordinaire de la vie, il l'a placé de manière à ce que sa signification d'usage disparaisse sous le nouveau titre et le nouveau point de vue, il a créé une

[13] Breton, André. *Crise de l'Objet*. 1936. p.684. [14] Ibid. p.687. [15] Ibid. p.687.

[16] Duchamp, Marcel. Conversation au Salon de la locomotion aérienne en compagnie de Constantin Brancusi et de Fernand Léger, 1912, dans la présentation de l'exposition *Formes Simples*, du 13 juin au 5 janvier 2015 du Centre Pompidou-Metz et de la Fondation d'entreprise Hermès à Metz.

et esthétique. [19] Le couturier l'étudie et l'utilise comme un objet phare de ses collections. Il assemble un élément qu'il récupère du passé avec d'autres pièces pour les sublimer. (Figure 8)

JABOT. L'amour de Martin Margiela pour la mode et les accessoires historiques l'ont guidé vers le jabot. [17] C'est un mot dialectal auvergnat dont l'origine vient du prélatin «gaba» signifiant gorge. En anatomie, c'est le renflement volumineux de l'œsophage qui sert de réservoir chez certaines espèces animales. Il va donner naissance au 17^e siècle à l'ornement de dentelle ou de mousseline placé devant la gorge ou sur le col des chemises d'homme. À la fin du 19^e siècle, cet accessoire de mode deviendra féminin, accroché par une broche ou un col cousu en dentelle. Il s'inspire de la fraise, col de lingerie formé de pli et d'ornement au 16^e siècle. Comme le jabot, elle est portée par diverses classes sociales et se différencie selon sa qualité. C'est un objet censé protéger une partie du corps fragile tout en la mettant en valeur. C'est également le moyen de dissimuler certaines plaies disgracieuses. Cet accessoire permettait de camoufler des boutons dûs à des maladies vénériennes au niveau des ganglions, fréquentes à cette époque. [18] Martin Margiela reprend le jabot et l'utilise pour de nouvelles fonctions. Il l'applique comme un foulard, noué à la gorge ou à divers endroits comme les poignets. Cet objet historique possède un côté pratique, visuel

ÉPAULETTE. Du latin «vestis», signifiant vêtement, la veste est un habit de dessus couvrant les bras et le buste. Jusqu'au 18^e siècle, c'est une pièce habillée qui évolue par la suite pour des questions de confort. Les carrures sont élargies et la fente à l'arrière se généralise pendant la Première Guerre mondiale. Dans les années 1940, une deuxième fente est créée pour pouvoir maintenir les mains dans ses poches. Martin Margiela se focalise sur les épaulettes des vestes. Leur origine provient des vêtements traditionnels des samouraïs qu'ils portaient sur leurs kimonos. Au Moyen-âge, les soldats se couvraient avec des épaulières, sorte de pièces en fer fixées sur leur armure. Les carrures des hommes étaient alors volumineuses afin de les protéger. Au 18^e siècle, cette plaque devient un ornement boutonné, appelé épaulette, indiquant le grade de la personne qui la porte. Les vêtements féminins sont influencés par les tenues militaires masculines pendant la Seconde Guerre mondiale. Les femmes

[17] Holzemer, Reiner. *Martin Margiela in his own words*. dogwoof, 2020. [18] Bologne, Jean-Claude. *Histoire de la coquetterie masculine*. Pour l'histoire. Paris: Perrin, 2011. [19] Margiela, Martin et Samson, Alexandre. *Martin Margiela, The women's collections 1989-2009*. New York, NY: Rizzoli Electa, 2018.p.12-13.

nouvelle pensée pour cet objet ». [20] D'après lui, l'idée est plus importante que la réalisation classique d'une oeuvre d'art dans l'objet surréaliste.

Celui-ci peut se présenter sous sa forme solitaire ou être créé à partir d'un assemblage d'objets trouvés. Le concept d'assemblage et d'accumulation est employé à travers différents arts. Le cadavre exquis est, par exemple, un jeu collectif « qui consiste à faire composer une phrase, ou un dessin, par plusieurs personnes sans qu'aucunes d'elles ne puisse tenir compte de la collaboration ou des collaborations précédentes. » [21]

Le cadavre exquis est créé à l'origine dans l'écriture, mais peut s'étendre sous d'autres formes visuelles. Le principe est de collectionner des objets trouvés, sélectionnés par des désirs inconscients de l'artiste et de les placer dans un certain ordre, une certaine forme créant un nouvel objet à part entière, résultat d'un automatisme inconscient. Salvador Dalí (1904-1989) crée de cette façon *Le Téléphone Homard* en 1936 qui l'inspire ensuite pour une robe d'Elsa Schiaparelli. Il remplace le combiné d'un téléphone par un homard imposant, crustacé qui le fascinait. Le Corbusier (1887-1965) utilise déjà cette technique dans ses assemblages d'objets, de trouvailles issus de l'art, de l'industrie, du quotidien ou de la nature (Figure 10). Il les collectionne et les fait rentrer dans un dialogue sémantique et visuel inspirant (Figure 9). Il explique : « La vraie formation que j'ai toujours eue c'est de considérer la nature, l'étudier et en recevoir la leçon. En effet, j'ai un faible pour les coquillages parce que le coquillage est une forme de merveille qui, depuis que je suis gosse, m'a toujours épaté, il n'y rien de plus beau qu'un coquillage...c'est l'harmonie-même, c'est la loi de l'harmonie, l'idée est simple : elle se développe soit par rayonnement, soit par spirale, intérieurement et extérieurement de manière étonnante. » [22]

Le *As Found*, 'tel que trouvé', est un principe découlant de l'univers surréaliste. Créé par le couple d'architectes Alison et Peter Smithson en 1950, ils témoignent : « Nous fixant pour tâche de

repenser l'architecture au début des années 1950, nous voulions dire par le trouvé non seulement les édifices adjacents mais toutes ces marques qui constituent les souvenirs d'un lieu et qu'on doit lire pour découvrir comment le tissu construit existant est devenu ce qu'il est... Ainsi le trouvé était une nouvelle façon de voir l'ordinaire, une ouverture sur la façon dont les choses prosaïques pouvaient redynamiser notre activité inventive. » [23]

Bruno Krucker (1961-) explique qu'« un objet créé selon le principe 'select and arrange' se distingue par le caractère reconnaissable de simples éléments rappelant leur origine et enraciné dans le familier. [...] Leur principe atteint une signification encore plus élevée grâce à d'autres allusions comme les 'objets trouvés' de Le Corbusier et les 'ready mades' de Marcel Duchamp. » [24] Le Upper Lawn Pavilion construit en 1962 dans le Wiltshire par les Smithson met en application le '*as found*' dans le sens de l'objet trouvé du passé (Figure 13). Ils observent les ruines présentes : les murs d'enceinte créant une cour, la cheminée en moellons et le puits central. Ils insèrent dans ce contexte le pavillon épuré à deux étages de telle manière qu'une nouvelle spatialité en résulte (Figure 11). Les dimensions restent proportionnées par rapport à l'ancien bâtiment. Ils mélangent des éléments de ruines aux éléments neufs de manière rationnelle et intelligible. Il y a une attention aigüe dans l'assemblage, de la structure ou de l'atmosphère désirée. (Figure 13) [25] C'est un parfait exemple de la définition des Smithson du *as found* de la fin des années 1980 : « Le 'tel que trouvé', où l'art est dans le ramassage, le retournement et la mise-avec... Et le 'trouvé', où l'art est dans le processus et l'œil attentif... » [26]

[20] Breton, André. « The Richard Mutt case ». *The Blind Man*. New York. 1917.

[21] Breton, André. *Le Dictionnaire abrégé du surréalisme*. 1938. [22] Favalelli, Max. Emission radiophonique « Le soir on cambriole ». Le Corbusier. 1960. [23] Smithson, A. et P.. « The 'as Found' and the 'found' » dans *The Independent Group - Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*. MIT Press. Londres. 1990. p. 201-202. [24] Krucker. Bruno. *Complex ordinariness : The upper lawn pavilion by Alison and Peter Smithson*. Eth. Zurich. 2002. cit. p18. [25] Smithson, A. et P. « The 'as Found' and the 'found' » dans *As Found, The Discovery of the Ordinary*. Claude Lichtenstein. Laars Muller Publishers. 2005. p194. [26] Ibid. p40.

travaillent à l'usine et reprennent des tenues de leurs frères, de leurs pères et de leurs maris. Les créations d'Elsa Schiaparelli, au début des années 1930, les introduisent officiellement dans la mode féminine. Avec la fin de la guerre, les femmes les délaissent et choisissent des pièces éloignées de ces souvenirs et plus féminines à leur goût. Avec les changements de mentalité dans les années 1980, les épaulettes sont à nouveau en vogue, plus excentriques et démesurées. [27] Au début de la carrière de Martin Margiela, la mode exalte les carrures larges. Le couturier décide de créer des petites épaulettes, alors en opposition. Il les place proches du cou pour que l'épaule naturelle ressorte juste à côté. [28] Il cherche à modifier la silhouette, à l'affiner et remettre en valeur la carrure fine féminine. [29] Il sélectionne des concepts et des éléments du passé et les applique directement dans ses collections en les assemblant différemment. Cela peut être considéré comme une sorte de *Ready Made*. (Figure 10)

THÉÂTRE. Martin Margiela rentre en 1977 à l'Académie royale des beaux-arts d'Anvers. Il y apprend à développer une vision et à la retranscrire dans un défilé. L'Académie donne chaque semaine aux étudiants une leçon sur les costumes historiques. Il faut choisir une image d'une période précise et trouver l'inspiration pour la réactualiser, sous la forme d'une silhouette contemporaine. En commençant sa carrière, Martin Margiela a toujours eu

la volonté de faire défiler ses mannequins dans un théâtre. Il réalise son rêve pour sa première expérience au Café de la Gare, à Paris. Le lieu célèbre est toujours décoré façon années 1970. Martin Margiela récupère des anciens costumes de théâtre et les laisse en l'état. Ces costumes se différencient tous par leur aspect abîmé. La dentelle est effilée et les coutures détruites. Il va, par exemple, laisser un veston totalement déchiré au niveau des épaules, à l'arrière. Il recoud cette partie à l'avant ce qui crée une sorte d'harmonie du vêtement qui s'adapte parfaitement à la forme et au mouvement de celui qui le porte. Le vêtement devient unique et peut être considéré comme «sur-mesure». [30] Les costumes d'époque détiennent une sorte d'histoire par eux même. Leurs matières, leurs détails, leurs couleurs ou leurs coupes racontent leur histoire et leur origine. C'est un retour dans le passé que Martin Margiela réactualise tout en respectant la pièce et ses cicatrices. [31] Il la trouve, il la retourne et la présente avec. (Figure 12, 14)

[27] Franjulien, Marouchka. « Histoire de mode: la veste à épaulettes ». Elle, 4 novembre 2020. [28] Holzemer, Reiner. *Martin Margiela in his own words*. dogwoof, 2020. [29] Margiela, Martin et Samson, Alexandre. *Martin Margiela, The women's collections 1989-2009*, . New York, NY: Rizzoli Electa, 2018.p.16-17. [30] Holzemer, Reiner. *Martin Margiela in his own words*. dogwoof, 2020. [31] Margiela, Martin et Samson, Alexandre. *Martin Margiela, The women's collections 1989-2009*, . New York, NY: Rizzoli Electa, 2018.p.34-35.



Figure 7, Photographie de *La Fontaine*, de Marcel Duchamp sous le pseudonyme de Richard Mutt de 1917, © inconnu.

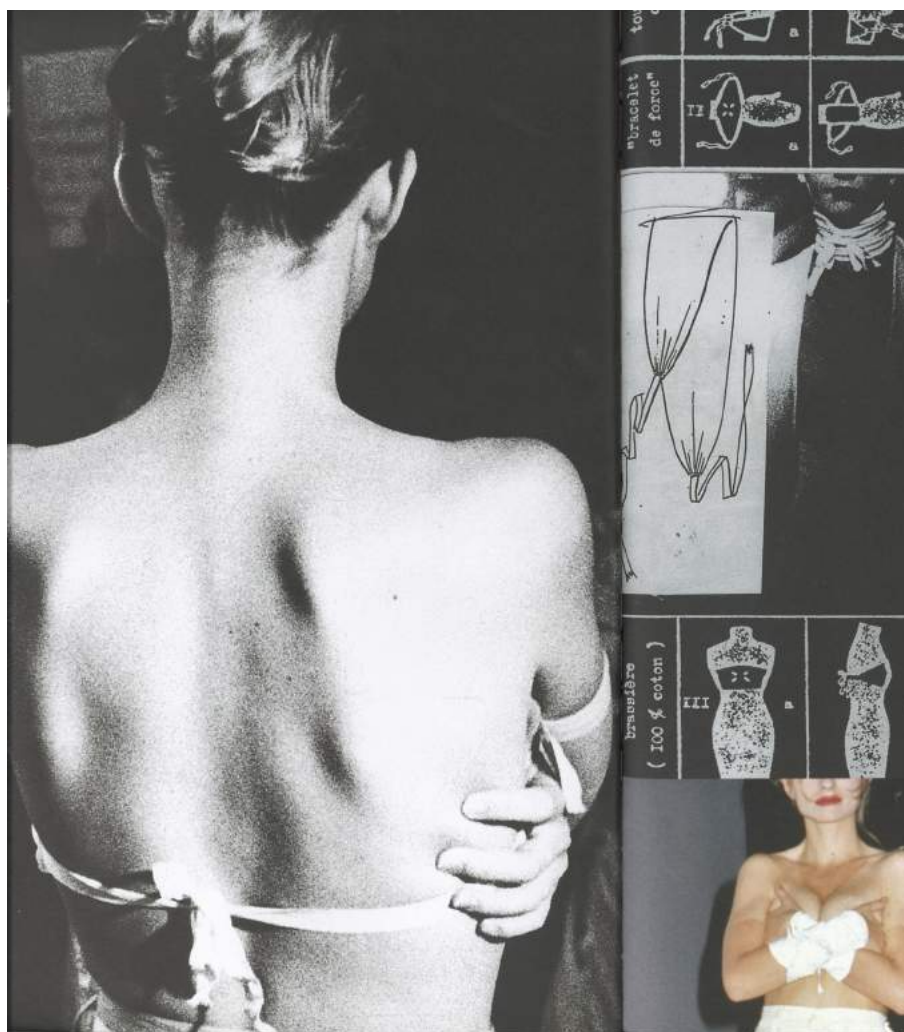


Figure 8, Photographies par Martin Margiela, ..., dans Margiela, Martin et Samson, Alexandre.
Martin Margiela, The women's collections 1989-2009, . New York, NY: Rizzoli Electa, 2018.p.12-13.



Figure 9, Photographie de Charles-Edouard Jeanneret dit Le Corbusier (1887-1966), photo non datée. • © stf - AFP.



Figure 10, Photographies par Martin Margiela, ..., dans Margiela, Martin et Samson, Alexandre.
Martin Margiela, The women's collections 1989-2009, . New York, NY: Rizzoli Electa, 2018.p.89.



Figure 11, Photographie dans Smithson, A. et P. « The 'as Found' and the 'found' » dans *As Found, The Discovery of the Ordinary*. Claude Lichtenstein. p196.



Figure 12, Photographies par Martin Margiela, ..., dans Margiela, Martin et Samson, Alexandre.
Martin Margiela, The women's collections 1989-2009, . New York, NY: Rizzoli Electa, 2018.p.46.



Figure 13, Photographie dans Smithson, A. et P. « The 'as Found' and the 'found' » dans *As Found, The Discovery of the Ordinary*. Claude Lichtenstein. p200.



Figure 14, Photographies par Martin Margiela, ..., dans Margiela, Martin et Samson, Alexandre.

Martin Margiela, The women's collections 1989-2009, . New York, NY: Rizzoli Electa, 2018.p.51.

I. L'esthétique du trouvé

2. Assemblage

L'assemblage est un concept majeur chez les surréalistes, entre autres avec le principe du cadavre exquis, mélange de mots. André Breton l'expérimente aussi avec des « objets à fonctionnements symboliques » [32] comme dans son oeuvre *Selle-sphère et feuillage* de 1931. D'après la Commission consultative des trésors nationaux, il s'agit d'un « assemblage composé principalement d'une selle, d'une sonnette de bicyclette, d'une petite sphère de bois, d'éléments en celluloïd, d'un livre sculpté en albâtre, de dragées, d'une photographie sous verre de la tour de Pise, d'un sablier couché, de feuillages et d'autres éléments végétaux ». [33] C'est une « sorte de paysage imaginaire miniaturisé » créé par plusieurs éléments. [34] Le principe consiste à élever une chose d'un ensemble qui, dénuée de son tout n'a pas d'intérêt particulier. Elle acquiert une valeur par son association. C'est le « le processus d'assemblage insolite d'éléments hétéroclites, dans une approche alors non conventionnelle et sous-tendue par des représentations inconscientes ». [35]

Les Smithson insistent sur « La mise-avec » comme concept fondamental de leur pensée. [36] Ils citent les photographies de Nigel Henderson autour de sa maison à Bethnal Green. Les « portes recyclées en palissade » témoignent de l'intérêt qu'un objet trouvé, à première vue inutile, peut apporter au sein d'un ensemble. (Figure 15) Dans cet exemple, il y a une vision quotidienne de l'assemblage qui n'est plus seulement un objet d'art mais une construction à des fins utiles. [37]

L'assemblage et son intelligibilité représentent des thèmes majeurs dans l'architecture et plus particulièrement chez OMA. Roberto Gargiani, décrit le projet Floating box comme « la

juxtaposition de couches tectoniques différentes ». [38] C'est « l'asymétri[e] structurale de deux unités indépendantes, sans cesse sublimées dans les métaphores chères à l'artiste. [...] La partie de la maison enterrée est qualifiée de 'socle invisible' [...] avec une boîte, suspendue ou posée sur ce 'socle'. » [39] Cet assemblage de deux unités radicalement opposées met en scène la démarche et la narration de l'architecture de Rem Koolhaas aboutissant à des « merveilles surréelles ». [40] La coloration dans le béton armé de la boîte aurait une touche magrittéenne témoignant de la rouille du métal de la piscine flottante salvatrice, thème obsessionnel chez OMA. Roberto Gargiani fait également le lien entre la Floating Box et *L'énigme de Guillaume Tell* réalisée par Salvador Dali en 1933. Le portique de la Floating House représenterait le transfert de la pensée de Dali sur Koolhaas par la méthode paranoïaque critique générant une série d'ingrédients à assembler dans les projets d'OMA. [41] (Figure 17)

Koolhaas parle de transitions « par agrafage et collage », [42] d'opérations d'assemblage telle que « serrer, sceller, plier, jeter, coller, amalgamer. » [43] Les schémas d'OMA pour le Grand palais de Lille en 1990 témoignent de l'opération mathématique dans la logique conceptuelle du bâtiment. C'est l'addition pure des formes et des fonctions. (Figure 19)

[32] Ministère de la culture, *Avis n°2021-01 de la Commission consultative des trésors nationaux*. 17 février 2021. [33] Ibid. [34] Ibid. [35] Ibid. [36] Smithson, A. et P. « The 'as Found' and the 'found' » dans *As Found, The Discovery of the Ordinary*. Claude Lichtenstein. Laars Muller Publishers. 2005. p40. [37] Smithson, A. et P. « The 'as Found' and the 'found' » dans *The Independent Group - Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*. Mit Press. Londres. 1990. p. 201-202. [38] Roberto Gargiani, « La maison de Koolhaas/OMA à Floirac, ou la Floating Box » dans Alain Guiheux, *Action Architecture*, 2010, p23. [39] Ibid. p14. [40] Ibid. p13. [41] Roberto Gargiani, *Projets métaphoriques*, [cours de master], EPFL, 2021. [42] Rem Koolhaas, *Junkspace*, A+U, mai 2000, p71. [43] Ibid.

reprises dans sa carrière. Il transforme-
ra des foulards froissés en robe, des as-
siettes cassées en veste ou des tire-bou-
chons en colliers. (Figure 18, 20) « Quand
je déconstruis un nouveau ou un ancien
vêtement, je ne le détruis pas. C'est une
manière de donner une nouvelle vie dans
une autre forme. » [45]

DÉTOURNEMENT. Pendant ses études, Margiela doit construire un vêtement avec des matières qui proviennent des cuisines. Il décide de coudre des torchons ensemble pour en faire un haut. Il utilise les morceaux de tissus en entier pour ne pas couper les motifs. Quelques années plus tard, à l'apogée de sa carrière, il s'en inspire pour créer le «pull-chaussette». Ce pull à col rond et aux manches longues est réalisé comme un patchwork de quatre paires de chaussettes militaires différentes. [44] (Figure 16) La matière est composée de jersey laine, de coton et de polyamide dans les tons kaki. Il les a récupérées dans les stocks de l'armée américaine puis assemblées en patchwork. Les talons marquent les parties naturelles courbes du corps humain : la poitrine, les épaules et les coudes. Il fournit le mode d'emploi pour assembler soi-même un pull avec 8 chaussettes en 'taille 44-46'. Il y dessine 16 étapes pour expliquer les différentes découpes et les coutures. Ce concept 'do it yourself' est novateur. Martin Margiela partage son savoir-faire et ses méthodes d'assemblage au public dans un esprit de collectivité. Il réutilise des textiles et les détourne de leur fonction d'origine en leur ajoutant de la valeur. Il va reprendre ce concept à maintes

[44] Holzemer, Reiner. *Martin Margiela in his own words*. dogwoof, 2020. [45] Margiela, Martin et Samson, Alexandre. *Martin Margiela, The women's collections 1989-2009*, . New York, NY: Rizzoli Electa, 2018.p.32-33.



