

La poétique de la sur-architecture

L'influence du surréalisme au surrationalisme

Floriane Fol & Valentine Robin

Professeur d'énoncé théorique : Christophe van Gerrewey

Professeur de projet de master : Roberto Gargiani

Maître EPFL : Tanguy Auffret-Postel

Master en architecture EPFL

Enoncé théorique

Janvier 2020

Plan de l'énoncé

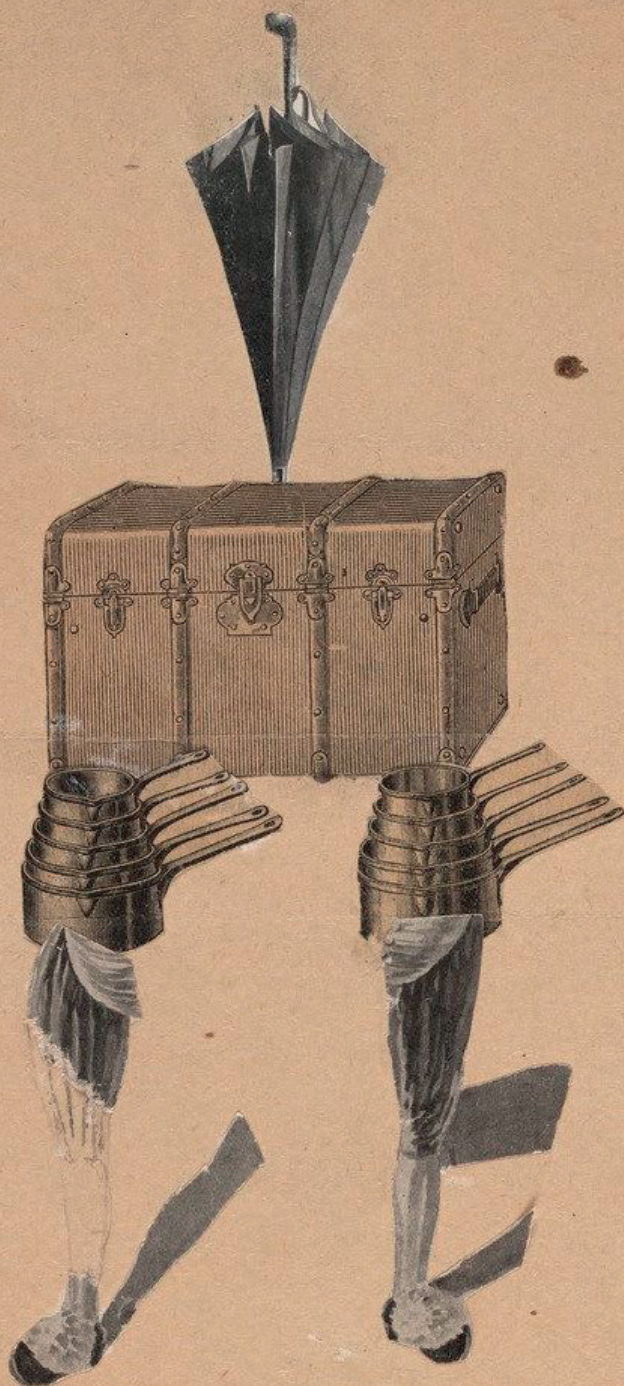
Introduction	10-12
1. L'univers surréaliste	15-35
1.1 L'histoire du mouvement	16-23
Contexte historique	16-19
La révolte, fondement même du mouvement	20-21
Les champs du réel	22-23
1.2 Les méthodes de création surréalistes	24-35
L'automatisme	24-27
Le collage	28-29
La paranoïa critique	30-31
Le hasard objectif	32-34
Le cadavre exquis	34-35
2. Mise en pratique du surréalisme dans l'espace architectural	39-85
2.1 XL : La ville	41-49
Littérature et plans d'embellissements irrationnels de Paris	43-44
La pensée Internationale situationniste	45-46
La congestion verticale	47-49
2.2 L : Le bâti	51-63
Forme automatique	53-56
Jeu de façade	56-58
Matérialité de la façade	58-63

2.3 M: Les espaces intérieurs	65-75
Rêverie poétique et espace métaphysique par Giorgio de Chirico	67-71
Espace photographique/ réalité potentiellement modifiée	71-73
Espace alchimique / transformation de la réalité en mystérieux	73-75
2.4 S: L'élément constructif	77-85
La porte en tant qu'élément constructif	79-81
La banalité constructive	82-84
Les opportunités offertes par les aléas du chantier	84-85
En quête d'architecture surrationaliste	86-90
Index	92-97

“Le merveilleux est toujours beau, n’importe quel merveilleux est beau, il n’y a même que le merveilleux qui soit beau”¹

Ci-contre : Cadavre Exquis with André Breton, Max Morise, Jeannette Ducrocq Tanguy, Pierre Naville, Benjamin Péret, Yves Tanguy, Jacques Prévert,
Figure, 1928

1 André Breton, *Qu’est-ce que le surréalisme?*, Actual / Le Temps qu’il fait, Paris, 1986, p. 17.



*“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 définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à subsister à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie. Ont fait acte de ce surréalisme absolu MM. Aragon, Bacon, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac.”*²

2 André Breton, *Qu’est-ce que le surréalisme?*, Actual / Le Temps qu’il fait, Paris, 1986, p. 15.

Introduction

L'objectif de la recherche pour cet énoncé théorique est d'appréhender et de comprendre les moyens ou méthodes qui rendent possible un dépassement de la réalité physique en architecture.

Pour ce faire, nous avons décidé d'étudier plus en profondeur le mouvement surréaliste dont les propositions en matière d'art nous paraissent au fondement de toute démarche visant à un dépassement de la réalité.

Cette étude se focalise sur le début même du mouvement, dès 1924 jusqu'à la seconde guerre mondiale, une période durant laquelle le premier et deuxième Manifestes Surréalistes du poète et écrivain français André Breton voient le jour et donnent les principes directeurs du mouvement.

Dans cette période de l'après Grande Guerre, la France peine à se relever des traumatismes et de l'état de choc dans lequel l'extrême violence du conflit l'a plongé. De plus, la Révolution Russe de 1917 et la vague révolutionnaire qui s'en est suivie dans une grande partie de l'Europe propose un autre idéal politique basé sur des valeurs égalitaristes.