Figure 15, Photographie de Nigel Henderson à Bethnal Green dans Smithson, A. et P. « The 'as Found' and the 'found' » dans *As Found, The Discovery of the Ordinary*. Claude Lichtenstein. p40.



Figure 16, Photographies par Martin Margiela, ..., dans Margiela, Martin et Samson, Alexandre.
Martin Margiela, The women's collections 1989-2009, . New York, NY: Rizzoli Electa, 2018.p.33.



Figure 17, Photographie de la maison Lemoine, Floirac, construite par R. Koolhaas/OMA près de Bordeaux en 1994-1998, en collaboration avec Ove Arup, © Hans Werlemann.

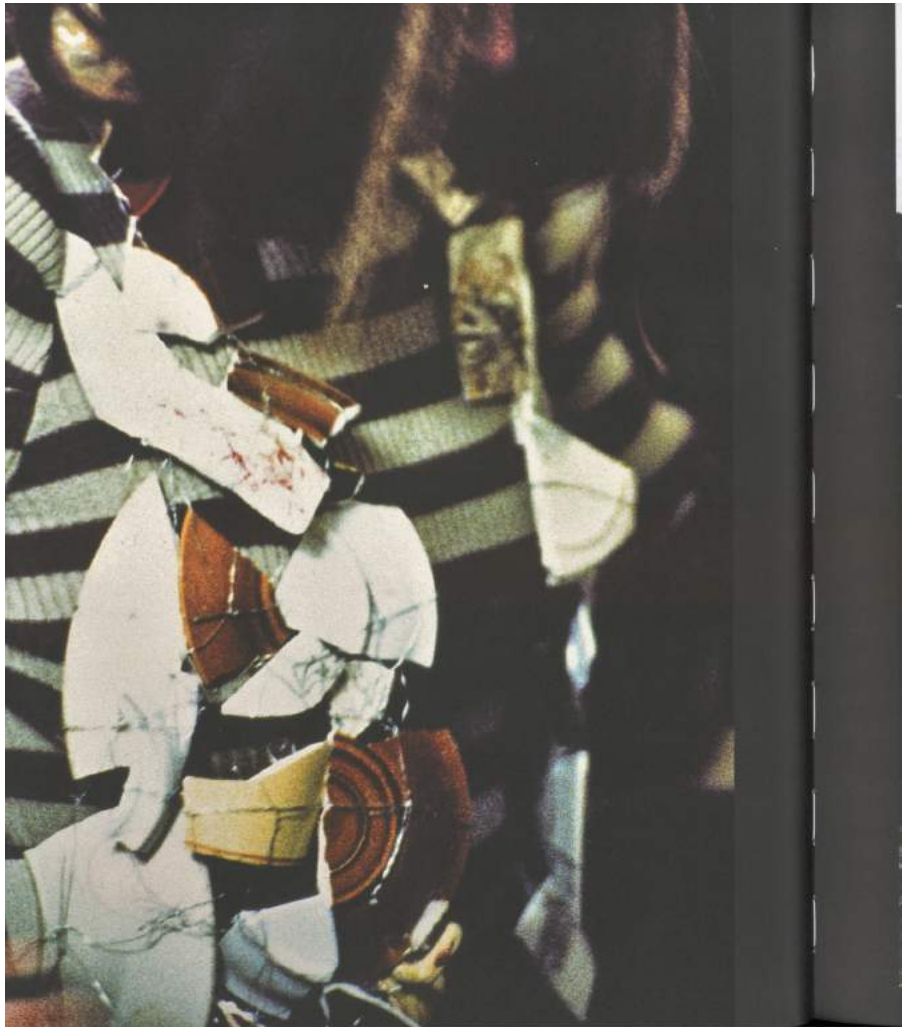


Figure 18, Photographies par Martin Margiela, ..., dans Margiela, Martin et Samson, Alexandre.
Martin Margiela, The women's collections 1989-2009, . New York, NY: Rizzoli Electa, 2018.p.18.

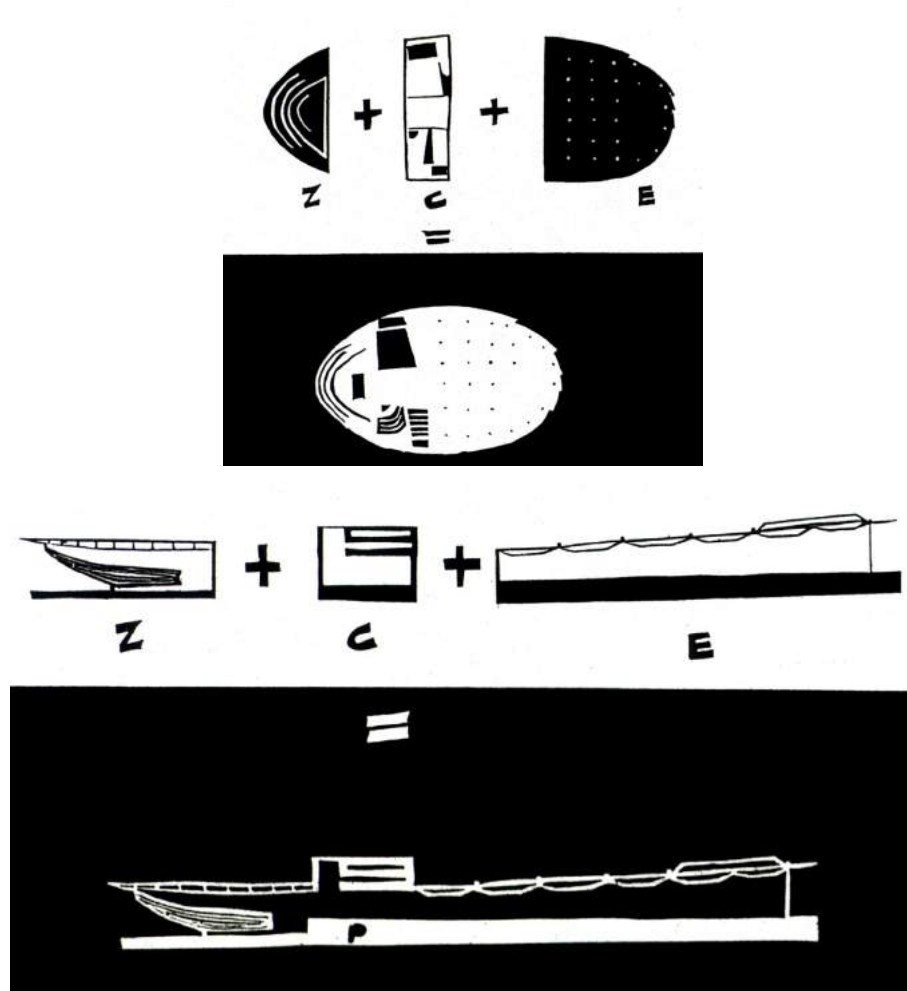


Figure 19, Dessins de concepts par R. Koolhaas/OMA du Congrexpo à Lille en 1990 © OMA.



Figure 20, Photographies par Martin Margiela, ..., dans Margiela, Martin et Samson, Alexandre.
Martin Margiela, The women's collections 1989-2009, . New York, NY: Rizzoli Electa, 2018.p.29.

I. L'esthétique du trouvé

3. Processus

Le processus de création devient la partie la plus importante dans l'oeuvre des surréalistes. L'enjeu majeur n'est plus l'esthétique ou la prouesse technique mais le raisonnement avec lequel on aboutit au résultat. L'entretien entre les artistes surréalistes Alain Jouffroy (1928/2015) et Jacques Hérold (1910/1987) présente un des processus phare de ce mouvement : la technique du jeu. C'est par ce biais que les protagonistes développent leur créativité et inventent des logiques constructrices.

« A.J. : Mais le principe du jeu surréaliste n'est-il pas collectif ? J.H. : Oui, mais c'est l'esprit du jeu qui compte. Le fait de se trouver devant un groupe d'amis et d'exprimer d'une manière ou d'une autre quelque chose qui est fondé sur une petite règle, une petite loi, c'est un jeu que l'on fait avec soi-même (...). A.J. : Qu'appelles-tu une 'étincelle' ? J.H. : C'est la beauté du jeu : la convulsivité. On ferme les yeux, quand on regarde ce qu'on veut faire. Quand je jouais avec Breton on était seul : (...) on se mettait à une table, dans un café tranquille : 'À quoi va-t-on jouer ?' On sortait un petit carnet 'Martini' ou un papier. On se disait par exemple : 'On va faire un dessin les yeux fermés', et : 'Et si on prenait un sujet ? Un rat d'hôtel par exemple ?' Ou encore : 'Et si on le dessinait de la main gauche ?' » [46]

Les collectifs surréalistes poussent les expériences multidisciplinaires à l'extrême en faisant même participer les spectateurs aux installations artistiques. C'est l'avènement du concept de 'happenings'. Allan Kaprow est l'inventeur de ce terme, le décrivant comme le rituel mettant en scène et faisant participer le public. Son installation *Yard* à la galerie Martha Jackson à New York

en 1961, présente une pièce remplie de pneus dans lesquels les visiteurs peuvent marcher, danser ou s'installer. (Figure 21) C'est l'avènement de l'espace éphémère. Allan Kaprow cherche à créer un nouvel environnement et explique que « les choses qui le composent ne sont pas nécessairement organisées avec soin, pour établir une cohérence extérieure. Elles sont plutôt arrangées pour produire une interaction entre la personne qui est entourée et les choses qui l'entourent. » [47] Dans *Yard*, « les visiteurs sont encouragés à marcher sur les pneus et à les jeter à leur guise. » [48]

L'utilisation des objets usés et odorants incarne une critique de la société américaine et de la consommation de masse. Ce sont « des produits qui ne s'utilisent pas, ne se vendent pas ou ne portent pas d'étiquette de prix ». [49]

L'oeuvre d'art n'est plus la finalité en tant que telle mais un ensemble créé par la collectivité en constante évolution.

La réutilisation d'objets et de matériaux dans l'art est une source de créativité mais aussi une réponse aux enjeux écologiques.

Le marché aux Puces de Saint-Ouen se développe après la guerre de 1870. Des chiffonniers constituent des lieux illégaux avec des produits récupérés. Ils récoltent et récupèrent

[46] Alain Jouffroy « Les jeux surréalistes », entretien avec Jacques Hérold, dans *XXe siècle, Le surréalisme I*, nouvelle série, XXXVIe année, n° 42, juin 1974, p. 151.

[47] John Held jr., Entretien avec Allan Kaprow enregistré en 1988 à la bibliothèque de Dallas et diffusé sur une chaîne câblée de la ville ; entretien réalisé pendant la préparation de la rétrospective « Allan Kaprow : Precedings », université d'Arlington, Texas, 1988. [48] Catalogue d'exposition, *Allan Kaprow, 7 Environments*, Fondation Mudima, Milan, 1991, p. 113. [49] Jill Johnston, « Environments at Martha Jackson's » dans *Village Voice*, 6 juillet 1961.

UPCYCLING. : Fait de recycler des matériaux pauvres en les rendant qualitatifs. Ce principe dérive directement de 'l'arte povera'. Ce mouvement artistique italien apparaît sur la scène internationale dans les années 1960. Il cherche à s'opposer au phénomène du marché de l'art. Il a pris de l'importance avec la dixième exposition d'art contemporain Documenta à Kassel. Sa caractéristique la plus évidente est l'utilisation de matériaux dits « pauvres » : naturels ou récupérés et périssables à volonté. Il y a un rapport simple et vrai à la matière. Il ne s'agit plus de faire de l'art mais de le ressentir afin que la limite entre art et réalité s'estompe. Le but, ici, consiste en ce que le spectateur comprenne l'objet comme il appréhenderait les composantes de son quotidien. L'œuvre n'est plus sacrée : l'attention est portée sur ce qui l'entoure et sur le processus de l'artiste. Sa qualité esthétique n'est plus une préoccupation principale. Par exemple l'artiste française Raphaële de Broissia expérimente une technique pour transformer des matériaux simples en un nouveau textile. Elle utilise les faiblesses de notre société de consommation et les transforme en art nouveau. Elle trouve dans les objets abandonnés de notre système une nouvelle vie et les uti-

lise à travers leur beauté transcendante ou potentielle. Elle organise des happenings pour présenter son œuvre, typiques des artistes de 'l'arte povera'. Ainsi, les matières du quotidien, les accumulations et les métamorphoses sont les éléments clés qui l'influencent. [50] C'est exactement ce que Martin Margiela effectue dans le cadre de la mode. Il utilise du scotch marron épais pour ajuster certaines tenues. Il reprend le tissu blanc sur lequel ses modèles ont laissé leurs empreintes rouges, le déchire et le transforme à l'aide de ce scotch. [51] Il garde les plastiques de protection des tenues et les rajoute sur des ensembles dans ses défilés. (Figure 22) Il va même jusqu'à créer des colliers avec des glaçons colorés qui vont fondre sur le mannequin lorsqu'il marche sur scène. [52]

RÉUTILISATION. Martin Margiela décide de mélanger des pièces de seconde main avec ses propres tenues. Mais il ne peut pas intégrer directement des habits qu'il chine aux Puces de saint-Ouen dans ses défilés. C'est pour cela qu'il les déconstruit puis crée de nouveaux vêtements à partir de cette base. C'est grâce à ce processus qu'il espère que ce concept soit intégré officiellement à l'univers de

[50] Entretien personnel avec l'artiste Raphaële de Broissia sur l'œuvre *The coat*, Raphaële de Broissia, 2019. [51] Margiela, Martin et Samson, Alexandre. *Martin Margiela, The women's collections 1989-2009*, . New York, NY: Rizzoli Electa, 2018.p.10-11. [52] Holzemer, Reiner. *Martin Margiela in his own words*. dogwoof, 2020.

des objets qu'ils exposent à la vente en fin de semaine. Ce concept inspire beaucoup d'artistes notamment les surréalistes. André Breton écrit dans son livre *Nadja* : « Tout récemment encore, comme un dimanche, en compagnie de Marcel Noll, je m'étais rendu au 'marché aux puces de Saint-Ouen' (j'y suis souvent, en quête de ces objets qu'on ne trouve nulle part ailleurs, démodés, fragmentés, inutilisables, presque incompréhensibles, pervers enfin au sens où je l'entends et où je l'aime... » [53] Il trouve notamment une cuillère qu'ils associe à la chaussure de Cendrillon incarnant ainsi l'amour. (Figure 23)

« Libérés des 'préoccupations formelles' encore attachées aux objets à fonctionnement symbolique, les objets trouvés aux Puces déploient les ailes d'une poésie pure. André Breton les identifie aux 'objets de rêve' échoués dans le monde réel, dont il annonçait l'apparition en 1932 [...] [Ce sont] les messagers du 'hasard objectif', ces révélateurs des destinées individuelles. » [54]

Les définitions de l'art et de l'architecture évoluent à cette époque et se focalisent sur des processus de création et non plus sur l'oeuvre finale. En plus des jeux de hasard et de matériaux réemployés, les artistes s'intéressent à la participation collective dans la création. Comme précédemment expliqué, le concept de 'Happening' crée par Allan Kaprow témoigne de l'importance de l'interaction avec le public.

Cette évolution des mentalités touche également l'architecture. Dans l'esthétique du trouvé, Alison et Peter Smithson parlent de leur rencontre avec Nigel Henderson : « On a vu dans ses photographies une reconnaissance perspicace de la réalité autour de sa maison à Bethnal Green : dessins tracés sur le trottoir par les enfants pour jouer, portes recyclées en palissade, détritrus sur les sites bombardés, tels des vieilles chaussures, des tas de clous, des fragments de sac, de grillage, etc. » C'est par ce dialogue, ces observations et ces interactions que les Smithson développent leur théorie. [55] C'est « une ouverture sur la façon

dont les choses prosaïques pouvaient redynamiser notre activité inventive. » [56] (Figure 25)

[53] André Breton, *Nadja*, Paris, NRF, 1928, p. 63. [54] Didier Ottinger, *La Sculpture au défi. Surréalisme et matérialisme*, Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou (France), 2015, p169. [55] Smithson, A. et P. « The 'as Found' and the 'found' » dans *As Found, The Discovery of the Ordinary*. Claude Lichtenstein. Laars Muller Publishers. 2005. p201-202. [56] Ibid.

la mode. En 1991, il organise un défilé dans lequel les robes de bal de seconde main sont un grand succès. Il les trouve dans des friperies ou au marché aux puces de Paris et les adapte aux silhouettes actuelles des femmes. Le corps féminin a évolué au cours de l'Histoire ; les corsets des robes anciennes ne peuvent plus se fermer au niveau de la taille. [57] C'est pourquoi il les laisse ouvertes, de manière nonchalante dévoilant en dessous une tenue contemporaine. (Figure 24) À chaque nouvelle saison, il poursuit sa recherche qui consiste à développer des concepts forts sur les tenues de seconde main. C'est devenu une ligne unique appelée 'artisanale' et reconnue par l'appellation Haute Couture. [58]

PARTICIPATION. Martin Margiela admire Brigitte Bardot. Elle représente à ses yeux la femme française, nonchalante et élégante. Dans son film Super 8 de 1991, il exprime son intérêt pour les femmes de caractère et libérées. C'est une sorte de mouvement social dans la mode. Il cherche à refléter la vie quotidienne des femmes à travers leurs tenues. C'est le premier à faire du 'street casting'. Il révolutionne le monde du maquillage en donnant à ses modèles un look à la fois naturel et intense avec un 'coiffé décoiffé'. Ses mannequins défilent en marchant laissant un parfum intense de patchouli, ce qui embaume le lieu. Il leur demande d'interagir avec le public, de créer une sorte d'ambiance de concert. [59] Dans son premier

défilé, ses mannequins portent les chaussures «Tabi», propres à la Maison Margiela. Elles trempent leurs pieds dans de la peinture rouge, couleur fétiche du créateur. Il l'associe à l'amour, à la profondeur et au sang. Elles laissent les marques des semelles de leurs chaussures sur le tissu blanc du défilé qu'il réutilise dans de futures collections. Les mannequins jouent, jettent des confettis et sont accompagnées d'une fanfare : c'est un véritable spectacle. Il crée des sortes de happenings, avec un mélange d'improvisation et de spontanéité venant des modèles et du public. Le couturier considère son œuvre comme le fruit d'un travail de groupe. C'est une entité qui crée le défilé. C'est aussi une des raisons du désir d'anonymat du couturier. Il ne cherche pas la reconnaissance personnelle mais souhaite que le public se focalise sur l'événement et non sur le créateur. [60] (Figure 26)

[57] Holzemer, Reiner. *Martin Margiela in his own words*. dogwoof, 2020.

[58] Margiela, Martin et Samson, Alexandre. *Martin Margiela, The women's collections 1989-2009*, . New York, NY: Rizzoli Electa, 2018.p.10-11.

[59] Holzemer, Reiner. *Martin Margiela in his own words*. dogwoof, 2020. [60] Margiela, Martin et Samson, Alexandre. *Martin Margiela, The women's collections 1989-2009*, . New York, NY: Rizzoli Electa, 2018.p.8-13.



Figure 21, Photographie de l'installation *Tard* et des participants créé par Allan Kaprow en 1961 au Pasadena Art Museum. © Julian Wasser/Getty Research Institute, Los Angeles.



Figure 22, Photographies par Martin Margiela, ..., dans Margiela, Martin et Samson, Alexandre.
Martin Margiela, The women's collections 1989-2009, . New York, NY: Rizzoli Electa, 2018.p.41.

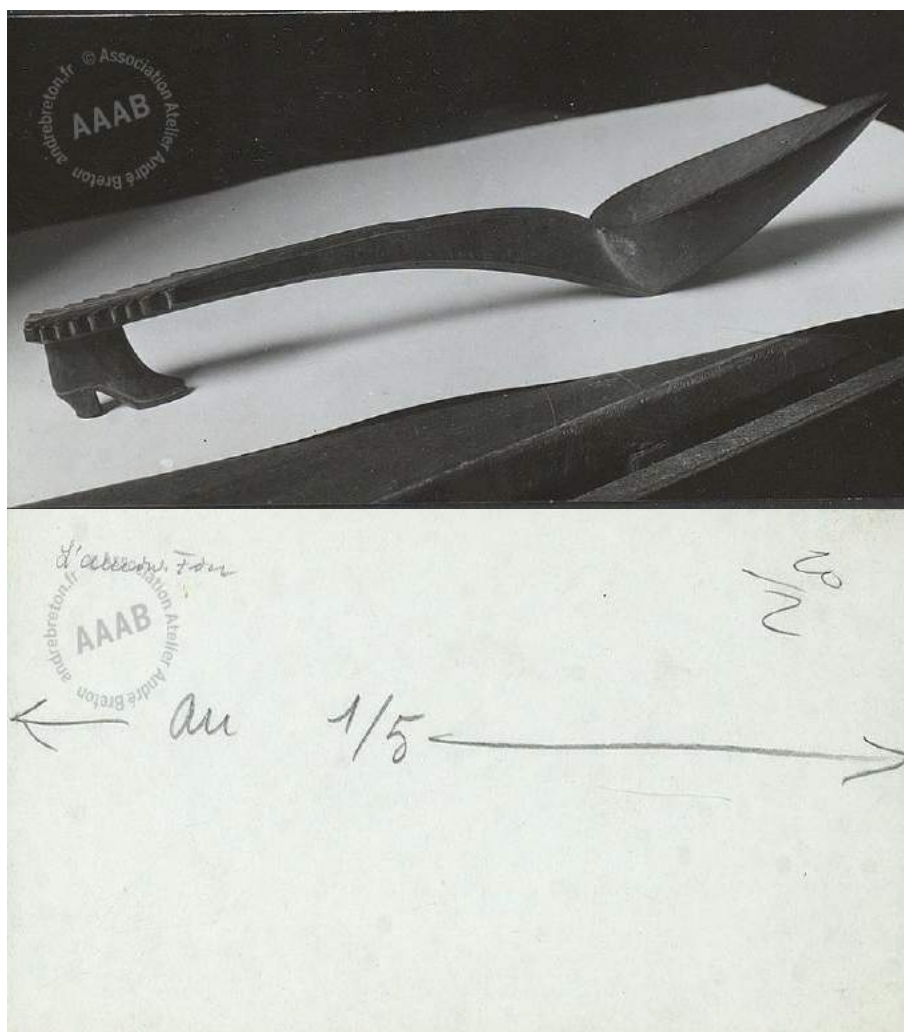


Figure 23, Photographie « De la hauteur d'un petit soulier faisant corps avec elle » de l'objet trouvé *La grande cuiller* (Cuiller-soulier) aux Puces de Saint-Ouen par André Breton illustrant *L'Amour Fou* publié la même année en 1937. © Man Ray.

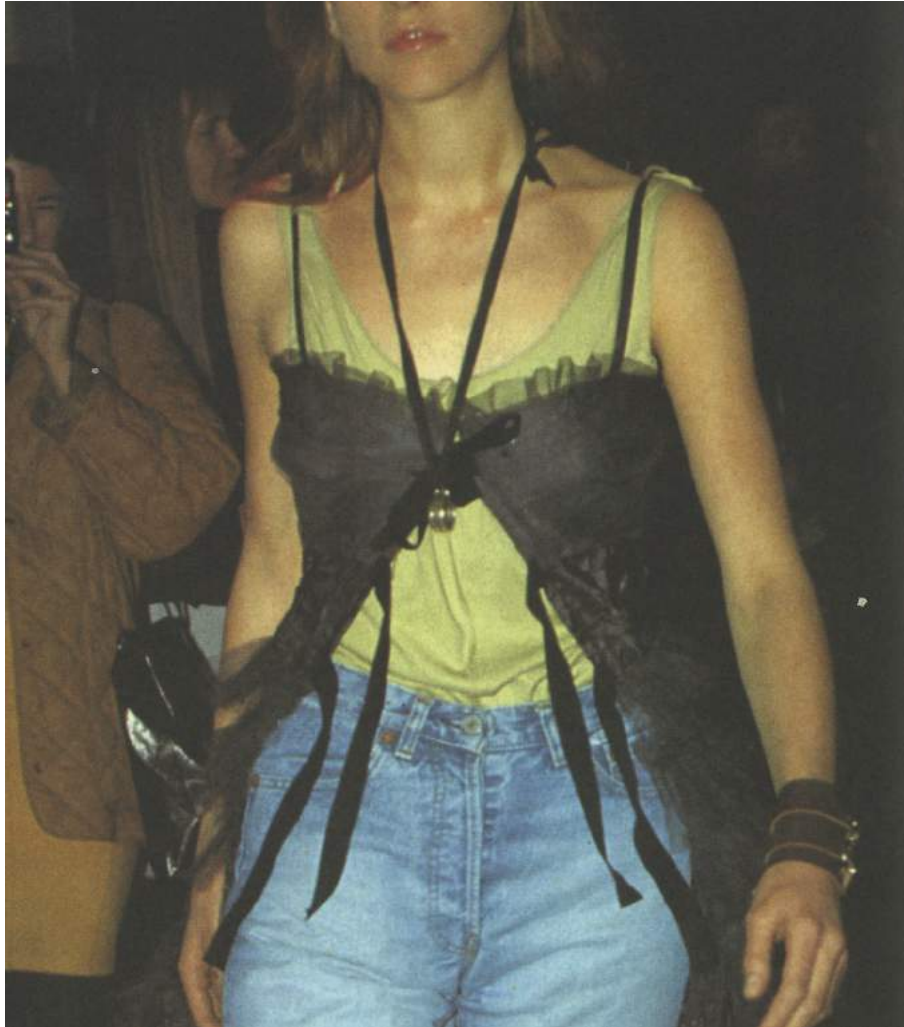


Figure 24, Photographies par Martin Margiela, ..., dans Margiela, Martin et Samson, Alexandre.
Martin Margiela, The women's collections 1989-2009, . New York, NY: Rizzoli Electa, 2018.p.30.



Figure 25, Photographie de Nigel Henderson à Bethnal Green dans Smithson, A. et P. « The 'as Found' and the 'found' » dans *As Found, The Discovery of the Ordinary*. Claude Lichtenstein. p40.

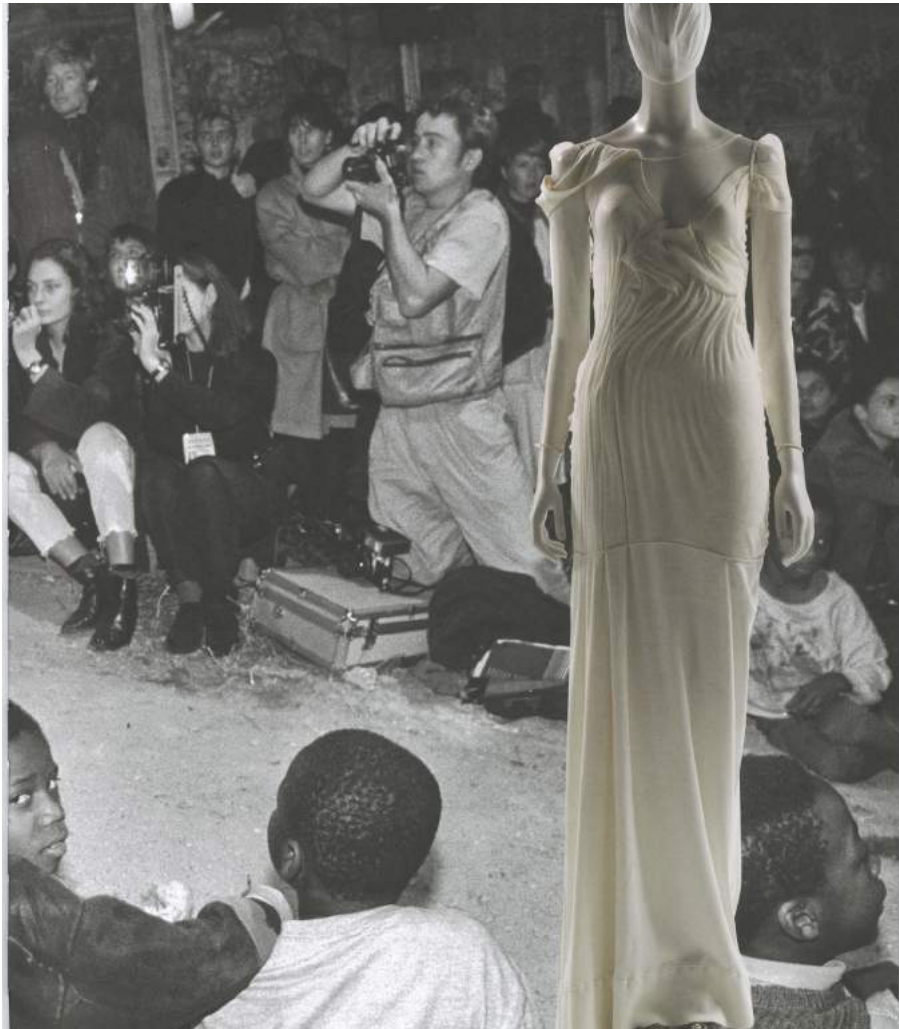


Figure 26, Photographies par Martin Margiela, ..., dans Margiela, Martin et Samson, Alexandre.
Martin Margiela, The women's collections 1989-2009, . New York, NY: Rizzoli Electa, 2018.p.21.

II. L'étrangeté

1. Le mystère

La dimension de mystère dans les oeuvres surréalistes est primordiale. Man Ray utilise la mise en scène dans ses photographies pour créer des énigmes et laisser place à l'imagination du public. Il se focalise, par exemple, sur certaines parties du corps féminin. Dans sa photographie de 1929, *La chevelure*, le cadrage est inhabituellement centré sur les cheveux d'une femme dont la tête est posée sur un meuble. (Figure 27) « Pour Man Ray, la femme est la source intarissable du désir, de l'émotion [...] [...] Les cheveux de la jeune femme renvoient à un fétichisme poétique qui évoque le poème *La Chevelure* de Baudelaire, dans ce même désir de reconnaître l'érotisme du corps féminin. En tant que spectateurs, nous sommes témoins. » [61] Ce jeu de mise en scène et de regard est un élément fort chez les artistes surréalistes.

Dans *Un chien Andalou* de Luis Buñuel et Salvador Dalí, sorti en 1929, l'œil est au centre du court-métrage. Le regard est mis en scène entre rêve et réalité. Les images choquantes, nées de leurs inconscients personnels, sont assemblées comme un cadavre exquis visuel. La lame de rasoir coupe l'œil. Elle témoigne de la rupture d'un ancien monde et de ses diktats. C'est un hymne au rêve et à l'imagination. *Les amants I*, de René Magritte, témoigne de l'importance du regard dans l'imaginaire surréaliste. Ce tableau de 1928 met en scène le baiser d'un couple enlacé dont les visages sont recouverts d'un voile blanc. C'est une sorte d'ode à l'amour aveugle, à l'anonymat et au sentiment d'intimité et de protection que ressentent les amants. (Figure 29)

Le thème du regard et du mystère se retrouvent dans l'architecture. Le verre, par sa transparence, crée une utopie et nourrit l'imaginaire

des surréalistes. Il implique des enjeux d'intimité et de rapport à soi-même et aux autres. Comme nous l'avions vu dans l'introduction, André Breton, en 1928, écrit dans son livre, *Nadja*, « pour moi, je continuerai à habiter ma maison de verre, où l'on peut voir à toute heure qui vient me rendre visite, où tout ce qui est suspendu aux plafonds et aux murs tient comme par enchantement, où je repose la nuit sur un lit de verre aux draps de verre, où qui je suis m'apparaîtra tôt ou tard gravé en diamant. » [62] Les fantasmes se développent autour de cette utopie. Le rêve de cette maison implique une reconfiguration radicale des principes de la société.

Anthony Vidler fait de cette utopie l'un des lieux suscitant le sentiment d'« inquiétante étrangeté » [63]. Cette expression inventée par Freud relève « de la sphère de l'effrayant, de ce qui génère l'angoissant. » [64] Anthony Vidler ajoute que la transparence est une sorte de mystère traversant la société moderne. [65] « La transparence, pensait-t-on, éradiquerait tous les domaines du mythe, la suspicion, la tyrannie, et – avant tout – l'irrationnel. » [66]

Cette utopie est concrétisée entre 1928 et 1931 par Pierre Chareau (1883/1950) avec la Maison de verre à Paris. (Figure 31) Sa façade est totalement vitrée : des panneaux en pavés translucides sont soutenus par une structure en acier. Ce

[61] Anne-Sophie Dubosson, « Abstract, Sublimation et négation du corps féminin surréaliste dans l'oeuvre de Man Ray, Joyce Mansour et Gissèle Prassinou », Thèse de doctorat en art, sous la direction de Elisabeth Hodges, Oxford, Ohio, Miami University, 2014, p.14. [62] Breton, André . *Nadja*, 1928 Folio classique, Paris, 2007. [63] Léa Barbisan, Vivre la transparence, La maison de verre, essor et déclin d'une utopie, *Sens public*, 31 janvier 2017. [64] Sigmund Freud, *Il perturbante*, 1919, p. 13-14. [65] Vidler Anthony, « Transparency », in *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge/Mass., MIT Press, 1992, p. 217-226. [66] Ibid. p.68.

CHEVELURE. Le père de Martin Margiela tient un salon de coiffure. Sa mère qui désire suivre les concepts modernes de son époque le transforme en magasin de nuit de perruques. Martin Margiela est marqué par le monde de la coiffure. Il observe les teintures changeantes de sa grand-mère et colore les cheveux de ses propres poupées à l'aide de différents produits dont du vinaigre. [67] Le couturier recouvre les visages de ses mannequins avec des perruques. Elles cachent parfois la totalité de leur corps d'une manière étrange, érotique et mystérieuse. [68] (Figure 28)

L'ANONYMAT. Les années 80 sont une période d'excès, d'amusements et de frivolités dans la mode. Elle prend fin au début des années 1990 avec des réflexions sur des problèmes tels que l'écologie ou la crise économique. Cela se traduit par un désir de transparence, de simplicité et de sobriété dans les vêtements des personnes. C'est un contexte parfait pour la reconnaissance de Martin Margiela et de sa philosophie. Il décide de construire son univers sur la couleur blanche. Il recouvre tous les meubles de son showroom de peinture blanche ou de cotons jusqu'à son téléphone fixe ou sa télévision. [69]

Un système numérique de classement des différentes collections du couturier est inscrit sur un carré de tissu blanc cousu aux quatre angles en haut du vêtement : c'est l'étiquette de sa marque. Inspiré par ses couturières, la blouse de travail devient son élément phare. Elle s'inscrit parfaitement dans le caractère épuré et radical de sa démarche. C'est une pièce mettant en avant un groupe social de travailleurs peu représenté dans le monde de la mode. [70]

Dans un milieu qui voue un culte aux personnalités des créateurs, Martin Margiela se différencie. L'anonymat est un principe qu'il respecte durant toute sa carrière. Il n'a jamais montré son visage ou communiqué avec la presse. Il ne veut pas être personnellement mentionné et utilise la première personne du pluriel pour parler de sa maison de couture. C'est sa volonté de mettre en avant le produit et non pas un visage associé à une marque. C'est également une envie de transgresser les codes et d'évoluer dans la société. Il illustre cette volonté d'anonymat dans ses défilés. Il recouvre les visages de ses mannequins d'un masque ou d'un voile. [72] (Figure 30, 32) Le vêtement n'est plus associé à la femme qui le présente. Ce geste

[67] Holzemer, Reiner. *Martin Margiela in his own words*. dogwoof, 2020.

[68] Ibid. [69] Ibid. [70] Margiela, Martin et Samson, Alexandre. *Martin Margiela, The women's collections 1989-2009*, . New York, NY: Rizzoli Electa, 2018.p.55-110.

dispositif permet de réaliser le fantasme d'une maison transparente tout en préservant l'intimité des habitants. Le jeu d'ombre et de lumière des silhouettes, à travers la façade, crée cette sorte « d'étrange familiarité » [71] qu'Anthony Vidler décrivait pour les observateurs extérieurs. Cette façade est comme un voile de pudeur intrigant, mettant en scène les moments de la vie quotidienne des habitants. Ils restent dans l'anonymat tout en étant visibles du regard extérieur.