Dans ce contexte de fin d'un vieux monde et d'avènement d'un nouvel ordre social, les initiateurs du mouvement surréaliste s'élèvent pour dénoncer l'oppression véhiculée par les conventions sociales et morales et proposent une révolution pour libérer leurs forces créatrices et insuffler de la poésie dans cette société désenchantée de l'après-guerre.

Bien que centrée dans un premier temps sur la dimension littéraire, cette révolution pris rapidement de l'ampleur pour devenir une révolution du quotidien et de l'art de vivre. Elle appelle à une abolition des dogmes et de la tradition et propose des méthodes pour libérer l'imagination et permettre à l'inconscient de s'exprimer librement. L'automatisme ou le cadavre exquis en sont des bons exemples que nous expliciterons ainsi que d'autres méthodes au cours de l'énoncé.

La première partie de cet énoncé nous permettra de mieux appréhender les principes de base mis en place par les protagonistes afin de mieux comprendre l'essence même du mouvement. Dans un premier temps, il s'agira d'explorer l'univers surréaliste, le contexte historique dans lequel il émerge et l'importance du concept de Révolution comme principe fondateur du mouvement.

Puis nous nous attacherons à comprendre la définition du concept du « réel » sur lequel reposent les principes surréalistes. Enfin, nous nous pencherons sur la définition de cinq méthodes issues du mouvement surréaliste (l'écriture automatique, le collage, la paranoïa-critique, le hasard objectif et le cadavre exquis). Ces méthodes constituent, selon nous, des principes fondateurs de l'identité conceptuelle et esthétique du mouvement.

Dans la deuxième partie, l'énoncé portera sur une démonstration des applications des méthodes ou conceptions surréalistes dans le domaine architectural. Les exemples sur lesquelles nous nous appuyerons embrassent tant le XX^{ème} que le XXI^{ème} siècles et démontrent par là-même une permanence des méthodes et idéaux surréalistes au sein du domaine architectural.

S'il est vrai que l'architecture fut initialement un médium quelque peu ignoré par le mouvement surréaliste, un grand nombre d'architectes y font néanmoins référence. En dépit d'un contexte marqué par une hyper-normalisation, une technicisation et une uniformisation de la construction, les méthodes développées par les surréalistes tels que le cadavre exquis, le collage ou encore l'automatisme resurgissent à notre époque de manière régulière dans le domaine de l'architecture ou du design.

Lorsque la répétition à pris la place de l'objet unique, lorsque le générique remplace l'original, lorsque l'artisanat se substitue au profit de l'industrie, lorsque les bâtiments possèdent moins de levier pour être signifiant, comment l'architecture arrive-t-elle à rester un médium concret et conceptuel pouvant apporter de la poésie dans nos quotidiens intenses ?

Pour soutenir notre propos, nous analyserons quatre bureaux d'architecture contemporains : Office for Metropolitan Architecture (OMA) ; Eric Lapierre Expérience ; Lacaton & Vassal Architectes ; et enfin Architecten de Vylder Vinck Taillieu (ADVVT). Quatre échelles seront utilisées pour mieux comprendre les applications des méthodes surréalistes proposées par ces agences : l'urbain ou dimension XL, le bâtiment ou dimension L, l'espace intérieur ou dimension M et enfin l'élément constructif ou dimension S.

Enfin, l'analyse de ces sur-architectures nous permettra de faire émerger des thèmes clés afin de proposer une architecture contemporaine, rationnelle mais dialoguant avec d'autres réalités. Ici, nous soutenons qu'un bâtiment impacte grandement ses utilisateurs. Notre devoir en tant qu'architectes est de "*reprendre des formes, tout de même bien épurées et économiquement agencées [...] et de les remplir psychologiquement, de les remettre en mouvement et en vie*"¹.

1 Gaston Bachelard, *L'engagement rationaliste*, Les Presses universitaires de France, Bibliothèque de philosophie contemporaine, Paris, 1972, p. 9.

Dans le monde de la construction ultra normé, rationaliste et techniciste qui est le nôtre, il est important selon nous de toujours laisser une place à la rêverie et à l'inattendu.

S'inspirant de quelques projets architecturaux, cette recherche vise donc à appréhender les lignes de forces directrices dans la sur-architecture contemporaine afin de potentiellement définir le mouvement surrationaliste.

Pour ce faire, nous tenterons de répondre aux questions suivantes : est-il possible de produire de la poésie en poussant la rationalité à son apogée ? Par analogie au surréalisme, est-il possible d'injecter une poétique dans la projection architecturale contemporaine ? Pouvons-nous dire que la révolution surrationaliste est en marche ?

In fine, le mot d'ordre émergeant de ce travail pourrait s'organiser autour la maxime: Impactons notre quotidien, en réalisant, sur-réalisant l'architecture rationnelle!

Automatisme

Cadavre Exquis

Collage

Paranoïa-critique

Hasard objectif

1900

1910

1920

1930

1940

1950

1960

1970

1980

1990

2000

2010

2020

1917 Création du mouvement de peinture métaphysique de Chirico

1919 *Inquiétante étrangeté* Freud

1917 Première utilisation du mot *surréaliste* Apollinaire

1919 Premier collage Ernst

1914 - 1918 Première guerre mondiale

1921 Visite de Breton à Freud Vienne

1920 *Les champs magnétiques* Breton

1928 *Nadja* Breton

1926 Invention du jeu cadavre exquis *le cadavre - exquis - boira - le vin - nouveau* Tanguy Duhamel Brévert Péret

1925 première exposition surréaliste collective, Paris Arp Klee Ernst

1929 Sortie du film *Un Chien Andalou* Dalí Buñuel

1925 Paysan de Paris Aragon

1927 *Traité du style* Aragon

1929 *Surréalisme* Benjamin

1930 Downtown Athletic Club Starrett Van Vleck

1930 *L'âne pourri* Dalí

1929 Second Manifeste du surréalisme Breton

1933 Plan d'embellissement irrationnels Breton Eluard

1935 *La Conquête de l'irrationnel* Dalí

1935 *Villa Girasole* Invernizzi

1936 *Le nouvel Esprit scientifique* Utilisation pour la première fois du terme *surrationalisme* Bachelard