[71] Vidler Anthony, « Transparency », in *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge/Mass., MIT Press, 1992, p. 217-226.

entretient une part de mystère. Le public observe le mannequin et se concentre sur la tenue qu'il porte. Le reste, il ne peut que l'imaginer. C'est une sorte de voile de discrétion, presque religieux, partie intégrante de sa philosophie.

[72] Holzemer, Reiner. *Martin Margiela in his own words*. dogwoof, 2020.



Figure 27, Photographie de *La chevelure*, 1929, épreuve gélatino argentique, tirage tardif 28,7 x 19,5 Milan, Fondazione Marconi © collection particulière, courtesy Fondazione Marconi © Man Ray 2015 Trust / Adagp, Paris 2020.



Figure 28, Photographies par Martin Margiela, ..., dans Margiela, Martin et Samson, Alexandre.
Martin Margiela, The women's collections 1989-2009, . New York, NY: Rizzoli Electa, 2018.p.97.



Figure 29, Tableau *Les Amants I*, de René Magritte en 1928. Museum of Modern Art, New York.

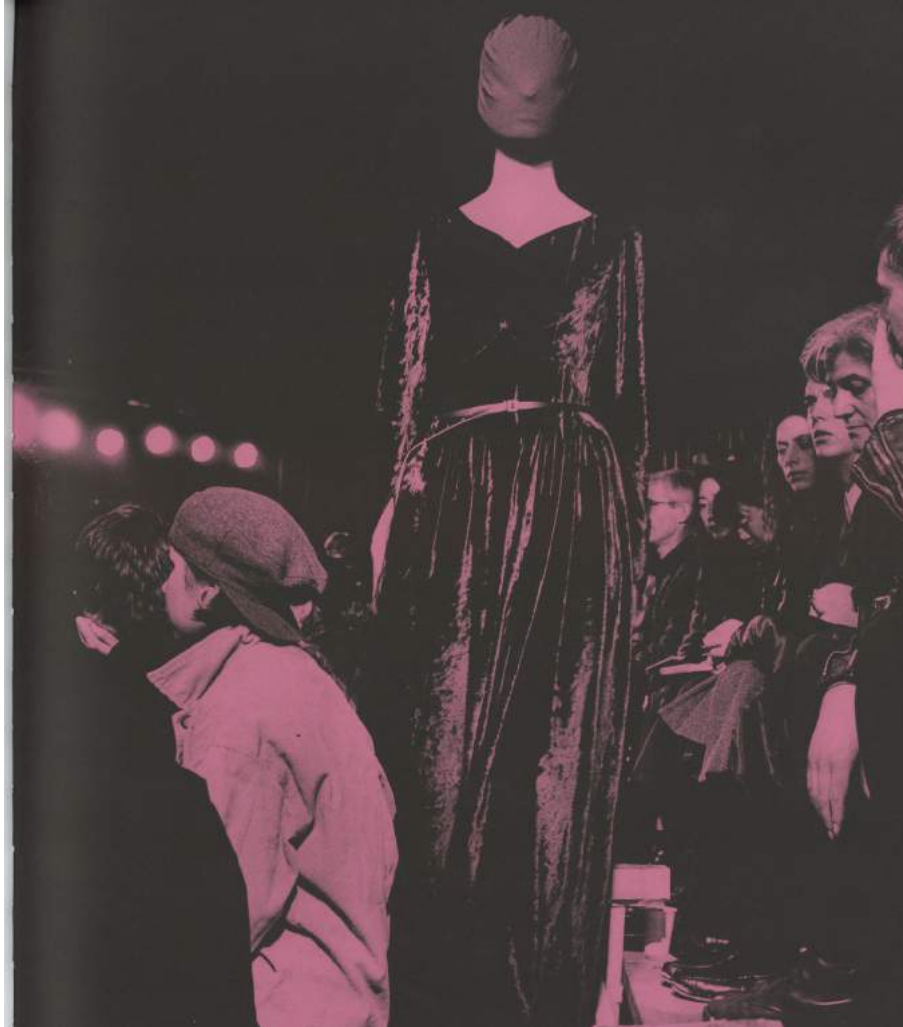


Figure 30, Photographies par Martin Margiela, ..., dans Margiela, Martin et Samson, Alexandre.

Martin Margiela, The women's collections 1989-2009, . New York, NY: Rizzoli Electa, 2018.p.61.



Figure 31, Photographie de la Maison de Verre construite par architecte Pierre Chareau et Bernard Bijvoet à Paris en 1932. © Architectural Press Archive / RIBA Collections.



Figure 32, Photographies par Martin Margiela, ..., dans Margiela, Martin et Samson, Alexandre.

Martin Margiela, The women's collections 1989-2009, . New York, NY: Rizzoli Electa, 2018.p.91.

II. L'étrangeté

2. Les illusions

Les surréalistes souhaitent libérer l'imagination et redonner de l'importance au merveilleux qu'ils jugent absents de la société.

André Breton dans son *Manifeste du surréalisme* explique : « Mon intention était de faire justice de la haine du merveilleux qui sévit chez certains hommes, de ce ridicule sous lequel ils veulent le faire tomber. Tranchons-en : le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau. [...] Il y a des contes à écrire pour les grandes personnes. » [73]

Pour en arriver à leurs fins, les artistes mélangent réalité et rêve pour fertiliser la création et laisser court à l'imagination. Ils utilisent différents procédés comme les doubles sens, les changements de matière, les jeux de forme ou encore les jeux d'échelle. André Breton ajoute :

« Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité. [...] Rapprocher volontairement [...] 'deux réalités distantes' » [74]

Dans l'oeuvre *La Persistance de la mémoire*, peinte en 1931, Salvador Dalí mélange un paysage et des objets réalistes avec des éléments, des matières et des actions délirantes. Le MoMa explique dans une de ses publications consacrée à Dalí, : « les objets durs deviennent inexplicablement mous dans ce paysage de rêve sombre et infini, tandis que le métal attire les fourmis comme de la chair en décomposition. Maîtrisant ce qu'il appelait 'les ruses paralysantes habituelles de la tromperie des yeux', Dalí a peint avec 'la fureur de précision la plus impérialiste', a-t-il dit, mais uniquement 'pour systématiser la confusion et ainsi aider à discréditer complètement le monde de la réalité'. » [75] Le peintre crée une distorsion du temps et des objets tout en les inscrivant dans un univers réaliste. L'oeuvre devient singulière par son étrangeté, son caractère illusoire qui nous interpelle tout en nous dérangeant par son irrationalité.

Le MoMa ajoute : « L'année avant que ce tableau ne soit peint, Dalí a formulé sa 'méthode critique paranoïaque', cultivant des hallucinations psychotiques auto-induites afin de créer de l'art. 'La différence entre un fou et moi, dit-il, c'est que je ne suis pas fou.' » [76]

Les illusions et les jeux optiques sont des procédés applicables dans d'autres disciplines notamment l'architecture. L'utilisation du monochrome permet, par exemple, de dématérialiser les limites des surfaces et de mettre en évidence les volumes et la lumière. C'est un moyen pour les architectes d'immerger le visiteur dans un univers et de le focaliser sur ses sensations. « En unifiant la cacophonie des objets en une seule couleur, on peut obtenir une puissante singularité de concentration et d'expérience. [...] La réception critique de l'art monochrome se caractérise par une tension entre les significations culturelles de la couleur et la nature physiologique de la perception des couleurs. Les effets immersifs de l'intérieur coloré sont physiologiques. » [77]

Le bureau belge OFFICE expérimente le monochrome. Dans Le Complexe d'habitation à Cadix construit en 2018, Kersten Geers et David Van Severen utilisent un nuancier de vert-bleu pour s'intégrer à l'environnement du projet. Les façades affleurantes réfléchissent la lumière et l'eau de la rivière Escaut. Le bâtiment ne fait plus qu'un avec le paysage. Ses ouvertures, à l'exception du rez-de-chaussée sont toutes identiques et alignées, ce qui rend sa lecture simple et épurée. Les balcons, en porte-à-faux, ont un rôle décisif. Ils brisent la façade statique et rigoureuse. Ils semblent libérés du rythme du projet et s'étendent vers l'eau. Le jeu discret du rythme opéré

[73] A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, Folio, 1924, p. 7. [74] Ibid. p.6-18. [75] MoMa, Extrait de publication de MoMA Highlights: 375 Works from The Museum of Modern Art, New York, 2019. [76] Ibid. [77] Sandra Kaji-O'Grady, *From Monopoly to Jean Nouvel's Serpentine Pavilion: Monochromatic Buildings and Rooms*, Architectural Theory Review, Volume 19, Issue 2: Colour Theory, 2014, p. 150.

concept du peintre est de représenter, à travers son art, un espace infini : le cosmos.

DIMENSION. En 2000, Martin Margiela décide de prendre une nouvelle direction en terme de proportions : les vêtements sont surdimensionnés, gonflés jusqu'au XXXXL. (Figure 36) Il sélectionne une veste d'homme puis la transforme en robe en la découpant en bandes verticales. Il les intercale avec d'autres bandes de coton lisse, ton sur ton, de même largeur qui soulignent les détails de la robe d'origine. Ces types de robe sont portés sur des jambes nues ou un jean serré pour contraster avec les dimensions du bas du corps. Il poursuit ses expériences sur la mode «over-size» pendant cinq collections. Il surdimensionne des détails, comme des sequins. Certaines de ses tenues sont si larges qu'elles dégagent une sensation de flottement autour du mannequin. [80] La jupe XXL est un patchwork de jupes récupérées dans différents types de plis et de nuances de blanc. Les mains tendues du mannequin sont les seules choses qui maintiennent la ceinture relevée, comme s'il les mettait dans ses poches latérales de manière nonchalante. Il établit des sortes de règles dans son travail sur

MONOCHROME. : d'une seule couleur. Martin Margiela expérimente son art dès son plus jeune âge. Il lit des magazines de mode et s'inspire d'une robe de Pierre Cardin lors d'un shooting photo au Trocadéro. Celle-ci renverse les codes grâce à sa forme qui libère la silhouette féminine au niveau de la poitrine. Il demande à sa grand-mère de lui confectionner ce modèle avec un tissu mauve. Il complète la tenue de ses poupées avec un col roulé et des collants magentas et finit par lui teindre les cheveux en fushia, avec du vinaigre. C'est la première fois qu'il joue avec le monochrome. [78] C'est une sorte d'intuition quant à l'harmonie créée par un ensemble de fines nuances d'une couleur unique. Le 'ton sur ton' permet de maintenir une certaine pureté sans stimulation visuelle excessive. [79] (Figure 34) En peinture, les dégradés de blanc créent une intensité lumineuse indescriptible. Ainsi dans *La Jeune fille à la perle* de 1665, Johannes Vermeer cherche à créer une vibration émanant de son personnage. Il rend les matières vivantes avec des jeux d'ombres et de lumières pour magnifier sa carnation. En 1915, *Carré Blanc sur fond Blanc* de Kasimir Malevitch est considéré comme la première peinture totalement monochrome blanc de l'Histoire. Le

[78] Holzemer, Reiner. *Martin Margiela in his own words*. dogwoof, 2020. [79] Margiela, Martin et Samson, Alexandre. *Martin Margiela, The women's collections 1989-2009*, . New York, NY: Rizzoli Electa, 2018.p.117/p.149. [80] Holzemer, Reiner. *Martin Margiela in his own words*. dogwoof, 2020.

par OFFICE attire l'oeil par son irrégularité cachée. [81] (Figure 33)

Cette sensation d'étrangeté au niveau du rythme des ouvertures est reprise dans le Training and Conference Centre Viaduktstrasse de Diener & Diener construit en 1985 à Bâle. Le bâtiment paraît extrêmement régulier dans sa forme extérieure. En revanche, les fenêtres créent ce sentiment de décalage inhabituel, attirant le regard. Celles-ci sont de différentes formes et placées de manière aléatoire dans une certaine rigueur contradictoire. Il y a comme un décalage insupportable du point de vue de la composition. Ce procédé se retrouve dans le tableau *Het Glazen* de René Daniëls. (Figure 35) Le peintre nous emmène dans un univers monochrome et intrigant. La façade possède des ouvertures aux dimensions irrégulières. Leur position nous paraît désordonnée bien qu'elles soient peintes avec des lignes droites parfaites. Cette opposition crée une tension manichéenne. L'oeil est confronté à un mélange contradictoire d'ordre et de désordre intrigant et déroutant. L'intérieur des fenêtres est peint d'une couleur très claire, extrêmement lumineuse comme si un monde merveilleux existait derrière cette façade. [82]

Cette volonté d'emmener le visiteur dans une illusion mêlant rêve et réalité est reprise dans l'oeuvre d'OMA. Dans la Villa dall'Ava, construite en 1984 à Saint Cloud, il joue avec l'architecture comme un tableau surréaliste. (Figure 37) Elle a quelque chose de balnéaire comme un étrange pavillon marin intégré dans la ville. Il crée un parcours emmenant le visiteur dans un univers merveilleux. La maison familiale est remplie de contradictions étranges en permanence. La structure est énigmatique et paraît déséquilibrée : une forêt de piliers aléatoires soutient une boîte qui paraît tenir par miracle. [83] Ce procédé est employé par Salvador Dali dans son tableau *Le Sommeil*, peint en 1937. Le peintre surréaliste l'explique : « J'ai souvent imaginé et représenté le monstre du sommeil comme une lourde tête géante avec un corps filiforme soutenu en équilibre par les béquilles de la réalité. Lorsque ces béquilles se brisent, nous avons la sensation de 'tomber'. La plupart de mes lecteurs ont expérimenté cette sensation de tomber brusquement dans le vide, juste à la minute où le sommeil va les gagner complètement. Réveillés en sursaut, le cœur agité par un tremblement convulsif, vous ne vous doutez pas toujours que cette sensation est une réminiscence de l'expulsion de l'accouchement. » [84]

La Villa dall'Ava, dans ses jeux volumétriques, ses différents matériaux et ses énigmes structurelles, fait partie de la narration de Rem Koolhaas. Il emmène le visiteur dans un rêve éveillé dans lequel l'étrangeté et le déséquilibre libèrent l'esprit et l'imagination à la manière d'un surréaliste.

Les illusions d'optique permettent en effet de créer des effets étranges. Dans sa rétrospective 'Everything Architecture' à Bruxelles en 2016, le bureau OFFICE utilise un plan en cercles concentriques pour placer les différents objets exposés. Le lieu suit un plan irrégulier tout à fait opposé à celui de l'exposition. Cette organisation concentrique vient ainsi s'entrechoquer avec le plan du bâtiment, créant une sorte de tension et d'étrangeté. Le visiteur a l'impression d'un 'chaos organisé'. (Figure 39) La technique est employée bien avant par Antoine Lepautre dans l'Hôtel de Beauvais à Paris construit en 1654. Il cherche à créer l'ordre et la symétrie dans un terrain totalement irrégulier. Il joue avec l'asymétrie de la parcelle et crée des façades concaves qui ondulent, plus flexibles. Ces illusions optiques rendent les bâtiments singuliers par le sentiment d'étrangeté qui en émerge.

[81] Kersten Geers et David Van Severen, OFFICE 131, Site internet, <http://officekgdvs.com>. [82] Roberto Gargiani, *Projets métaphoriques*, [cours de master], EPFL, 21/05/2021. [83] Ibid. [84] Robert Descharnes et Gilles Néret, *Salvador Dali L'œuvre peint*, Allemagne, Benedikt Tasken, 1994, 780 p.

les dimensions. L'étude sur l'échelle du vêtement se poursuit avec la garde-robe barbie. [85] Il ressort les poupées de son enfance sur lesquelles il avait déjà expérimenté plusieurs de ses concepts. Une de ses intuitions consiste à reprendre les habits de Barbie et Ken et à les agrandir à taille réelle. Au premier abord, les gens critiquent la collection. Ils trouvent que les vêtements ne sont pas ajustés correctement. C'est exactement le sentiment que Martin Margiela recherche. La tenue ressemble à un habit de poupée porté sur une personne vivante.

ILLUSION. À partir des années 2005, Martin Margiela innove sans pour autant rejeter son travail passé. Il prend tous les éléments qui l'inspirent et qui sont associés au design. C'est un mot nouveau dans le vocabulaire de la haute couture. Pour laisser sa marque, il brûle volontairement avec un fer à repasser la jupe d'un costume pour femme, blanc et immaculé. Il y a une qualité visuelle dans son renouveau : des jeux optiques. [86] Il s'inspire de son enfance et de son attrait pour les couleurs vives et les formes géométriques qu'il observait dans les vitrines des magasins des années 1970. Les tissus jouent avec le corps, le dissimulent dans certaines positions ou le font apparaître dans d'autres. Les motifs projettent le public dans une sorte d'atmosphère enfantine. Les modèles portent des tenues à pois, à rayure ou à cercles concentriques. (Figure 38, 40) Il utilise des bas troués

en forme ovale qui dialoguent avec les pois du reste de la tenue. La rigidité des cercles concentriques est décalée par la pause latérale du vêtement, qui rend la tenue asymétrique. Dans le défilé, les couleurs sont simples mais puissantes. Il crée des épaulettes aux formes diverses : en pointe, en rond, ou en pique, qui sont dissimulées sous des bodys couleur chair. Le public a l'impression qu'au delà de la silhouette, c'est le corps de la femme qui s'est transformé. Cela crée une sensation déroutante d'étrangeté quand on regarde le défilé. Les mannequins semblent venir d'un autre monde, irréel, avec des proportions différentes. [87] C'est une nouvelle trajectoire dans le style de Martin Margiela.

[85] Margiela, Martin et Samson, Alexandre. *Martin Margiela, The women's collections 1989-2009*, . New York, NY: Rizzoli Electa, 2018.p.54/p.57. [86] Holzemer, Reiner. *Martin Margiela in his own words*. dogwoof, 2020. [87] Margiela, Martin et Samson, Alexandre. *Martin Margiela, The women's collections 1989-2009*, . New York, NY: Rizzoli Electa, 2018.p.130/p.135.



Figure 33, Image du Complexe de logements à CADIX (2012 - ...) à Antwerp en Belgique dans le cours *Projets métaphoriques* à l'EPFL, le 21/05/2021 de Roberto Gargiani.