1937 *L'Amour fou* Breton

1937 Exposition *Entartete Kunst, Munich* Chagall Klee Ernst Tanguy Léger Breton Masson de Chirico

1936 Exposition Internationale du surréalisme Londres Picasso Oppenheim Magritte Klee Masson de Chirico

1938 *Dictionnaire abrégé du surréalisme* Breton Eluard

1937 *Métamorphose de Narcisse* Dalí

1941 Exil aux USA Breton Masson Matta Ernst

1939 - 1945 Deuxième guerre mondiale

1940 Exposition Internationale du surréalisme Mexico Dalí Arp Magritte Klee Matta Delvaux

1940 Exposition Internationale du surréalisme New-York Tanguy Picasso Oppenheim de Chirico

1942 Exposition Internationale du surréalisme Paris Duchamp Ernst Ray Breton Dalí

1924 Premier Manifeste Surréaliste - Poisson soluble

1942 *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non* Breton

1978 *New York délire* Koolhaas

1982 Concours pour le parc de la Villette Lacaton OMA

1990 Maison de la culture du Japon Paris Vassal

1994 Grand Palais Lille OMA

1995 *S, M, L, XL* Koolhaas

2005 Cité manifeste, Mulhouse Lacaton Vassal

2002 Exposition *La Révolution surréaliste* Centre Georges Pompidou Magritte Masson Ray Dalí Miro Tanguy

2011 Junkspace Koolhaas

2016 L-Berg ADDVT

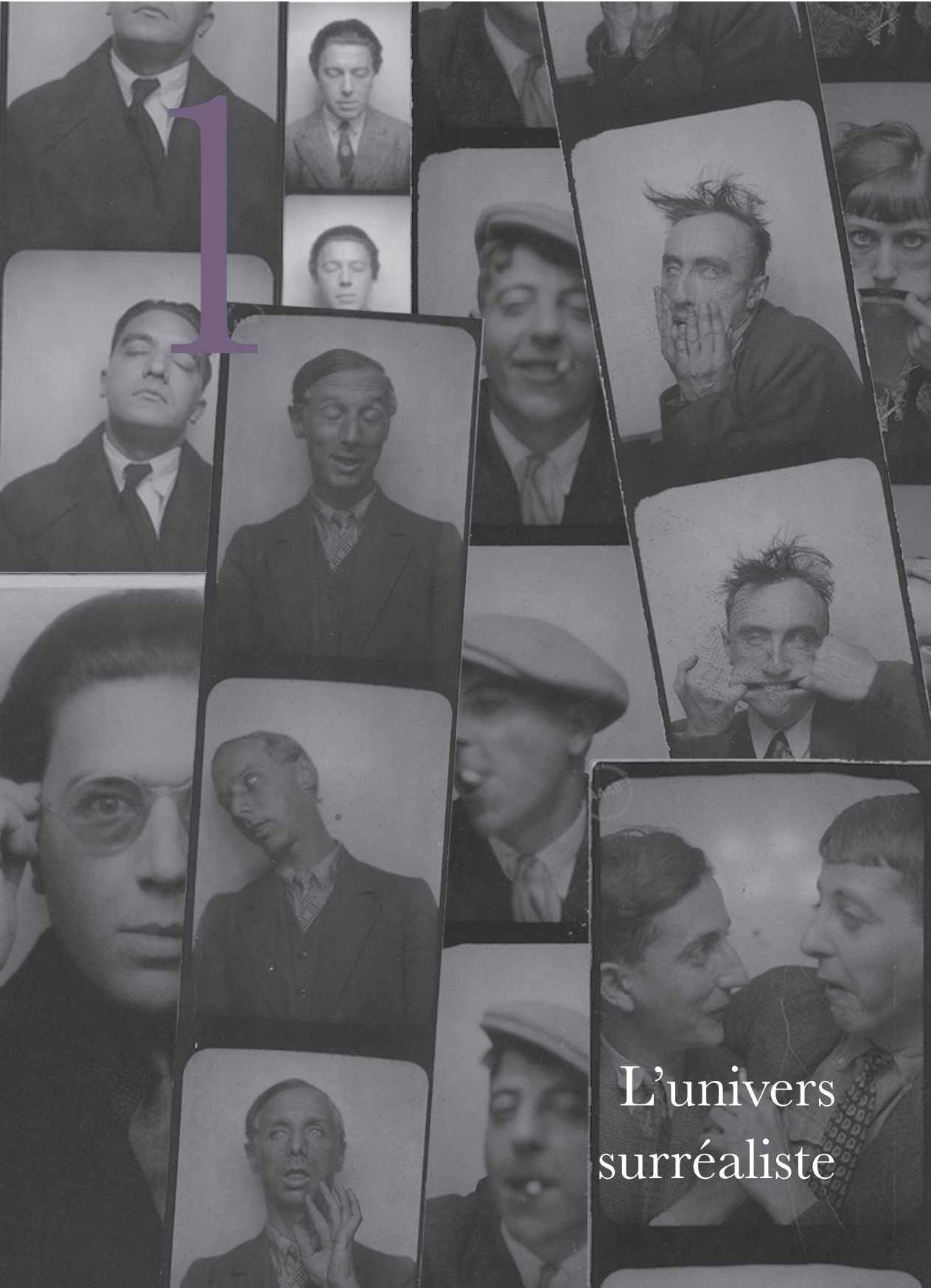
2017 Enghien ADDVT

2019 - 2020 Exposition *Surrealism & Design* Vitra Design Museum Kiesler Duchamp Oppenheim Breton Magritte Oppenheim Ray Buñuel

2017 PC-Caritas ADDVT

2018 Résidence Chris Marker Lapierre

Dalí Breton Mollino



1

L'univers
surréaliste

1.1 L'histoire du mouvement

Contexte historique

En Mai 1917 le poète et écrivain français Guillaume Apollinaire utilisa le terme “*sur-réaliste*” pour qualifier le ballet *Parade*, œuvre innovante d'un collectif d'artistes jugée scandaleuse par l'opinion publique. “*De ma vision, ceci est juste la première de plusieurs manifestations du Nouveau esprit étranger [...] Nous attendons de celle-ci qu'elle change complètement et profondément notre art et notre manière d'accéder à la joie universelle*”¹.