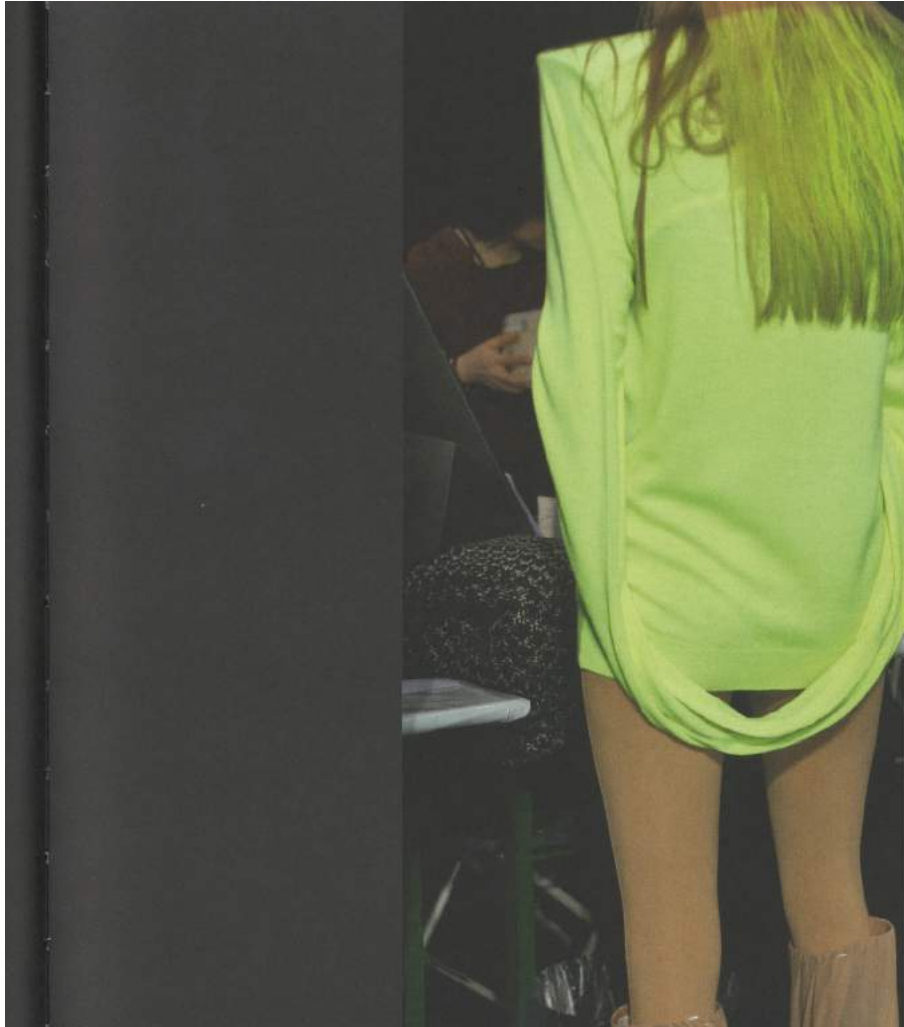


Figure 34, Photographies par Martin Margiela, ..., dans Margiela, Martin et Samson, Alexandre.
Martin Margiela, The women's collections 1989-2009, . New York, NY: Rizzoli Electa, 2018.p.141.



Figure 35, Tableau *Het Glazen* de René Daniëls, peint en 1984, musée De Pont, Tilbourg, Pays-Bas.



Figure 36, Photographies par Martin Margiela, ..., dans Margiela, Martin et Samson, Alexandre.
Martin Margiela, The women's collections 1989-2009, . New York, NY: Rizzoli Electa, 2018.p.92.



Figure 37, Photographie de la Villa dall'Ava construite par OMA en 1984 à Paris. © Esto.



Figure 38, Photographies par Martin Margiela, ..., dans Margiela, Martin et Samson, Alexandre.
Martin Margiela, The women's collections 1989-2009, . New York, NY: Rizzoli Electa, 2018.p.131.

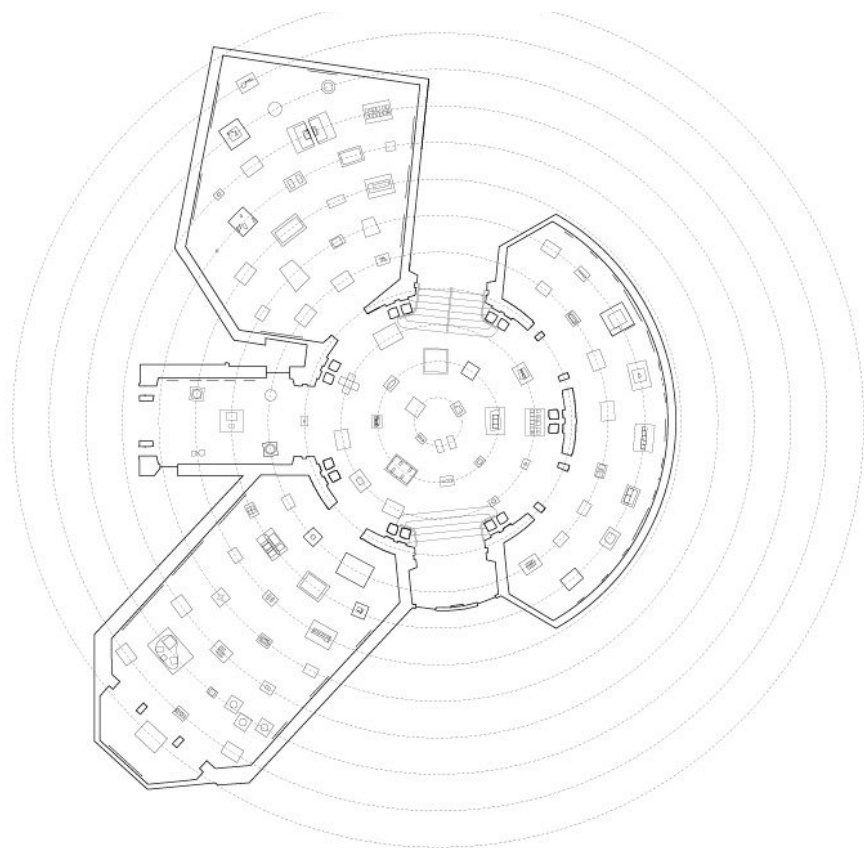


Figure 39, Plan de la rétrospective 'Everything Architecture' organisée par OFFICE à Bozar, à Bruxelles en 2016.
© OFFICE Kersten Geers David Van Severen.



Figure 40, Photographies par Martin Margiela, ..., dans Margiela, Martin et Samson, Alexandre.
Martin Margiela, The women's collections 1989-2009, . New York, NY: Rizzoli Electa, 2018.p.135.

II. L'étrangeté

3. L'ordinaire

Comme énoncé précédemment, les surréalistes s'inspirent du quotidien, de l'ordinaire et de l'usure dans leur univers merveilleux. Le Centre Pompidou a organisé à Paris une exposition sur *le Surréalisme et l'Objet* du 30 octobre 2013 au 3 mars 2014. Dans le dépliant, rédigé à partir des textes du catalogue de l'exposition, l'accent est mis sur le côté banal des objets qui inspirent les surréalistes pour leurs oeuvres d'art.

« Les années 1940 et celles qui suivront voient l'apparition d'une nouvelle génération de sculptures pour lesquelles l'objet ordinaire, quotidien, devient le matériau élémentaire d'assemblages dont la logique constructive s'apparente à celle du « cadavre exquis » (juxtaposition libre d'éléments hétérogènes). Max Ernst conçoit des créatures anthropomorphes en assemblant les moulages de plâtre de ses objets domestiques. En 1932, Alexander Calder rencontre Joan Miró, qui l'incite à élargir son vocabulaire formel à un registre inspiré du végétal et de l'animal. *Apple Monster*, de 1938, composé de branches de pommier ramassées aux abords de son atelier, évoque avec humour la fascination des surréalistes pour les monstres. Avec *Tête de taureau*, 1942, qui résulte de l'assemblage d'une selle et d'un guidon de vélo, Pablo Picasso est ici un protagoniste majeur de ce procédé. » [88]

Les objets du quotidien, utilisés et usés possèdent un rôle presque catalyseur, c'est à dire créateur d'art grâce aux interprétations qu'ils opèrent chez les artistes. André Breton appelle cela « les objets rêvés ». [89]

L'écrivain Maxime Abolgassemi, dans son article « L'objet trouvé et l'héritage surréaliste de Strindberg », explique davantage ce procédé avec l'exemple de *La grande cuiller (Cuiller-soulier)* d'André Breton réalisée en 1940 que nous avons déjà abordé page 40 :

« Et la cuiller alors ? Avec son bizarre 'petit soulier faisant corps avec elle', c'est tout simplement un objet rêvé ! Breton s'était, en effet, réveillé peu de temps auparavant avec

une phrase prégnante en tête, le cendrier Cendrillon. 'C'est rentré chez moi qu'ayant posé la cuiller sur un meuble, je vis tout à coup s'emparer d'elle toutes les puissances associatives et interprétatives qui étaient demeurées dans l'inaction alors que je la tenais'. Cette cuiller était bien la chaussure de l'héroïne du conte, constellée de connotations qu'il détaille entre Cendrillon, la chaussure et même la cuiller, ustensile de cuisine imposé à la pauvre jeune fille exploitée. Tout se passe comme si l'objet imaginé avait été élaboré, par d'autres, ailleurs, indépendamment du désir personnel : 'Il devenait clair que l'objet que j'avais désiré contempler jadis s'était construit hors de moi, très différent, très au-delà de ce que j'eusse imaginé [...]'. Dès lors, l'objet ainsi rencontré réalise une synthèse, en les transcendant, des limites habituelles de la catégorie du sommeil et de la veille. C'est-à-dire qu'il permet, très précisément, un accès à la 'surréalité' introduite dans le Manifeste du surréalisme. [...] L'objet rêvé rend donc réel, objectivement, l'objet onirique – en réalisant sa forme d'abord imaginée. Ainsi, Breton a-t-il souvent espéré toucher du doigt un tel 'objet rêvé', que le réel produirait aussi précisément que possible. » [90]

L'objet trouvé du quotidien peut paraître banal, mais il incarne un « un précipité de notre désir ». [91] Le fait qu'il possède une histoire, qu'il ne soit pas neuf mais utilisé et abîmé, permet de libérer l'imagination et de le rendre merveilleux. C'est un principe que Charles Baudelaire reprend dans le poème *Une charogne*. [92] Il cherche à extraire la beauté de l'horrible en comparant une charogne à une femme. Son poème, rempli d'oxymores, souligne le fait que le temps, l'usure, la laideur sont une forme de beauté. C'est une forme de beauté caractérielle qui permet de rendre l'objet propice au

[88] Centre Pompidou, Direction des publics, Service de l'information des publics et de la médiation, dépliant rédigé à partir des textes du catalogue de l'exposition *Le surréalisme et l'Objet*, Paris, 30 octobre 2013 - 3 mars 2014 [89] A. Breton, *L'Amour fou*, (n°9), 1937, p.702. [90] Maxime Abolgassemi Klincksieck, « L'Objet trouvé » et l'héritage surréaliste de Strindberg, « Etudes Germaniques », 2013/4, n°272, p.699 - p.707. [91] A. Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, Oeuvres complètes IV, Paris, 1928. [92] Charles Baudelaire, *Une charogne*, « Spleen et idéal », chapitre XXVII, pages 66-67, recueil des Fleurs du mal, 1857.

RÉALITÉ. Martin Margiela rompt avec les codes traditionnels des défilés. Il décide d'organiser des happenings dans des lieux inédits pour présenter ses collections. Il remet en question la place de la mode dans la société et cherche à l'inscrire dans la réalité. Il commence par le théâtre du Café de la Gare où les mannequins déambulent entre les places, laissant des traces de peinture au sol. [93] Il enchaîne ensuite au Globo, une petite boîte de nuit sur les Grands Boulevards. [94] Il envoie les invitations pour son défilé du 19 octobre 1989 via une annonce dans un journal. Il choisit un squat du XXème arrondissement de Paris pour l'événement. Le terrain vague, boueux et en pente, est éclairé par une lumière blanchâtre. Une effervescence incroyable émane du défilé grâce à la diversité du public et au minimalisme du lieu. Malgré les critiques, Martin Margiela continue sa lutte sociale. La maison sort un T-shirt au bénéfice d'une association française de lutte contre le SIDA. Depuis 1994, le slogan est traduit chaque année dans une langue différente : « Il y a plus à faire pour combattre le SIDA que de porter ce t-shirt, mais c'est un bon début ». Martin Margiela continue à organiser ses défilés dans des lieux à la fois atypiques et ancrés dans notre culture.

Il choisit des stations abandonnées, des wagons de métro, des magasins d'objets, des entrepôts ou des escaliers de ponts parisiens. Il ajoute des traces rougeâtres entre les plis du pantalon semblent suggérer que les collants ont coulé sur le tissu. Il arrive à comprendre la beauté étrange des endroits ou des choses imparfaites. [95] (Figure 42)

RETOURNEMENT. Martin Margiela révolutionne le système de la mode tout en gardant un profond respect pour l'Histoire et la rigueur technique. Il renverse les codes par tous les moyens possibles. L'une de ses stratégies est de participer, à travers ses créations, à la reconnaissance de la culture ordinaire. C'est une vraie révolution dans la mode. Cette volonté dialogue avec le mouvement artistique du 19e siècle : le réalisme. Son but est de représenter la réalité sans l'idéaliser. C'est la démonstration de la vérité pure à travers l'art. Le point d'impossibilité de partialité totale est soulevé. À travers leur mode et leurs partis pris d'expression, les artistes décrivent leur vision de la réalité. Le mouvement d'art contemporain se base sur cette quête de la vérité tout en acceptant le fait qu'elle ne sera pas totalement objective mais déformée par son

[93] Holzemer, Reiner. *Martin Margiela in his own words*. dogwoof, 2020. [94] Margiela, Martin et Samson, Alexandre. *Martin Margiela, The women's collections 1989-2009*, . New York, NY: Rizzoli Electa, 2018.p.14/p.19. [95] Holzemer, Reiner. *Martin Margiela in his own words*. dogwoof, 2020.

sentiment du merveilleux.

En architecture, l'esthétique de l'usure illustre ce principe. Le temps est un élément poétique de cette discipline qui se manifeste, par exemple, sous la forme de détériorations et d'altérations des matériaux. Herzog et de Meuron construisent le Studio Rémy Zaugg en 1996, avec des qualités esthétiques qui viennent le transcender :

« Les murs du bâtiment sont en béton apparent; car nous estimions que ce matériau s'accordait le mieux avec la villa patricienne à côté de laquelle le studio a été érigé. L'eau de pluie, recueillie à la surface du toit, ruisselle sur le mur en béton du studio faisant face à la villa et s'infiltre dans la terre à côté d'un grand arbre. La façon dont l'eau de pluie s'infiltre dans la terre et la typologie du bâtiment ressemblent à l'usine voisine de Ricola Europe SA. Les deux bâtiments ont deux portiques construits symétriquement, mais ils remplissent des fonctions très différentes. Dans l'atelier de l'artiste, ils forment un prolongement extérieur de l'espace intérieur, un ajout extérieur à la zone de travail qui peut être utilisé, par exemple, pour nettoyer et sécher les outils de sérigraphie. De plus, le toit en saillie englobe dans l'espace l'ancien mur de jardin des locaux d'usine attenants. » [96] (Figure 41)

En effet, l'usine Ricola a été construite en 1987 à Mulhouse avec des codes similaires créant un dialogue entre les deux bâtiments. Le thème de l'insertion dans l'environnement d'un bâtiment est l'objectif principal chez les architectes suisses dans ce projet.

« L'absence de système de descente des eaux de pluie provoque un ruissellement naturel le long des deux murs de béton du bâtiment. [...] Volontairement mis à l'épreuve des changements météorologiques, ces parties du bâtiment entretiennent une étroite relation avec leur environnement naturel direct. [...] La modification d'état - par la croissance de mousses et de presque tout un biotope - se développe à travers le temps. [...] La texture du bâtiment mime le terrain qui l'entoure, et se déclare en symbiose avec la terre qui le supporte. [...] L'absence de socle [...] donne à l'entrepôt un contact direct avec la terre. Il semble alors avoir surgi de l'environnement. » [97]

Le bâtiment finit par ne devenir qu'un avec la matière de son environnement. La nature le recouvre et reprend ses

droits apportant une certaine fascination grâce à l'effet de ces coulées foncées sur la façade en béton. (Figure 43)

L'ordinaire, le trouvé, l'abîmé souligne un état d'esprit, un désir de voir la beauté dans des questions plus profondes que purement esthétiques. C'est l'objectif de Gordon Matta-Clark dans son cliché *Window Blowout* de 1976.

Le Tate Museum de New York nous explique dans un de ses articles que « Matta-Clark lui-même était plus intéressé, comme il le dit dans ses carnets, à transformer un bâtiment en un état d'esprit. Cela impliquait de libérer les structures de la camisole de force des intentions de leur créateur et de les recycler en œuvres d'art altérant la conscience - 'faire de la sculpture', comme il l'a écrit dans une lettre au Département de l'immobilier de New York, 'en utilisant les sous-produits de la terre et les personnes'. L'effet obtenu dans les grandes coupes de construction pourrait être hypnotique. [...] Dans les années 1970, cet état d'esprit avait été essayé, testé et expressément rejeté par les habitants des projets de logements modernistes vandalisés que Matta-Clark a capturés dans la photo-pièce *Window Blow-out*. » [98]

Gordon Matta-Clark présente ces photographies de logements aux fenêtres brisées à l'exposition *Idea as Model* de l'Institut d'Architecture et d'Urbanisme de New York pour amener plus de réalisme et en souligner une certaine beauté. (Figure 45)

[96] Jacques Herzog & Pierre de Meuron, 133 Studio Rémy Zaugg, Site internet. <https://www.herzogdemeuron.com/index.html> [97] Natacha Bauer - Svend Reynmond - Arnaud Bovet, *Herzog et de Meuron 1992-1993, centre d'emballage et de distribution Ricola Europe, Mulhouse, Brunstatt, France*, mémoire écrit sous la direction de Bruno Marchand, automne 2008, p.8 [98] James Attlee, *Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark and Le Corbusier*, Tate Papers, no.7, Spring 2007.

auteur. Le principe est de trouver l'inspiration dans la beauté et les défauts de notre monde. L'arte povera, basé sur des matériaux non-nobles, en est un exemple parfait. Martin Margiela guide cette idée durant toute sa carrière. Ses pratiques de déconstruction, de réutilisation ou de brutalisme témoignent de la beauté qu'il perçoit à travers des éléments de la vie quotidienne restés cachés. [99] Il réutilise, par exemple, des vêtements troués, en polyester (Figure 44) et va jusqu'à salir ou tagger les chaussures Tabi pour les rendre réelles; réelles mais belles dans cette imperfection. Il assemble des restes de tissu peints avec du scotch marron visible. (Figure 46) Sa démarche sociale participe à ce désir de refléter la société au sein de la mode. [100]

[99] Holzemer, Reiner. *Martin Margiela in his own words*. dogwoof, 2020. [100] Margiela, Martin et Samson, Alexandre. *Martin Margiela, The women's collections 1989-2009*, . New York, NY: Rizzoli Electa, 2018.p.14/p.7.



Figure 41, Photographie du Studio Rémy Zaugg, construit par Herzog et de Meuron réalisé en 1995, à Mulhouse-Brunstatt, en France. © Herzog et de Meuron



Figure 42, Photographies par Martin Margiela, ..., dans Margiela, Martin et Samson, Alexandre.
Martin Margiela, The women's collections 1989-2009, . New York, NY: Rizzoli Electa, 2018.p.99.



Figure 43, Photographie du bâtiment de stockage et de production Ricola-Europe SA, construit par Herzog et de Meuron à Mulhouse-Brunstatt, en France en 1987. © Herzog et de Meuron



Figure 44, Photographies par Martin Margiela, ..., dans Margiela, Martin et Samson, Alexandre.
Martin Margiela, The women's collections 1989-2009, . New York, NY: Rizzoli Electa, 2018.p.25.



Figure 45, Photographie de l'oeuvre *Window Blowout* par Gordon Matta-Clark à New York en 1976. © Estate of Gordon Matta-Clark / Artists Rights Society (ARS), New York, DACS London 2021.