Durant les années folles, les érudits français cherchaient à s'affranchir des idéaux d'avant-guerre par le biais de la créativité et de l'inconscient. Selon le philosophe allemand Walter Benjamin, “*ce qui a jaillit en 1919 en France dans le cercle de quelques hommes de lettre [...] peut avoir été un mince ruisseau alimenté par l'ennui humide de l'Europe d'après-guerre et les derniers filets d'eau de la décadence française.*”²

C'est l'écrivain français André Breton qui, après s'être désolidarisé du mouvement dada – qu'il jugeait trop «négativiste» -, fonda un groupe embryonnaire surréaliste composé principalement d'écrivains et poètes tels que Paul Eluard, Louis Aragon ou Philippe Soupault. Ces derniers prônaient des bases plus positives en voulant être en harmonie avec le monde extérieur. Dans les années 1920, les arts visuels vinrent s'intégrer à cette mouvance avec comme acteurs principaux les artistes Giorgio de Chirico et Max Ernst. Ces artistes picturaux intégrèrent l'architecture comme contexte général de leurs œuvres.

En 1924, André Breton théorisa ce mouvement en écrivant le *Manifeste du Surréalisme* où il définit clairement le terme surréalisme en tant que : “*Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de tout 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.*”³

Ce manifeste donna une définition du surréalisme dynamique puisque le mouvement était en perpétuelle mutation et évolua avec le temps.

1 Guillaume Apollinaire, programme note de « *Parade* », 18 Mai 1917.

2 Walter Benjamin, *Le surréalisme*, Payot & Rivage, Paris, 1929, p. 23.

3 Breton André, *Manifeste du Surréalisme. Poisson soluble*, Editions du Sagittaire, Paris, 1924, p. 37.



Max Ernst, *Au rendez-vous des amis*, 1922

Debout, de gauche à droite :

Philippe Soupault, Jean Arp, Max Morise, Raphaël, Paul Éluard, Louis Aragon, André Breton, Giorgio de Chirico, Gala Éluard

Assis, de gauche à droite :

René Crevel, Max Ernst, Dostoïevsky, Théodore Fraenkel, Jean Paulhan, Benjamin Péret, Johannes Baargeld, Robert Desnos.

André Breton produisit deux autres textes fondateurs, *Le second Manifeste du surréalisme* en 1930 et *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non* en 1942.

Le premier Manifeste fixe les bases même du mouvement. Il évoque la créativité sans limite - comme par exemple celle des enfants -, le symbolisme Freudien de l'interprétation des rêves et l'importance de l'automatisme dans l'écriture. Le psychanalyste autrichien Sigmund Freud fût une grande source d'inspiration pour les protagonistes de ce mouvement notamment avec sa théorie de 1919 sur "l'inquiétante étrangeté".

Les surréalistes se penchèrent sur l'analyse des rêves et sur les représentations des images enfouies dans l'inconscient du genre humain. Contrairement à Freud, ils ne cherchèrent pas à en faire une lecture rationnelle ou liée au "vice". Cette vague de rêve inspirant qui s'est abattu sur eux "*semblait être ce qu'il y avait de plus intégral, de plus conclusif, de plus absolu. [...] la langue n'était plus qu'elle-même, où le son et l'image et l'image et le son s'engrène avec une exactitude automatique, d'une manière tellement heureuse qu'il ne reste plus une seule fente pour y glisser la petite pièce du "sens". Image et langage ont la priorité.*"⁴.

De ces images issues de l'inconscient et de l'imaginaire découla une libre association d'idée générant des juxtapositions insolites, associant à la fois des éléments de l'ordre du rêve et de l'ordre du réel. "*Etrangeté et mystère proviennent non pas de l'exposition d'éléments exogènes, mais du mélange de réalités inexplicées.*"⁵ La frontière entre le rêve et la réalité devient dès lors perméable.

Un des aspect clé du surréalisme fût notamment l'utilisation d'éléments marginaux que la société considérait alors comme inintéressant, méprisable ou insignifiant. Une des grandes sources d'inspiration dans le domaine de la littérature fut le roman "noir" du XVIIIe siècle, courant qui mettait en avant les histoires d'épouvante. "*Dans cet univers règnent le rêve, l'irrationnel, la mélancolie, la laideur étrange ; partout, l'on s'y heurte aux limites de la réalité*"⁶.

Les surréalistes visaient à une évolution permanente afin d'aller contre une régularité ou une linéarité du quotidien. Laisser place à la fantaisie dans le triste quotidien était un des leitmotivs du groupe. De cette manière, ils s'opposaient radicalement aux mouvements réalistes en littérature, qui ne laissait aucune place au monde chimérique : "*Toujours en quête de complexité, et non de confirmation, les surréalistes s'insurgent contre tout ce qui semble prévisible*"⁷.

4 Walter Benjamin, *Le surréalisme*, Payot & Rivage, Paris, 1929, p. 26.

5 Werner Spies et Centre Georges Pompidou, *La révolution surréaliste : exposition présentée au Centre Pompidou, Galerie 1, 6 mars-24 juin 2002*, Paris, 2002, p. 31.

6 Werner Spies et Centre Georges Pompidou, p. 16.

7 Werner Spies et Centre Georges Pompidou, p. 15.



Brassai, «*Avenue de l'Observatoire*», Paris, 1934

La révolte, fondement même du mouvement

Le mouvement surréaliste fut dans un premier temps défini comme un mouvement littéraire remettant en question les caractéristiques du langage traditionnel qui selon André Breton reposaient sur des bases rationnelles s'opposant à la libération de l'esprit et du langage. Pour les artistes surréalistes, au-delà de la littérature ou de l'art, certains principes moraux et culturels devaient être remis en cause afin de débrider nos désirs, nos passions et accéder à la liberté. André Breton mit en place le concept de *Révolution* au sein du mouvement surréaliste, se positionnant alors contre un art sans revendication et sans prise de position. C'est également de cette notion que découle le nom de la revue *La Révolution surréaliste*, la revue principale du mouvement qui mit en place les principes fondateurs du surréalisme entre 1924 et 1929.