Figure 46, Photographies par Martin Margiela, ..., dans Margiela, Martin et Samson, Alexandre.
Martin Margiela, The women's collections 1989-2009, . New York, NY: Rizzoli Electa, 2018.p.15.

III. La déconstruction

1. Repenser

Déconstruire l'ordre établi permet de remettre en question des principes ou des logiques de la société pour les améliorer.

En architecture, Le Corbusier repense la mesure : « Le Modulor est un outil [...] issu de la stature humaine et de la mathématique [...] [C'est une] mesure harmonique à [notre échelle] applicable universellement. [...] Le mètre n'est qu'un chiffage sans corporalité. » [101] Il déconstruit un système de mesure pour révolutionner les proportions et concevoir les espaces davantage en harmonie avec le corps humain. (Figure 47)

Il ajoute : « La proportion est une chose ineffable. Je suis l'inventeur de l'expression : 'l'espace indicible' qui est une réalité que j'ai découverte en cours de route. Lorsqu'une œuvre est à son maximum d'intensité, de proportion, de qualité d'exécution, de perfection, il se produit un phénomène d'espace indicible : les lieux se mettent à rayonner, physiquement, ils rayonnent. Ils déterminent ce que j'appelle 'l'espace indicible' c'est-à-dire un choc qui ne dépend pas des dimensions mais de la qualité de perfection. » [102] Le Corbusier arrive à une harmonie parfaite dans ses espaces grâce à des proportions basées sur une échelle humaine. Il effectue l'analogie entre le corps et l'architecture dans ses théories : « La biologie d'un plan est aussi nécessaire, aussi évidente que celle d'un être de la nature. [...] Habiter, travailler, cultiver le corps et l'esprit, circuler, sont des événements parallèles aux systèmes sanguin, nerveux, respiratoire. » [103] Il cherche les similarités entre l'architecture et le corps humain pour les faire dialoguer. La ressemblance de leurs organismes, de leurs fonctions et de leurs proportions les lient. C'est pourquoi les bâtiments devraient être proportionnés en fonction du corps humain, du fait de leur caractère et de leur fonctionnement semblable. Les mesures basées sur Le Modulor permettent de faire davantage ressortir de l'architecture une sensation d'harmonie.

Les surréalistes utilisent également la déconstruction

pour repenser différemment en commençant par des jeux sur la sémantique.

Jacques Michon, historien littéraire, explique en quoi le surréalisme renouvelle la langue française : « André Breton énonça la loi de cette subversion en montrant comment du rapprochement fortuit de deux termes pouvait jaillir un sens neuf, inédit, « une lumière particulière, lumière de l'image », disait-il. Dans ce choc de mots c'est le sens (ou l'image) qui est d'abord visé et qui doit transformer le langage, le poète cherchant avant tout à créer un univers nouveau qui met en question le monde connu et conventionnel. Cette poésie qui est fondée sur une pratique de la substitution, c'est-à-dire sur la métaphore, menace le code sémantique de la langue : le poète détourne les mots de leur sens usuel pour les inscrire dans une nouvelle structure sémantique qui détruit la première. Ce nouveau code, ce code dans le code, est constitutif d'un univers imaginaire qui se donne comme antérieur aux mots eux-mêmes; c'est du moins l'illusion que cherche à créer cette poésie de l'image. » [104] La déconstruction sémantique étudiée chez les surréalistes renouvelle ainsi les codes de la langue française tout en mettant en péril les anciens. Le fait de repenser pour mieux faire implique de détruire ce qui est déjà établi, de créer presque un nouveau langage.

Les dadaïstes pratiquent ces principes de déconstructions en peinture ou en sculpture. Ainsi, Lajos Tihanyi (1885-1938), peintre hongrois, effectue le portrait de Tristan Tzara, acteur important de ce mouvement. Cette peinture témoigne de l'univers de ces artistes. Elle donne l'impression d'avoir été déchirée puis recollée dans le désordre. C'est ce désordre qui en fait sa force et qui abolit l'ancien monde. Ce portrait du

[101] Le Corbusier, *Le Modulor : Essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine applicable universellement à l'architecture et à la mécanique*, Denoël, Gonthier, Paris, 1977. - 221 p. ill - (Bibliothèque médiations ; 108). La couverture porte : *Le Modulor : Contre la pollution visuelle*. [102] J. Petit, *Un couvent de Le Corbusier*, Editions de Minuit, Paris, 1961. [103] Le Corbusier, 1960, « Cinq questions à Le Corbusier », *Zodiac*, n° 7. [104] Jacques Michon, « Surréalisme et modernité », *Etudes Françaises*, mai 1975, nos 11/12, p. 121-129.

lusion, à l'avant, d'un pied nu, en hauteur. [105] Les Tabi témoignent du caractère novateur de Martin Margiela. Il repense la chaussure, il cherche à l'améliorer et à trouver une forme pure et efficace.

DÉCONSTRUCTION. Martin Margiela considère les épaules et les chaussures comme les détails les plus importants d'une silhouette. Du haut du corps émane une certaine attitude et des chaussures, un mouvement. Jeune, il s'émerveille de la bottine d'été, coupée à l'avant, de la Maison Courrèges. Il décide de créer une chaussure jamais vue précédemment. Il appartient à la génération de couturiers très influencée par la culture japonaise dans les années 1990. Il observe les défilés 'Comme des Garçons' de la styliste Rei Kawakubo, dont le style correspond à la déconstruction. C'est un élément de la mode de rue japonaise. Cette démarche est basée sur les déchirures puis les réassemblages inhabituels d'éléments d'un composant. Margiela s'inspire de ce concept pour créer sa ligne de chaussures. Il observe des travailleurs dans la rue lors de son voyage d'étudiant au Japon. Il reprend le soulier japonais apparu au 15^{ème} siècle. Pour des questions d'équilibre, la chaussure de travail prend la forme d'une chaussette à bout fendu, séparant le gros orteil. Elle distinguait les classes sociales par sa couleur. Martin Margiela veut créer 'une chaussure qui ne ressemblait pas à une chaussure'. (Figure 48) Il place donc la Tabi simple sur un talon, ce qui donne l'il-

DESORDRE. Martin Margiela travaille également avec des assemblages de pièces tels des collages. (Figure 50) Il dissèque le vêtement comme un corps. Il cherche à comprendre les rouages du système en les détruisant. Il sépare en plusieurs morceaux une tenue puis les réassemble dans un ordre nouveau. Ce geste ouvre un panel illimité de possibilités d'assemblage à partir d'un ensemble premier. On retrouve alors des tenues avec des collants qui passent par dessus une chemise et des portes jartelles accrochés à des bottes hautes en caoutchouc. (Figure 52) A la manière du surréaliste Tristan Tzara, Martin Margiela s'amuse pour nous offrir une nouvelle vision du monde. [106]

"Pour faire un poème dadaïste, Prenez un journal. Prenez des ciseaux. Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème. Découpez l'article. Découpez en-

[105] Holzemer, Reiner. *Martin Margiela in his own words*. dogwoof, 2020. [106] Margiela, Martin et Samson, Alexandre. *Martin Margiela, The women's collections 1989-2009*, . New York, NY: Rizzoli Electa, 2018.p.8/p.9.

personnage identifié comme chef de file du mouvement est le témoignage des idéaux du dadaïsme. (Figure 49)

Les Merzbau sont également des témoignages sous la forme de sculpture des principes des surréalistes. Ce sont des assemblages à échelle humaine réalisés par le dadaïste Kurt Schwitters après la Première Guerre Mondiale. Ces constructions abstraites, d'éléments géométriques, sont associées à des objets abandonnés, installés dans le désordre. Il en résulte une installation étrange, inattendue qui remet en question l'ordre premier. C'est une nouvelle manière d'aborder le monde et son organisation. Ces artistes souhaitent renverser les principes sociaux qui ne fonctionnent plus pour en créer de nouveaux, différents. Schwitters réalise également des collages « comme des portraits pleins d'espoir de la façon dont la destruction peut nourrir la création : comment des morceaux de publicité, des bouts de journaux, du bois, des ordures et des débris urbains pourraient tous être collés ensemble en quelque chose de nouveau et de beau. » [107] Cela rejoint le fait de trouver la beauté dans l'horreur. D'après lui, le collage dans le désordre d'éléments invraisemblables peut créer une sorte de beauté plus puissante que celle trouvée dans l'ordre et la norme. (Figure 51)

C'est exactement ce que la méthode paranoïaque critique démontre. Cette méthode de Dalí était, selon R. Koolhaas, l'« enchaînement de deux opérations consécutives mais distinctes :

a) la reproduction artificielle du mode de perception paranoïaque du monde donnant un éclairage nouveau, avec sa riche moisson de correspondances, d'analogies et de schémas associatifs insoupçonnés ;

b) la compression de ces élucubrations gazeuses jusqu'au point critique où elles atteignent à la densité du fait » servant de « preuves concrètes qui apportent au reste de l'humanité les découvertes de ces excursions, dans des formes aussi évidentes et incontestables que l'instantané [...]

L'activité paranoïaque critique consiste à inventer des preuves pour des hypothèses indémontrables, pour permettre à un fait 'faux' de prendre sa place illicite parmi les faits 'réels' [...] La MPC se propose de détruire, ou du moins, de bouleverser le catalogue définitif du monde [...] de redistribuer le monde comme s'il s'agissait d'un jeu de cartes dont l'ordre initial a perdu tout son charme. » [108]

Ces artistes se réunissent sur leur volonté de décon-

struire les perceptions, les idéaux de la société afin de les renouveler. C'est une sorte de destruction de l'ordre établi pour permettre à la nouveauté d'être créée.

[107] Elisabeth Thomas, In Search of Lost Art: Kurt Schwitters's *Merzbau*, Chroniques internes du MoMa, Archives du musée, 9 juillet 2012. [108] Rem Koolhaas, *New York Délire : Un manifeste rétroactif pour Manhattan*, Collection : Architectures, 1978, p. 238-241.

suite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-les dans un sac. Agitez doucement. Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre. Copiez les consciencieusement dans l'ordre où elles ont quitté le sac. Le poème vous ressemblera. Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, encore qu'incomprise du vulgaire."

Tristan Tzara,
Pour faire un poème dadaïste, 1924.



Figure 47, Photographie de l'empreinte du Modulor dans le béton de l'Unité d'habitation de Marseille construite par Le Corbusier en 1947. © FLC, ADAGP, Paris 2015.



Figure 48, Photographies par Martin Margiela, ..., dans Margiela, Martin et Samson, Alexandre.
Martin Margiela, The women's collections 1989-2009, . New York, NY: Rizzoli Electa, 2018.p.9.



Figure 49, Portrait de Tristan Tzara par Lajos Tihanyi en 1925, Szepmuvészeti Muzeum, Budapest.

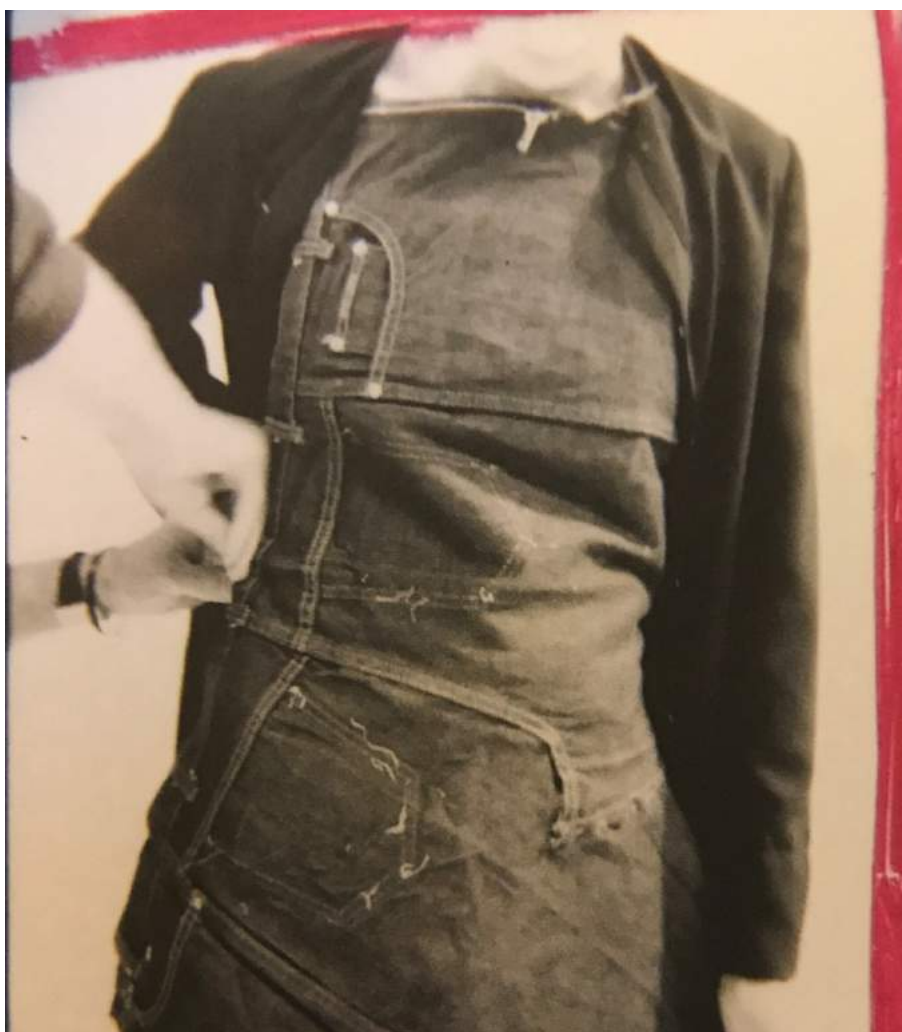


Figure 50, Photographies par Martin Margiela, ..., dans Margiela, Martin et Samson, Alexandre.
Martin Margiela, The women's collections 1989-2009, . New York, NY: Rizzoli Electa, 2018.p.85.



Figure 51, Photographie du 'Merzbau d'Hanovre' construit par Kurt Schwitters, en 1930 à Hanovre. © Wilhelm Redemann, 1933.



Figure 52, Photographies par Martin Margiela, ..., dans Margiela, Martin et Samson, Alexandre.
Martin Margiela, The women's collections 1989-2009, . New York, NY: Rizzoli Electa, 2018.p.26.

III. La déconstruction

2. Non fini

La déconstruction peut être abordée sous la forme de défabrication pour mettre en valeur une structure ou un processus constructif. La déconstruction, dans ce sens, donne généralement une impression de ‘non fini’ par la mise en valeur inhabituelle de matériaux bruts, voir de construction.

Ainsi, le théoricien Reyner Banham explique que « l’attitude architecturale [qui] entend se tenir au plus près de la nature des matériaux, en les utilisant et en les transformant le moins possible lors de leur mise en oeuvre. Ils sont utilisés ‘as found’, dans une attitude proche à la fois de l’art brut et de Jackson Pollock ». [109] En parallèle Alison et Peter Smithson soulignent la mise en valeur du processus dans l’oeuvre de Pollock : « L’image a été découverte dans le processus de fabrication du travail. Ce n’était pas préfiguré mais recherché comme un phénomène dans le processus. » [110] Jackson Pollock, inspiré par le surréaliste André Masson, utilise des matériaux bruts et met en valeur le processus constructif. Ses techniques picturales de ‘dripping’ et ‘pouring’ consistent à abandonner l’utilisation classique du pinceau pour peindre autrement. Il laisse la peinture tomber goutte à goutte ou la répand abondamment. C’est un des chefs de file de ‘l’action painting’, mouvement qui cherche à imaginer la peinture sous une nouvelle manière. Le critique Harold Rosenberg explique : « À un certain moment, les peintres américains [...] commencent à considérer la toile comme une arène dans laquelle agir, plutôt que comme un espace dans lequel reproduire, recréer, analyser ou ‘exprimer’ un objet réel ou imaginaire. Ce qui devait passer sur la toile n’était pas une image, mais un fait, une action. » [111] Le regard est porté sur de nouveaux éléments et des processus différents.

Alison et Peter Smithson expérimentent le brutalisme dans la Smithdon High School à Hunstanton au Royaume-Unis en 1949. (Figure 53) Le but de leur architecture est de créer un bâtiment intelligible notamment grâce à la mise en valeur et à la réalité du matériau dans la construction. Ils n’emploient pas de finitions et laissent toute la structure vi-

sible et compréhensible. Reyner Banham dans l’article « The New Brutalism » explique : « Hunstanton est si resté en travers de la gorge du public, c’est parce qu’il est pratiquement le seul bâtiment moderne à être fait de ce dont il a l’air d’être fait. Quoiqu’on ait pu dire de la franchise des matériaux, la plupart des édifices modernes semblent être fait de chaux ou de vitrage, alors même qu’ils sont en béton et acier. » [112] Cette vérité constructive, soulignant les assemblage ordinaires et les finitions sans sophistications est sensée émouvoir, réveiller des sensations. C’est une sorte de déconstruction dans le sens où l’on comprend si bien la construction et les matériaux du bâtiment qu’on peut le déconstruire mentalement grâce à son intelligibilité. Il en résulte des détails de constructions sans aucunes finitions, ce qui donne une impression de ‘non fini’.

Dans la Studio House, construite par Peter Märkli en 2014, la pauvreté des matériaux et l’absence de tout artifice sont à la fois déroutants et intrigants. Il existe une réelle tension entre l’austérité, la pureté presque régressive des éléments constructifs et les sensations spatiales créées par le bâtiment. (Figure 55)

L’architecte Mohsen Mostafavi dans *Approximations The Architecture of Peter Märkli*, explique qu’« on imagine que, travaillant seul dans son atelier, Märkli en vient lui aussi à porter une plus grande attention aux choses – aux proportions de ses maisons, aux textures de leurs surfaces, aux matériaux de leur construction. » [113] Jouer avec les dimensions, les proportions est ce qui importe le plus pour l’architecte. Garder des matériaux bruts lui permet de mettre l’accent sur d’autres éléments. Cela crée une matérialité, une mise en valeur du processus de construction. Il garde le béton brut, des briquettes de

[109] Reyner Banham, *Le Brutalisme en architecture : éthique ou esthétique ?*, Paris : Dunod, 1970, p.60. [110] Smithson, A. et P. « The ‘as Found’ and the ‘found’ » dans *As Found, The Discovery of the Ordinary*. Claude Lichtenstein. Laars Muller Publishers. 2005. p.203. [111] Harold Rosenberg, *The American Action Painters*, *ARTnews*, 1952, p.22. [112] Reyner Banham, « The New Brutalism », *The Architectural Review*, 9 décembre 1955. [113] Mohsen Mostafavi, *Approximations The Architecture of Peter Märkli*, AA Publications, 2002.