Durant cette même période, les membres du groupe se penchèrent sur la question de la Révolution Russe et sur le sort de Léon Trotski. Ils ne se référaient pas simplement à un "art révolutionnaire" mais souhaitaient appliquer des actions concrètes en se rapprochant de certains groupes politiquement engagés, tel que le parti communiste et ses revendications anti-bourgeoises. "*Dans ce basculement d'une attitude extrêmement contemplative vers l'opposition révolutionnaire, l'entrave mise par la bourgeoisie à toute espèce d'expression radicale de la liberté intellectuelle joue un rôle central*"⁸.

Le mouvement surréaliste n'était donc pas uniquement un mouvement artistique mais également, et avant tout, une manière de vivre. La rationalisation à outrance dès la révolution industrielle constitua un levier vers la modernité. Au XIX^{ème} siècle, la question de la modernité prit forme sous la plume de l'écrivain français Charles Baudelaire. La base de la Révolution surréaliste repose à la fois sur l'effervescence de cette modernisation et sur une volonté de la dépasser.

Les adeptes du mouvement tendent vers un brouillage des frontières entre le rêve et la réalité et donc vers une acceptation de la rencontre et non sur un enfermement de l'esprit. C'est de cette ouverture d'esprit que découle les différentes méthodes surréalistes explicitées plus bas.

Les surréalistes dépassèrent la valeur de travail rationnel pour tendre vers une revalorisation du travail créatif. Cette ouverture de la forteresse de l'esprit leur permet de s'ouvrir au monde et de passer de l'ère du "je" à l'ère du "nous", de l'enfermement du soi au collectif. Au fondement de cette révolution, la notion de rencontre et le sentiment d'appartenance renvoient à cette césure. L'individu (singulier) devint alors personnes (pluriel).

8 Walter Benjamin, *Le surréalisme*, Payot & Rivage, Paris, 1929, p. 42.

“*Les surréalistes s’immiscent partout*”⁹ et combattent l’appropriation de l’art par certaines classes ou catégories sociales en faveur d’une accessibilité à un plus large public. Selon Breton, la banalisation de l’art ne pouvait fonctionner dans un monde hiérarchisé et bourgeois. Cette critique du fonctionnement social et culturel se traduit par l’image de provocatrice que se forgèrent les surréalistes.

1924

LA RÉVOLUTION SURRÉALISTE

Directeurs :
Pierre NAVILLE et Benjamin PÉRET
15, Rue de Grenelle
PARIS (7^e)

Le surréalisme ne se présente pas comme l'exposition d'une doctrine. Certaines idées qui lui servent actuellement de point d'appui ne permettent en rien de préjuger de son développement ultérieur. Ce premier numéro de la Révolution Surréaliste n'offre donc aucune révélation définitive. Les résultats obtenus par l'écriture automatique, le récit de rêve, par exemple, y sont représentés, mais aucun résultat d'enquêtes, d'expériences ou de travaux n'y est encore consigné : il faut tout attendre de l'avenir.

Nous sommes
à la veille
d'une
RÉVOLUTION



Vous pouvez y
prendre part.

**Le BUREAU
CENTRAL
DE RECHERCHES
SURRÉALISTES**

15, Rue de Grenelle,
PARIS-7^e
est ouvert tous les jours de 4 h. 1/2 à 6 h. 1 2

[La Révolution surréaliste n° 1, 1^{er} décembre 1924]

Couverture de la revue *La Révolution surréaliste* n°1, 1924

9 Werner, Spies, *La Révolution Surréaliste*, Edition du Centre Pompidou, Paris, 2002, p. 21.

Les champs du réel

“Une certaine ambiguïté immédiate contenue dans ce mot [surréalisme] peut en effet conduire à penser qu’il désigne je ne sais quelle attitude transcendantale, alors qu’au contraire il exprime - et d’emblée a exprimé pour nous - une volonté d’approfondissement du réel, de prise de conscience toujours plus nette en même temps que toujours plus passionné du monde sensible”¹⁰.

Afin de cerner le mouvement surréaliste, il est nécessaire de comprendre ce qui est de la notion du “sur” et du “réel”. Le préfixe “sur” en français signifie au-dessus de, donc pour être “surréel” il faudrait être au-dessus du réel, autrement dit, être dans une nouvelle dimension.

Le réel correspond au concept ontologique qui exprime ce qui existe de manière autonome, en dehors et indépendamment de nous. Notons la différence entre le concept de réalité empirique, se définissant grâce à notre expérience, et le réel définissant ce qui existe en soi. Cependant, une pluralité du réel émerge, correspondant à la diversité des domaines de la réalité, que nous pourrions appeler les champs du réel.

L’accès au réel est indirect et se fait via la connaissance de la réalité. Notre réalité intérieure, au contraire, n’est pas liée à une réalité extérieure absolue. Le but suprême des surréalistes était d’unifier ces deux réalités, *“d’agir sur ces deux réalités non à la fois tour à tour, d’une manière systématique, qui permette de saisir le jeu de leur attraction et de l’interpénétration réciproque et de donner à ce jeu toute l’extension désirable pour que les deux réalités en contact tendent à se fondre l’une dans l’autre”¹¹.*

Les artistes surréalistes mélangeaient les deux réalités afin d’obtenir quelque chose qui, partant du réel, devenait sur-réel et allait donc au-delà de la réalité commune. *“Ce qu’il y a d’admirable dans le fantastique, c’est qu’il n’y a plus de fantastique : il n’y a que du réel”¹².*

Dans le domaine littéraire, les surréalistes étaient largement opposés au mouvement romanesque réaliste, qu’ils jugèrent prévisibles et ne laissant aucune place à l’imagination.

Il en va de même pour le domaine architectural. Une architecture peut être considérée comme sur-réelle lorsqu’elle va au-delà de la réalité commune. En complétant une architecture lambda par un ou plusieurs éléments provenant de l’inconscient, cette dernière pourra passer dans le monde de la sur-architecture.

10 André Breton, *Qu’est-ce que le surréalisme?*, Actual / Le Temps qu’il fait, Paris, 1986, p. 11.

11 André Breton, *Qu’est-ce que le surréalisme ?*, p. 11.

12 André Breton, *Qu’est-ce que le surréalisme ?*, p. 17.



Gala et Salvador Dalí rédigeant *50 secrets magiques* à l'hôtel Del Monte Lodge, 1947

1.2 Méthodes de création surréalistes :

Nous estimons important d'introduire les différentes méthodes pratiquées par le mouvement puisqu'elles sont au fondement de l'œuvre surréaliste, qu'elles soient picturales, cinématographiques, littéraires ou encore architecturales. Nous proposons donc d'analyser les méthodes que nous considérons comme clef dans le façonnage de la définition du surréalisme. Automatismes, collage, méthode paranoïa critique, hasard objectif et cadavre exquis seront donc traités ci-dessous. Ces méthodes, bien que surréalistes ont un rayonnement plus large ; elles ont influencé et influencent toujours la conception artistique ou architecturale.