PROCESSUS. Martin Margiela a l'idée de travailler sur une collection complètement basée à partir d'un atelier de mode. [114] C'est, en sorte, une mise en abîme de la haute couture. Il commence par faire des essais non convaincants avec des bouts de tissus drapés. C'est en les observant qu'il trouve son idée. C'est la totalité du modèle, avec le mannequin d'atelier qu'il doit présenter. Cette collection de l'été 1997 est composée de bustes de mannequin Stockman. Ceux-ci sont évidés et portés en veste rigide. Ils sont laissés ouverts sur le devant et bordé par 24 accroches métalliques. Comme les anciens bustes d'ateliers, leurs informations sont inscrites au pinceau noir. La taille sous le cou est marquée ainsi que l'appellation 'Semi Couture' avec le numéro de référence. En-dessous, les mannequins portent des tenues simples, composées de shorts, de pantalons en jean ou de jupes en nylon colorées. (Figure 56, 58) Des épaulettes, des toiles et des cravates sont épinglées sur la veste ainsi que sur les formes vestimentaires du studio. Un ruban blanc marque la taille tandis que d'autres rubans noirs, plus étroits, soulignent le cou, le buste et les hanches larges. Le désir de réinvention du créateur l'a poussé à dévoiler les coulisses d'un

studio de couture. En atelier, le travail se fait d'abord sur une forme de robe. Tous les tissus sont cousus par-dessus la veste stockman, à l'image du procédé classique de couture. [115] Le désir de montrer le processus de fabrication est un thème abordé en art. Martin Margiela met en valeur les coutures en les surdimensionnant ou en les laissant grossières. (Figure 54) C'est une envie de dévoiler, de montrer l'envers du décor, de faire partager la réalité. Cela dégage une impression de tenue 'non-fini'.

[114] Holzemer, Reiner. *Martin Margiela in his own words*. dogwoof, 2020. [115] Margiela, Martin et Samson, Alexandre. *Martin Margiela, The women's collections 1989-2009*, . New York, NY: Rizzoli Electa, 2018.p.70/p.73.

constructions sans artifice pour les recouvrir. (Figure 57) Les matériaux s'opposent de manière plus radicale et caractérielle. Peter Märkli en joue : il vient marquer les angles et créer des décalages de béton comme un rythme de musique. Il place les fenêtres asymétriques et souligne la pente du terrain avec une bande de peinture discrète s'opposant à la rugosité et à l'imperfection des autres éléments de la façade extérieure. Ces matériaux juxtaposés créent une sorte de danse sur la façade avec le terrain, comme scène. Il s'avère que les clients de Peter Märkli pour lesquels il a construit ce studio sont un couple de danseurs de flamenco. Ils ont besoin d'un espace extrêmement flexible pour le configurer selon leurs besoins personnels et professionnels. [116] Peter Märkli utilise les matériaux et les proportions comme des éléments suivant le rythme d'une danse, à l'image de ses habitants. Ce rythme est intensifié par le caractère apparent 'non fini' qui crée des tensions plus fortes dans le bâtiment.

[116] Interviews personnels avec les habitants pour le cours de *Magma & Principes*, encadré par Marco Bakker, Alexandre Blanc et Jo Taillieu, EPFL, printemps 2021.



Figure 53, Photographie du Robin Hood Gardens construit par Alison and Peter Smithson à Londres au Royaume-Unis en 1966. © Steve Cadman, 2008.



Figure 54, Photographies par Martin Margiela, ..., dans Margiela, Martin et Samson, Alexandre.
Martin Margiela, The women's collections 1989-2009, . New York, NY: Rizzoli Electa, 2018.p.77.



Figure 55, Photographie extérieure de l'Atelierhouse (ou Studio House) construite par Peter Märkli à Rumisberg à Berne en 2013. © Studio Märkli.



Figure 56, Photographies par Martin Margiela, ..., dans Margiela, Martin et Samson, Alexandre.

Martin Margiela, The women's collections 1989-2009, . New York, NY: Rizzoli Electa, 2018.p.73.



Figure 57, Photographie intérieure de l'Atelierhouse (ou Studio House) construite par Peter Märkli à Rumisberg à Berne en 2013. © Studio Märkli.



Figure 58, Photographies par Martin Margiela, ..., dans Margiela, Martin et Samson, Alexandre.
Martin Margiela, The women's collections 1989-2009, . New York, NY: Rizzoli Electa, 2018.p.50.

III. La déconstruction

3. L'apparent

L'apparent est ce qui est visible dans une construction ou une oeuvre d'art. L'ornement fait partie de l'apparent. Il peut être déjà présent dans l'objet ornementé ou alors il peut s'ajouter à l'ensemble pour une signification particulière ou un désir esthétique. Owen Jones parle de l'origine de l'ornement et sa beauté dans son aspect primaire. «l'ornement d'une tribu sauvage, étant le résultat d'un instinct naturel, est nécessairement toujours fidèle à son but» [117] Celle-ci possède une sorte de vérité et de naïveté apportant une valeur fondatrice absolue. Il explique que le premier ornement, avant tous les autres arts existants, est le tatouage. « La première ambition de l'homme est de créer. C'est à ce sentiment qu'il faut attribuer le tatouage du visage et du corps humain auquel recourt le sauvage pour augmenter l'expression par laquelle il cherche à terroriser ses ennemis ou ses rivaux, ou à créer ce qui lui apparaît comme une nouvelle beauté. » [118]

Le tatouage primaire est ainsi l'essence de l'art d'après Owen Jones. Les surréalistes admirent également les arts primitifs :

« Lorsqu' André Breton compare les tableaux [d'Yves Laloy] aux peintures sur sable exécutées par les Indiens Navajos, il ne s'agit pas seulement d'une ressemblance formelle, mais d'une démarche comparable à celle de primitifs en harmonie avec les esprits de la nature. L'intérêt de Breton pour les masques amérindiens n'est pas récent: il exprime sa conception d'un art libéré de la rationalité gréco-romaine. Aux Etats-Unis, il a rendu visite aux Indiens Hopi et Zuni et acheté des poupées Katchin ornées de géométries symboliques. L'art surréaliste doit retrouver cette vision qui est celle du primitif, mais aussi celle de l'enfant, du medium et du malade mental. C'est cet œil libéré que Breton reconnaît à Yves Laloy, en reliant ses œuvres à celles des Indiens, mais aussi aux gravures néolithiques de Gavrinis. » [119]

Le concept du tatouage est repris dans l'architecture contemporaine. Le collectif italien Baukuh construit la Casa

della Memoria à Milan en 2011 sur ce thème. À l'image du tatouage, ils ont gravé dans la façade du bâtiment des photographies abstraites tirées des archives conservées à l'intérieur grâce à des pixels formés de briques. C'est un dessin sur la façade en hommage à la mémoire des victimes. Ce bâtiment témoigne des épisodes tragiques de l'histoire de l'Italie. Les victimes du fascisme ou du terrorisme restent incrustées éternellement dans la ville comme un tatouage sur un corps. [120] (Figure 59)

La bibliothèque de l'École technique d'Eberswalde en Allemagne construite en 1997 par Herzog et de Meuron est un autre exemple abordant le thème du tatouage sur la peau d'un bâtiment. Celui-ci utilise les avancées technologiques. Les panneaux de béton préfabriqués sont similaires aux ceintures de verre des fenêtres à rainures et sont imprimés grâce à une technique de sérigraphie. La base des motifs des tirages est constituée de photos découvertes par l'artiste Thomas Ruff dans des magazines qu'il a accumulés au fil des ans dans sa collection privée. De cette collection, il a sélectionné les motifs appropriés et les a disposés dans les ceintures horizontales qui courent autour de la façade. L'empreinte sur toute la façade unifie la surface ; les différences entre le béton et le verre semblent s'annuler. [121] (Figure 61) Cette sorte de tatouage témoigne de la fonction intérieure du bâtiment : archiver le savoir, la culture, et donner un accès aux ressources documentaires. Les architectes suisses ont déjà utilisé cette méthode de sérigraphie dans la peau du bâtiment. Dans le Centre Sportif Pfaffenholz à Saint-Louis, construit en 1992 en France, le dessous du toit en saillie, les façades longitudinales et la place qui le précède sont recouverts de dalles de

[117] Owen Jones, *The Grammar of Ornament : Illustrated By Examples From Various Styles Ornament*, Londres: Day and Son, 1856, p16. [118] Ibid p.13. [119] Renée Mabin, « Yves Laloy et le surréalisme », dans rubrique « Astu » de *Mélusine*, janvier 2017, URL : <https://melusine-surrealisme.fr/wp/?p=2238> [dernier accès : 04.11.2020]. [120] Andrew Ayers, L'éclectisme pragmatique de Baukuh, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n°413, 2016. [121] Jacques Herzog & Pierre de Meuron, 105 Eberswalde Technical School Library, Site internet. <https://www.herzogdemeuron.com/index.html>.

ORNEMENT. Martin Margiela aborde le thème de l'ornement dans ses créations. Il s'inspire des tatouages avec des motifs polynésiens. À travers ses collections, le public peut observer son penchant pour la nudité. Il aime la vision de la peau et des jeux d'optique qui donnent l'impression que les mannequins ne portent rien sur leur corps. [122] Il crée un haut suggérant la nudité totale du corps tatoué du modèle. Cette tenue est constituée d'un filet de couleur «nude» avec un voile de mousseline et se confond directement avec la chair par sa couleur et sa forme. [123] Le motif du tatouage peut être apprécié comme un ornement et considéré comme un vêtement à part entière. (Figure 60) C'est le même principe qui le guide avec la chaussure Tabi lorsqu'il place simplement une semelle à talon sous le pied de son mannequin et qu'il la recouvre avec du scotch transparent autour du pied. Le public a l'impression que le modèle ne porte rien, la chaussure est si minimaliste qu'elle cambre le pied en hauteur, mais ne repose sur rien, vu de face. [124] Il utilise le corps comme un matériau en lui-même.

Avec les nouvelles technologies qui se développent, Martin Margiela fait évoluer les motifs qui ornent ses te-

nues. Il scanne des robes d'une ancienne collection et les transforme en motif 2D. Il les réimprime ensuite sur des tissus très fins, mettant en valeur le relief créé par l'impression et non la matérialité. C'est une sorte de mise en abîme de la robe comme motif d'une autre robe. Il modernise l'ornement et le fait vivre avec son temps. [125] Il va également réfléchir au motif comme une sorte de peinture en 3D. Il voit le corps comme un objet d'art qu'il met ensuite en valeur. Il prolonge ainsi des rayures d'une tenue jusqu'au jambes du modèle avec de la peinture. Il fait évoluer les motifs, que ce soit dans un sens technologique mais également historique, optique ou constructif. [126]

[122] Holzemer, Reiner. *Martin Margiela in his own words*. dogwoof, 2020. [123] Margiela, Martin et Samson, Alexandre. *Martin Margiela, The women's collections 1989-2009*, . New York, NY: Rizzoli Electa, 2018.p.13/p.150. [124] Holzemer, Reiner. *Martin Margiela in his own words*. dogwoof, 2020. [125] Ibid. [126] Margiela, Martin et Samson, Alexandre. *Martin Margiela, The women's collections 1989-2009*, . New York, NY: Rizzoli Electa, 2018.p.24/p.27.

béton préfabriquées. Leurs surfaces ont été rendues rugueuses grâce à cette technique d'impression, qui les fait ressembler à des surfaces photographiques. La texture créée est semblable aux prairies des terrains de sport adjacents. [127] (Figure 63) Cette technique d'impression photographique sur la face extérieure du béton permet d'insérer le bâtiment dans son environnement en utilisant la technologie actuelle.

[127] Jacques Herzog & Pierre de Meuron, 055 Pfaffenhof Sports Centre, Site internet. <https://www.herzogdemeuron.com/index.html>.



Figure 59, Photographie de la Casa Della Memoria construite par Baukuh à Milan en Italie en 2015. © Stefano Graziani, Giulio Boem.

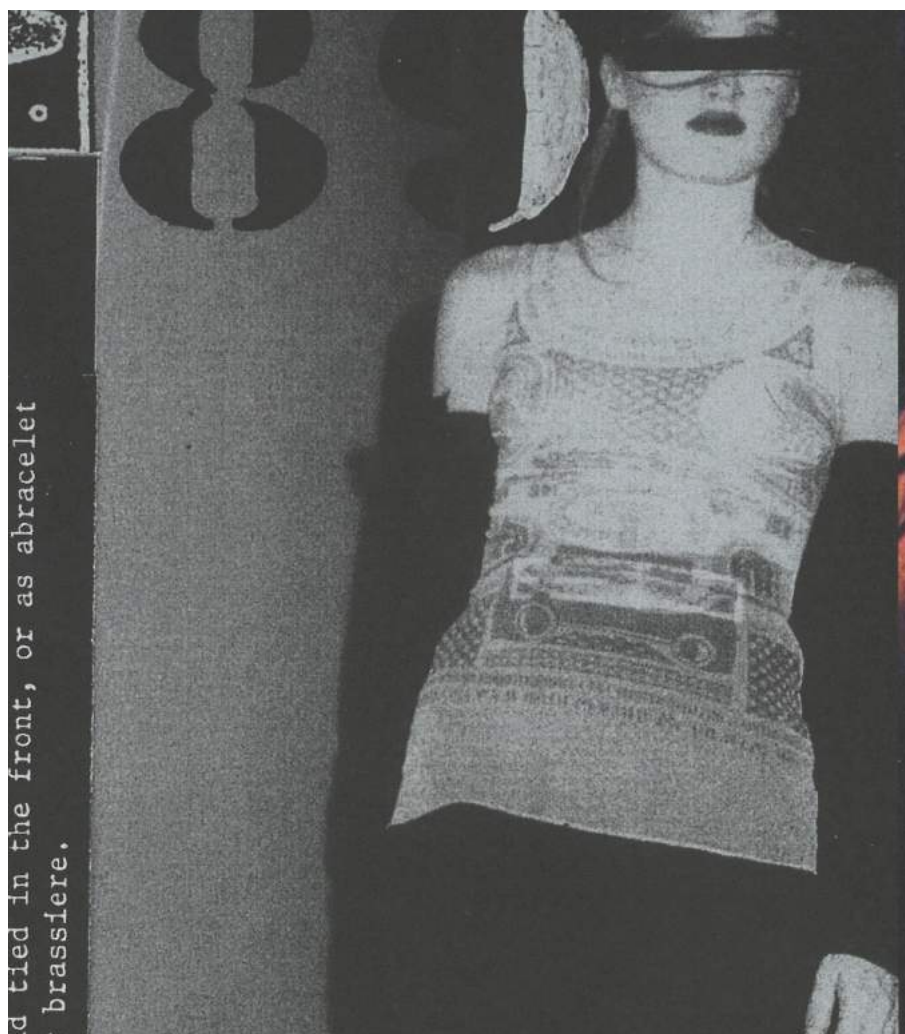


Figure 60, Photographies par Martin Margiela, ..., dans Margiela, Martin et Samson, Alexandre.
Martin Margiela, The women's collections 1989-2009, . New York, NY: Rizzoli Electa, 2018.p.13.



Figure 61, Photographie de la bibliothèque de l'Ecole technique d'Eberswalde construite par Herzog et de Meuron en Allemagne en 1997, © Herzog et de Meuron studio.

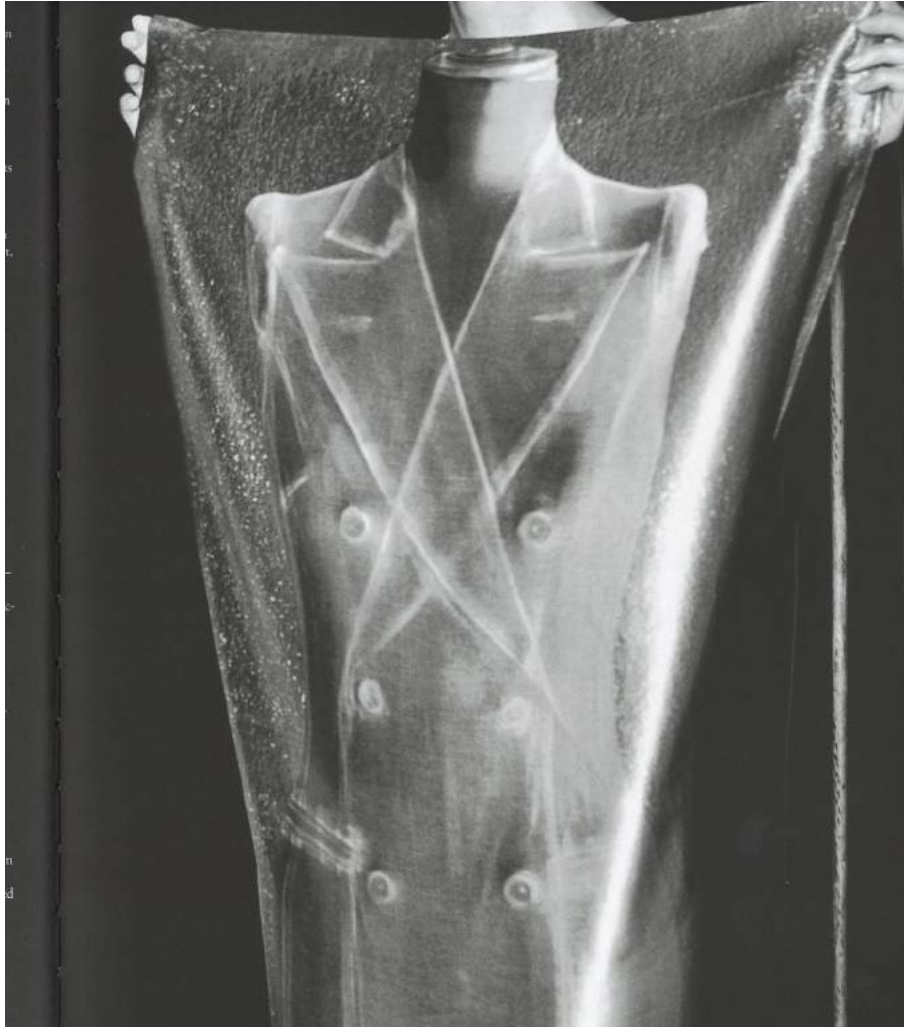


Figure 62, Photographies par Martin Margiela, ..., dans Margiela, Martin et Samson, Alexandre.
Martin Margiela, The women's collections 1989-2009, . New York, NY: Rizzoli Electa, 2018.p.151.



Figure 63, Photographie du Centre Sportif Pfaffenholz à Saint-Louis, construit par Herzog et de Meuron en France en 1992. © Herzog et de Meuron studio.



Figure 64, Photographies par Martin Margiela, ..., dans Margiela, Martin et Samson, Alexandre.
Martin Margiela, The women's collections 1989-2009, . New York, NY: Rizzoli Electa, 2018.p.39.

Conclusion

L'origine tissée de l'architecture est développée explicitement à partir de la seconde moitié du 19^e siècle. Le dialogue entre les deux disciplines a ensuite évolué. L'architecture d'une part, et le textile comme élément de la mode d'autre part, continuent de s'influencer ou du moins de répondre de façon similaire à des enjeux actuels.

Pour faire dialoguer l'architecture et le textile dans notre époque contemporaine, nous avons introduit une troisième dimension : le surréalisme. Nous avons ainsi établi des connexions implicites entre ces deux arts, découlant de thèmes surréalistes. C'est, en effet, un mouvement artistique permettant de lier des éléments apparemment très différents, par des principes, des visions ou des réflexions similaires.

L'étude de l'oeuvre de Martin Margiela nous permet de pénétrer dans l'art de la Haute Couture via une version contemporaine et novatrice. Il applique, au fil de sa carrière, des principes presque révolutionnaires clairement associés aux idéaux du surréalisme dans l'univers de la mode.

En parallèle, ce mouvement artistique a fortement influencé l'architecture et l'influence toujours. L'état d'esprit du surréalisme répond, encore aujourd'hui, aux enjeux de notre époque contemporaine.