Automatique (l'écriture)

L'écriture automatique a été élaborée pour la première fois en 1919 dans *Les Champs magnétiques* par André Breton et Philippe Soupault. Initialement pratiquée sous forme d'écriture, elle consistait en un rassemblement d'idées inattendues surgissant de manière inconsciente en brisant les codes de l'écriture classique.

Afin de pratiquer l'écriture automatique, il est impératif de s'isoler de toutes contraintes et influences du monde extérieur. Il s'agit donc d'un isolement par rapport aux autres et également par rapport à soi afin de ne pas être contaminé par la logique, la raison et les connaissances acquises. Cela permet de se mettre en condition pour une liberté absolue de l'esprit. Comme écrit dans le *Premier Manifeste*, cette méthode "se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, [...] le fonctionnement réel de la pensée"¹³.

Cet exercice pousse donc à investiguer le mental et l'inconscient afin de faire ressortir un talent qui serait étouffé par des influences et permettrait donc d'unifier la personnalité de chacun qui la pratique.

Cette technique découle de la recherche de la frontière entre rêve et réalité et permet d'explorer la richesse de cette limite.

13 Breton André, Manifeste du Surréalisme. Poisson soluble, Editions du Sagittaire, Paris, 1924, p. 37.

Cette méthode permet de ne plus avoir “*d’un côté, illusion, reflet confus, incohérence ; et de l’autre, réalité solide et permanente.*”¹⁴ mais d’avoir un résultat découlant purement de notre esprit. Une fois mise ensembles, ces idées permettent l’intervention de la notion hasard.

La question de l’arbitraire est capital dans l’imaginaire surréaliste. “*Un lien indissoluble semble se nouer, à l’époque surréaliste, et par le biais de l’écriture automatique, entre l’invention poétique et l’arbitraire ou l’artifice*”¹⁵.

L’automatisme découle de l’immédiateté et de la spontanéité. Cette technique, très populaire auprès des surréalistes, consiste à atteindre l’essence même de l’écriture en court-circuitant le mémoire, la culture, le désir, la morale, ... Cependant selon Breton “*Il est possible pour l’automatisme d’entrer dans la composition d’une peinture ou d’un poème avec un certain degré de préméditation*”¹⁶. L’automatisme peut s’applique à tout médium artistique, par le biais de nouvelle méthode de travail, ou nouvelle représentation permettant de mettre de côté la raison et la logique (Hasard objectif, le collage, ...).

14 Camille Mélinard, « Le rêve et le réalité », *Revue des deux Mondes*, tome 145, 1898.

15 Jacqueline Chénieux-Gendron, *Surréalismes : l’esprit et l’histoire*, Champion classiques Essais 22, Paris, 2014, p. 88.

16 André Breton, *What is Surrealism?*, Haskell House Publisher, New-York, 1974, p. 224.



André Masson - Dessin automatique - 1925 - 1926

“L’écriture automatique et les récits de rêves présentent l’avantage de fournir des éléments d’appréciation du grand style à une critique désemparée, de permettre un reclassement général des valeurs lyriques et de proposer une clé capable d’ouvrir indéfiniment cette boîte à multiple fond qui s’appelle l’homme”¹⁷

17 André Breton et Paul Éluard, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, édition originale, Galerie des Beaux-Arts, Paris, 1938, p. 5.

Collage

La méthode du collage consiste à rassembler des éléments généralement considérés comme contradictoires, au sein d'une seule réalité ou d'une seule image. Contrairement à un tableau ou à un dessin, un collage perd sa notion d'identité d'ensemble et tend vers une autonomie des éléments et des référentiels. De plus, il nie consciemment son rapport au matériau initial.

En devenant un procédé artistique à part entière, il rompt avec les doctrines et conventions esthétiques antérieures. Le collage s'oppose à un art normatif nouveau et tente un "*putsch culturel*" en proposant des œuvres novatrices. La réunification de différents sujets, l'intervention de parties au sein d'une unité, la permutation d'éléments figuratifs permet une richesse dans la composition et génère des œuvres à sens multiples.

Perçu dans un premier temps comme naïf bricolage, cette méthode suggère une profondeur spatiale illusionniste et permet d'attribuer aux éléments utilisés une nouvelle signification de réalité.

Selon Max Ernst, un des précurseur du procédé, le collage surréaliste "choque et surprend" et permet au spectateur d'ouvrir sa sensibilité à des formes esthétiquement non-acceptables. En admirant ces œuvres, l'observateur a le sentiment d'une réalité dépaymée, d'un déjà vu perturbé ou d'un passé enfoui déstabilisé. Cette technique opère donc consciemment avec des souvenirs, des définitions, qui sont propres à tout un chacun. Les collages jonglent entre réalité concrète et monde merveilleux, le connu et l'inconnu. Le contexte originel est déformé en déplaçant des objets et seule la notion d'analogie permet de saisir tous les champs de significations.

Selon le poète français Pierre Reverdy "*l'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais d'un rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte - plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique [...] L'émotion ainsi provoquée est pure poétiquement, parce qu'elle est née en dehors de toute imitation, de toute évocation, de toute comparaison*"¹⁸.

Dans les années 1930, Breton, poussera la notion du collage encore plus loin. Il associera l'écriture, la photographie, la gravure et la peinture au sein d'une même œuvre, les *poèmes objets*. L'objectif de ce travail est de projeter le spectateur dans un monde de rêves, de merveilles.

18 Breton André, Manifeste du Surréalisme. Poisson soluble, Editions du Sagittaire, Paris, 1924, p. 49.



Max Ernst - *Le rossignol chinois* - 1920

*“Si ce sont les plumes qui font le plumage ce n’est pas la colle qui fait le collage”*¹⁹

19 André Breton et Paul Éluard, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, édition originale, Galerie des Beaux-Arts, Paris, 1938, p. 7



Salvador Dalí - *L'Angélos architectonique* - 1933

La paranoïaque critique

Cette méthode a tout d'abord été présentée par le peintre espagnol Salvador Dalí dans «L'Âne pourri», paru en 1930 dans la revue *Le Surréalisme au service de la Révolution*. Elle se fonde autour de la paranoïa en tant que pathologie et propose de «*systématiser la confusion et de contribuer au discrédit total de la réalité*»²⁰. Dalí définit par la suite les concepts d'image-double et de «*simulacres*»²¹, qui remettent en cause la notion de réalité univoque en soulignant que celle-ci peut être construite et donc, déconstruite.

Cette méthode de délire d'interprétation déstabilise l'ordre préalablement établi entre divers éléments. Si le paranoïaque durant une crise, propose une série d'analogie formelles parmi plusieurs éléments, l'acteur du réel, quant à lui, interprète en faisant une série de relation. Dalí espère donc démanteler la réalité du monde matériel en isolant les éléments, objets, matières, signes et symboles. «*Il suffit que le délire d'interprétation soit arrivé à relier le sens des images des tableaux hétérogènes qui couvrent un mur pour que déjà personne ne puisse nier l'existence réelle de ce lien*»²².

Ce n'est que plus tard, dans *La Conquête de l'Irrationnel* parue en 1935, que la notion «critique» émerge. Dalí la qualifie de «*liquide révélateur*»²³, ayant pouvoir de valider par la raison un délire et de le faire entrer dans ce que nous appelons la réalité commune. L'ajout de la notion *critique* semble aussi avoir pour but de limiter le «*caractère chimérique*»²⁴.

Salvador Dalí donne par ailleurs, une définition claire et précise de la *paranoïa* : «*délire d'association interprétative comportant une structure systématique*» ainsi que de l'activité *paranoïaque critique* : «*méthode spontanée de connaissance irrationnelle basée sur l'association interprétative-critique des phénomènes délirants*»²⁵.

Ce procédé est donc un moyen de contrôler les hallucinations données par une crise. Cet outil créatif travaille sur la possibilité de création d'images et de peintures.

20 Salvador Dalí, « L'âne pourri », *Le Surréalisme au service de la Révolution*, édition originale, n° 1, 1930.

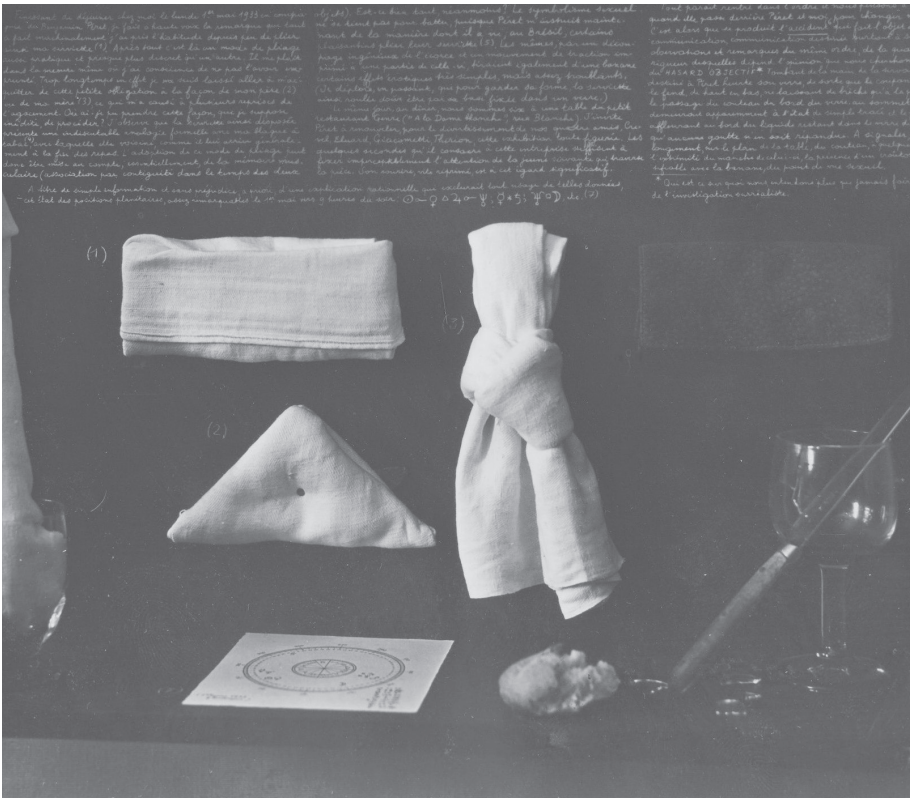
21 Salvador Dalí, « L'âne pourri ».

22 Salvador Dalí, « L'âne pourri ».

23 Salvador Dalí, « La Conquête de l'Irrationnel », *Oui!*, Editions Surréalistes, Paris, 1935, p. 19

24 Salvador Dalí, « La Conquête de l'Irrationnel ».

25 Salvador Dalí, « La Conquête de l'Irrationnel ».



Man Ray - Communication relative au hasard objectif d'André Breton - 1933

“Le hasard serait la forme de manifestation de la nécessité extérieure”²²⁶

26 André Breton et Paul Éluard, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, édition originale, Galerie des Beaux-Arts, Paris, 1938, p. 13.

Le hasard objectif

Le hasard objectif est ce qui arrive lors des dérives dans la ville, lors de rencontre imprévue. Dans *L'amour Fou*, publié en 1935, André Breton écrit “*La sympathie qui existe entre deux, entre plusieurs êtres semble bien les mettre sur la voie des solutions qu'ils poursuivaient séparément en vain*”²⁷. Cette méthode a donc pour objectif de provoquer de la chance. Nous savons pertinemment qu’il est impossible d’en créer en tant que telle, mais il est important de s’y pencher car cette technique correspond à la capacité de s’intéresser au fait que la chance peut rendre la vie meilleure, plus riche et plus excitante.