Nous avons mis en exergue des thèmes surréalistes dans le principe de l'objet trouvé, l'assemblage et le processus de fabrication de l'oeuvre. Dans une deuxième partie, nous avons étudié le sentiment d'étrangeté induit par le mystère, l'anonymat, les illusions ou simplement par

la familiarité et la reconnaissance de la culture ordinaire. Enfin, nous avons abordé la déconstruction en temps que réponse au désir de repenser, de mieux recréer. Nous l'avons aussi étudiée sous l'angle de la mise en valeur de la fabrication et des matériaux bruts, inhabituellement apparents.

Ces thèmes définissent l'oeuvre de Martin Margiela mais sont également présents dans l'architecture contemporaine et l'art en général. Le surréalisme est donc le point de croisement entre différentes disciplines, en apparence éloignées, mais semblables dans leurs principes.

Les mécènes Marie-Laure (1902-1970) et Charles de Noailles (1891-1981) incarnent ces trois thèmes. Ils forment un pont entre la mode, l'architecture et le surréalisme. *Les Mystères du château de Dé* est un documentaire de Man Ray, tourné en 1929, qui a pour but de mettre en scène la nouvelle villa du couple à Hyères construite par Robert Mallet-Stevens. [128] Les participants sont costumés et masqués. Ils agissent à travers la maison dans une atmosphère mystérieuse à caractère surréaliste. Le titre du film est inspiré du poème de Stéphane Mallarmé *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, construit tel un jeu sémantique surréaliste [129]. Le cinéma permet de synthétiser les arts. Ricciotto Canudo (1879-1923), intellectuel et critique italien explique : « Nous avons besoin du Cinéma pour créer l'art total vers lequel tous les autres, depuis toujours, ont tendu. » [130]. Ce court-métrage est l'incarnation du dialogue entre architecture et textile à travers l'optique du surréalisme.

[128] Man Ray. *Les Mystères du château de Dé*, produit par Charles de Noailles. Hyères, France, 6 juin 1929. [129] Stéphane Mallarmé. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1897. [130] Ricciotto Canudo. *Manifeste des sept arts*, Séguier, 1923.

Bibliographie

OUVRAGES

Reyner BANHAM. *Le Brutalisme en architecture : éthique ou esthétique ?*, Paris : Dunod, 1970.

Charles BAUDELAIRE. *Une charogne*, « Spleen et idéal », chapitre XXVII, pages 66-67, recueil des Fleurs du mal, 1857.

Jean-Claude BOLOGNE. *Histoire de la coquetterie masculine*. Pour l'histoire. Paris: Perrin, 2011.

André BRETON. *Manifeste du surréalisme*. 1924.

André BRETON. *Nadja*. 1928.

André BRETON. *Le Surréalisme et la Peinture*, Oeuvres complètes IV, Paris, 1928.

André BRETON. *Second Manifeste du surréalisme*. 1929.

André BRETON. *Crise de l'Objet*. 1936.

André BRETON. *Le Dictionnaire abrégé du surréalisme*. 1938.

André BRETON. *L'Amour fou*, (n°9), 1939.

Robert DESCHARNES et Gilles NERET. *Salvador Dali L'œuvre peint*, Allemagne, Benedikt Tasken, 1994.

Sigmund FREUD. *Il perturbante*, 1919.

Roberto GARGIANI. « La maison de Koolhaas/OMA à Floirac, ou la Floating Box » dans Alain Guiheux, *Action Architecture*, 2010.

Owen JONES. *The Grammar of Ornament : Illustrated By Examples From Various Styles Ornament*, Londres: Day and Son, 1856.

Alain JOUFFROY. « Les jeux surréalistes », entretien avec Jacques Hérold, dans *XXe siècle, Le surréalisme I*, nouvelle série, XXXVIe année, n° 42, juin 1974.

Rem KOOLHAAS. *New York Délire : Un manifeste réactif pour Manhattan*, Collection : Architectures, 1978.

Rem KOOLHAAS. *Junkspace*, A+U, mai 2000.

Bruno KRUCKER. *Complex ordinarieness : The upper lawn pavilion by Alison and Peter Smithson*. Eth. Zurich. 2002.

LE CORBUSIER. *Le Modulor : Essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine applicable universellement à l'architecture et à la mécanique*, Denoël, Gonthier, Paris, 1977. - 221 p. ill - (Bibliothèque médiations ; 108). La couverture porte : *Le Modulor : Contre la pollution visuelle*.

Adolf LOOS et Cornelius HEIM. *Paroles dans le vide, 1897-1900: chroniques écrites à l'occasion de l'exposition viennoise du Jubilé, 1898, [suivi de] autres chroniques des années 1897-1900*. Paris: Ed. Ivrea, 1994.

Stéphane MALLARME. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1897.

Martin MARGIELA et Alexandre SAMSON. *Martin Margiela, The women's collections 1989-2009*, . New York, NY: Rizzoli Electa, 2018.

Jacques MICHON, « Surréalisme et modernité », *Etudes Françaises*, mai 1975, 11/12.

Mohsen MOSTAFAVI. *Approximations The Architecture of Peter Märkli*, AA Publications, 2002.

Catalogue d'exposition MUDIMA. *Allan Kaprow, 7 Environments*, Fondation Mudima, Milan, 1991.

Didier OTTINGER. *La Sculpture au défi. Surréalisme et matérialisme*, Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou (France), 2015.

Jean PETIT. *Un couvent de Le Corbusier*, Editions de Minuit, Paris, 1961.

Ricciotto CANUDO. *Manifeste des sept arts*, Séguier, 1923.

A. et P. SMITHSON. « The 'as Found' and the 'found' » dans *The Independent Group - Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*. Mit Press. Londres. 1990.

A. et P. SMITHSON. « The 'as Found' and the 'found' » dans *As Found, The Discovery of the Ordinary*. Laars Muller Publishers. Claude Lichtenstein. 2005.

Anthony VIDLER. « Transparency », in *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge/Mass., MIT Press, 1992.

ARTICLES

Maxime ABOLGASSEMI KLINCKSIECK. « L'Objet trouvé » et l'héritage surréaliste de Strindberg, « Etudes Germaniques », 2013/4, n°272.

James ATTLEE. *Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark and Le Corbusier*, Tate Papers, no.7, Spring 2007.

Andrew AYERS. L'éclectisme pragmatique de Bauhaus, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n°413, 2016.

Reyner BANHAM. « The New Brutalism », *The Architectural Review*, 9 décembre 1955.

Léa BARBISAN. Vivre la transparence, La maison de verre, essor et déclin d'une utopie, *Sens public*, 31 janvier 2017.

André BRETON. « The Richard Mutt case ». *The*

Blind Man. New York. 1917.

Marouchka FRANJULIEN. « Histoire de mode: la veste à épaulettes ». *Elle*, 4 novembre 2020.

Jill JOHNSTON. « Environments at Martha Jackson's » dans *Village Voice*, 6 juillet 1961.

LE CORBUSIER, « Cinq questions à Le Corbusier », *Zodiac*, n° 7, 1960.

Renée MABIN. « Yves Laloy et le surréalisme », dans rubrique « Astu » de *Mélusine*, janvier 2017, URL : <https://melusine-surrealisme.fr/wp/?p=2238> [dernier accès : 04.11.2020].

MoMA. Extrait de publication de MoMA Highlights: *375 Works from The Museum of Modern Art*, New York, 2019.

Harold ROSENBERG. *The American Action Painters*, *ARTnews*, 1952.

Elisabeth THOMAS. In Search of Lost Art: Kurt Schwitters's *Merzbau*, Chroniques internes du MoMA, Archives du musée, 9 juillet 2012.

SITES INTERNET

Kersten GEERS et David VAN SEVEREN. OFFICE 131, Site internet, <http://officekgdvs.com>.

Jacques HERZOG & Pierre DE MEURON. 133 Studio Rémy Zaugg, Site internet. <https://www.herzogdemeuron.com/index.html>.

Jacques HERZOG & Pierre DE MEURON. 105 Eberswalde Technical School Library, Site internet. <https://www.herzogdemeuron.com/index.html>.

Jacques HERZOG & Pierre DE MEURON. 055 Pfaffenholz Sports Centre, Site internet. <https://www.herzogdemeuron.com/index.html>.

THESES / MEMOIRES

Natacha BAUER - Svend REYMOND - Arnaud BOVET. *Herzog et de Meuron 1992-1993, centre d'emballage et de distribution Ricola Europe, Mulhouse, Brunstatt, France*, mémoire écrit sous la direction de Bruno Marchand, automne 2008.

Anne-Sophie DUBOSSON. « Abstract, Sublimation et négation du corps féminin surréaliste dans l'oeuvre de Man Ray, Joyce Mansour et Gissèle Prassinos », Thèse de doctorat en art, sous la direction de Elisabeth Hodges, Oxford, Ohio, Miami University, 2014.

Sandra KAJI-O'GRADY, *From Monopoly to Jean Nouvel's Serpentine Pavilion: Monochromatic Buildings and Rooms*. Architectural Theory Review, Volume 19, Issue 2: Colour Theory, 2014.

COURS EPFL

Roberto GARGIANI. *Projets métaphoriques*, [cours de master], EPFL, 2021.

Entretien personnel avec l'artiste Raphaëlle DE BROISSIA sur l'oeuvre *The coat*, Raphaëlle de Broissia, 2019 dans le cadre du cours de master de 'Seismography - art since the 1950's at Documenta'.

Interviews personnels avec les habitants du Studio House de Peter MARKLI pour le cours de *Magma & Principes*, encadré par Marco Bakker, Alexandre Blanc et Jo Taillieu, EPFL, printemps 2021.

Corpus

VIDEOS

Man RAY. Les Mystères du château de Dé, produit par Charles de Noailles. Hyères, France, 6 juin 1929.

Estelle THIBAUT. *Gottfried Semper : de la polychromie aux arts textiles : les leçons de l'Exposition universelle de Londres (1851)*. Vidéos de la cité de l'architecture et du patrimoine, 2014.

Reiner HOLZEMER. *Martin Margiela in his own words*. dogwoof, 2020.

EXPOSITIONS

Martin MARGIELA. *Exposition Man Ray et la Mode au musée du Luxembourg du 15 décembre 2020 au 17 janvier 2021*, Paris, ensemble de citations d'artistes vis à vis de l'exposition.

Marcel DUCHAMP. Conversation au Salon de la locomotion aérienne en compagnie de Constantin Brancusi et de Fernand Léger, 1912, dans la présentation de l'exposition *Formes Simples*, du 13 juin au 5 janvier 2015 du Centre Pompidou-Metz et de la Fondation d'entreprise Hermès à Metz.

Centre Pompidou. Direction des publics, Service de l'information des publics et de la médiation, dépliant rédigé à partir des textes du catalogue de l'exposition *Le surréalisme et l'objet*, Paris, 30 octobre 2013 - 3 mars 2014.

EMISSIONS RADIOPHONIQUES

Max, FAVALELLI. Emission radiophonique « Le soir on cambriole ». Le Corbusier. 1960.

John HELD JR. Entretien avec Allan Kaprow enregistré en 1988 à la bibliothèque de Dallas et diffusé sur une chaîne câblée de la ville ; entretien réalisé pendant la préparation de la rétrospective « Allan Kaprow : Precedings », université d'Arlington, Texas, 1988.

AVIS DU MINISTERE DE LA CULTURE

Ministère de la culture. *Avis n°2021-01 de la Commission consultative des trésors nationaux*. 17 février 2021.

Iconographie

PHOTOGRAPHIES

Figure 1 (p.5), Photographie des architectes A. Stewart Walker déguisé en Fuller Building, Leonard Schultze en Waldorf-Astoria, Ely Jacques Kahn en Squibb Building, William Van Alen en Chrysler Building, Ralph Walker en nol Wall Street, D. E. Ward en Metropolitan Tower et Joseph J. Freeland en Musée de la Ville de New York, au bal « Fête Moderne - a Fantasia in Flame and Silver » de la Society of Beaux-Arts Architects, organisé le 23 janvier 1931 à l'Hôtel Astor. "Manhattan's architects perform 'The Skyline of New York'," 1931, "Fete Moderne: A Fantasia in Flame and Silver," in New York Herald Tribune (January 18, 1931). © Koolhaas, Delirious New York, 128.

Figure 4 (p.8), Photographie des « Période des sommeils, avec Robert Desnos, tenant une feuille, entouré du groupe surréaliste et Simone Breton, assise devant une machine à écrire en 1922 ou 1923. » © Man Ray.

Figure 5 (p.12), Photographies prises lors du défilé printemps-été 1990, pages 92-93 dans 6+ Antwerp Fashion, MoMu et le Parlement Flamand, Ludion, Gand, 2007. © 6+ Antwerp Fashion.

Figure 6 (p.13), Photographie des Six d'Anvers, en 1986 : Marina Yee, Dries Van Noten, Ann Demeulemeester, Walter Van Beirendonck, Dirk Bikkembergs et Dirk van Saene (de gauche à droite). © Karel Fonteyne.

Figure 7 (p.18), Photographie de *La Fontaine*, de Marcel Duchamp sous le pseudonyme de Richard Mutt de 1917.

Figure 8, 10, 12, 14, 16, 18, 20, 22, 24, 26, 28, 30, 32, 34, 36, 38, 40, 42, 44, 46, 48, 50, 52, 54, 56, 58, 60, 62, 64, (respectivement p.19, p.21, p.23, p.25, p.29, p.31, p.33, p.39, p.41, p.43, p.49, p.51, p.53, p.59, p.61, p.63, p.65, p.71,

p.73, p.75, p.81, p.83, p.85, p.91, p.93, p.95, p.101, p.103, p.105), Photographies par Martin Margiela, ..., dans Margiela, Martin et Samson, Alexandre. *Martin Margiela, The women's collections 1989-2009*, . New York, NY: Rizzoli Electa, 2018.

Figure 9 (p.20), Photographie de Charles-Edouard Jeanneret dit Le Corbusier (1887-1966), photo non datée. • © stf - AFP.

Figure 11, 13, 15, 25 (p.22, p.24, p.28, p.42), Photographie dans Smithson, A. et P. « The 'as Found' and the 'found' » dans *As Found, The Discovery of the Ordinary*. Claude Lichtenstein.

Figure 17 (p.30), Photographie de la maison Le-moine, Floirac, construite par R. Koolhaas/OMA près de Bordeaux en 1994-1998, en collaboration avec Ove Arup, © Hans Werlemann.

Figure 21 (p.38), Photographie de l'installation *Yard* et des participants créé par Allan Kaprow en 1961 au Pasadena Art Museum. © Julian Wasser/ Getty Research Institute, Los Angeles.

Figure 23 (p.40), Photographie « De la hauteur d'un petit soulier faisant corps avec elle » de l'objet trouvé *La grande cuiller (Cuiller-soulier)* aux Puces de Saint-Ouen par André Breton illustrant *L'Amour Fou* publié la même année en 1937. © Man Ray.

Figure 27 (p.48), Photographie de *La chevelure*, 1929, épreuve gélatino argentique, tirage tardif 28,7 x 19,5 Milan, Fondazione Marconi © collection particulière, courtesy Fondazione Marconi © Man Ray 2015 Trust / Adagp, Paris 2020.

Figure 31 (p.52), Photographie de la Maison de Verre construite par architecte Pierre Chareau et Bernard Bijvoet à Paris en 1932. © Architectural Press Archive / RIBA Collections.

Figure 37 (p.62), Photographie de la Villa dall'Ava construite par OMA en 1984 à Paris. © Esto.

Figure 41 (p.70), Photographie du Studio Rémy Zaugg, construit par Herzog et de Meuron réalisé en 1995, à Mulhouse-Brunstatt, en France. © Herzog et de Meuron.

Figure 43 (p.72), Photographie du bâtiment de stockage et de production Ricola-Europe SA, construit par Herzog et de Meuron à Mulhouse-Brunstatt, en France en 1987. © Herzog et de Meuron.

Figure 45 (p.74), Photographie de l'oeuvre *Window Blowout* par Gordon Matta-Clark à New York en 1976. © Estate of Gordon Matta-Clark / Artists Rights Society (ARS), New York, DACS London 2021.

Figure 47 (p.80), Photographie de l'empreinte du Modulor dans le béton de l'Unité d'habitation de Marseille construite par Le Corbusier en 1947. © FLC, ADAGP, Paris 2015.

Figure 51 (p.84), Photographie du 'Merzbau d'Hanovre' construit par Kurt Schwitters, en 1930 à Hanovre. © Wilhelm Redemann, 1933.

Figure 53 (p.90), Photographie du Robin Hood Gardens construit par Alison and Peter Smithson à Londres au Royaume-Unis en 1966. © Steve Cadman, 2008.

Figure 55, 57 (p.92, p.94), Photographies de l'Atelierhouse (ou Studio House) construite par Peter Märkli à Rumisberg à Berne en 2013. © Studio Märkli.

Figure 59 (p.100), Photographie de la Casa Della Memoria construite par Baukuh à Milan en Italie en 2015. © Stefano Graziani, Giulio Boem.

Figure 61 (p.102), Photographie de la bibliothèque de l'Ecole technique d'Eberswalde construite par Herzog et de Meuron en Allemagne en 1997, © Herzog et de Meuron studio.

Figure 63 (p.104), Photographie du Centre Sportif Pfaffenholz à Saint-Louis, construit par Herzog

et de Meuron en France en 1992. © Herzog et de Meuron studio.

DESSINS

Figure 2 (p.8), « Tombeau du Roi Midas », Revue générale de l'architecture, vol. XLIV, 1887, pl. 31, d'après Charles Texier, Description de l'Asie mineure (1839), t. 1, pl. 56.

Figure 3 (p.9), Gustave Umbdenstock, « Époque Louis XIII. Analogies incontestables entre la trame des pierres qui encadrent les baies et les tuniques de mousquetaires », dans Cours d'architecture, 1930, I, p. 263.

Figure 19 (p.32), Dessins de concepts par R. Koolhaas/OMA du Congrexpo à Lille en 1990 © OMA.

Figure 33 (p.58), Image du Complexe de logements à CADIX (2012 - ...) à Antwerp en Belgique dans le cours *Projets métaphoriques* à l'EPFL, le 21/05/2021 de Roberto Gargiani.

Figure 39 (p.64), Plan de la rétrospective 'Everything Architecture' organisée par OFFICE à Bozar, à Bruxelles en 2016. © OFFICE Kersten Geers David Van Severen.

TABLEAUX

Figure 29 (p.50), Tableau *Les Amants I*, de René Magritte en 1928. Museum of Modern Art, New York.

Figure 35 (p.60), Tableau *Het Glazen* de René Daniëls, peint en 1984, musée De Pont, Tilbourg, Pays-Bas.

Figure 49 (p.82), Portrait de Tristan Tzara par Lajos Tihanyi en 1925, Szepmuveszeti Muzeum, Budapest.

Remerciements

Je tiens à remercier mon directeur pédagogique, le professeur Eric Lapierre, qui m'a aidé à faire aboutir à ce travail et qui a nourri mon univers architectural depuis ma deuxième année de bachelor à l'EPFL.

Je tiens aussi à remercier mon deuxième professeur, Dieter Dietz, pour son soutien également dans mon projet de master.

Je remercie enfin Tanguy Auffret-Postel pour sa bienveillance et son aide précieuse cette année.

Sans oublier ma famille et mes amis, des piliers présents à chaque étape de ma vie.