André Breton planifia lui-même la première manifestation surréaliste, ou la dernière “dada”, qui devait avoir lieu dans les rues de Paris. Les futurs surréalistes, étaient persuadés que l’imagination pouvait être déclenchée par la *Magie du lieu* grâce à sa puissance et profondeur poétique. Ils planifièrent donc une série de visites de lieux parisiens qui n’avaient en soi rien de particulier. L’idée derrière ces visites était de mettre “*à l’unisson l’inconscient de la ville avec l’inconscient des hommes*”.

La première visite fût celle de l’église de St Julien-le-Pauvre. En guise de publicité, les organisateurs imprimèrent des affiches avec pour slogan : “*la propriété est le luxe des pauvres, soyez sales*”. En raison d’une pluie battante ce jour-là, l’évènement dû être annulé faute de participants. Cet échec eu pour conséquence l’abandon de toutes les autres visites initialement prévues. Néanmoins, la réflexion née de cette initiative fût “*clé pour détruire la ‘vieuse antinomie’ entre l’action et le rêve, entre l’espace imaginaire et l’espace réel.*”²⁸

“*The street I believed was capable of causing surprising turning-points in my life; the street, with its restlessness and its glances, was my true element: there, as in no other place, I received the winds of eventuality*”²⁹

Cette méthode cherche à identifier les situations où la chance a potentiellement ou étrangement été impliquée, où les rencontres improbables sont le fruit du hasard le plus total. Dans le livre *Nadja*, Breton raconte ses promenades du dimanche avec son ami Soupault. Intitulées “BOIS-CHARBONS”, ces promenades avaient pour objectif d’identifier les magasins qui pouvaient être connectés aux mots “*bois*” et “*charbons*”.

Éclairé à la fois par la *Magie du lieu* et par sa finalité interne en tant que BOIS-CHARBONS, Breton avait l’intuition de prédire la localisation du prochain magasin avec une mystérieuse précision comme s’il possédait un filtre

27 André Breton, *L'amour fou*, Gallimard, Paris, 2001, p. 50.

28 Bernard Tschumi, « L'Architecture et son double », *Mélusine*, l'Age d'homme, XXIX, 2009, p.235.

29 André Breton, *Les pas perdus*, Gallimard, Paris, 1990.

lui permettant de trier les informations subconscientes et ainsi de créer ou non du hasard.

Toutes les rencontres dues au hasard ne peuvent pas être qualifiées de surréalistes mais selon Breton *le nombre et l'ordre des coïncidences* permettent de faire des rencontres improbables et inattendues.

Trouver des relations entre différents éléments est un art, en s'appuyant sur les preuves matérielles de certains faits exceptionnels. Cette notion de hasard peut être appliquée à l'architecture afin de donner de la puissance et de la profondeur à un bâtiment en mettant en relations de nombreux éléments hétérogènes.

Le cadavre exquis

La technique du cadavre exquis, découle de l'engouement des protagonistes pour l'exercice du jeu. Ils le pratiquaient comme une sorte de cérémonie, s'entraînant à une écriture ou au dessin qui leur permettait de s'éloigner des influences du monde du réel. Il est question d'un jeu de papier plié se pratiquant au minimum à deux personnes avec pour simple règle la nécessité de composer un dessin ou une phrase. Chaque joueur participe à une partie du dessin ou du texte sans voir ce que la personne précédente a produit.

Notons cependant une grande différence entre ces deux médiums. Dans le dessin, chaque participant doit laisser apparaître des traits pour que le prochain puisse prendre le relais. Dans l'écriture, aucun indice n'est laissé apparent pour le joueur suivant. Il existe toutefois un ordre d'écriture prérequis avec sujet, verbe et complément. Cette méthode vise à faire naître des phénomènes poétiques par le biais d'associations fortuites. Selon Breton, en libérant "l'activité métaphorique de l'esprit", la puissance métaphorique du langage se vérifie par combinaison infinie. La fresque commune qui en découle représente une expression libre et non influencée par aucun des joueurs. Il en résulte des phrases mythiques comme "*Le cadavre exquis boira le vin nouveau*"



Cadavre exquis "Nude", Man Ray, Miro, Morise, Tanguy, 1926

Si les différentes approches présentées ci-dessus ont influencé la plupart des arts et media, tels que la littérature, le cinéma, la peinture, la photographie ou encore la sculpture, elles ne s'inscrivent que très peu dans le domaine architectural. Discipline découlant de la rationalité et répondant à des besoins spécifiques, l'architecture n'est à priori pas compatible avec les principes du surréalisme.

Il nous semble cependant que les techniques et la manière de penser des artistes surréalistes pourraient influencer de manière positive le domaine de l'architecture, et ce même de nos jours.

Un point de départ de la profession d'architecte est la possibilité de construire de manière concrète des éléments issus de notre inconscient et de nos rêves. Les bâtiments ou les éléments qui les composent représentent donc des éléments issus de l'imagination qui prennent forme de manière plus ou moins figée. De nos jours, les projets architecturaux sont bridés de contraintes et de normes auxquelles l'architecte doit se plier.

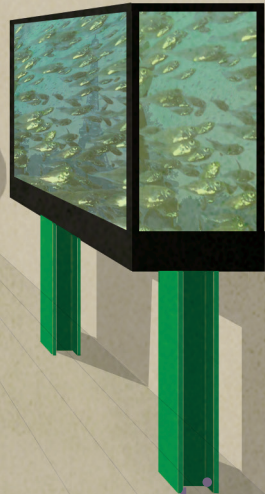
Cependant, nous pensons qu'une part d'imagination et de rêve doit persister dans la manière de projeter afin de ne pas construire uniquement des éléments "à la chaîne" sans âmes. Lors d'une construction, le moment de l'imaginaire et du réel, le fantasme et le concret se retrouvent unifiés au sein d'un seul élément.

L'analyse des différentes méthodes ou thèmes surréalistes interpelle et semble compatible avec le domaine architectural tout en respectant une logique constructive. Thèmes et méthodes peuvent être visibles dans la manière d'aborder l'architecture et ce à différentes échelles : l'urbain, le bâtiment, l'espace intérieur ou l'élément constructif.

“L'architecture est le plus simple moyen d'articuler le temps et l'espace, de moduler la réalité, de faire rêver. Il ne s'agit pas seulement d'articulation et de modulation plastiques, expression d'une beauté passagère. Mais d'une modulation influentielle, qui s'inscrit dans la courbe éternelle des désirs humains et des progrès dans la réalisation de ces désirs.”³⁰

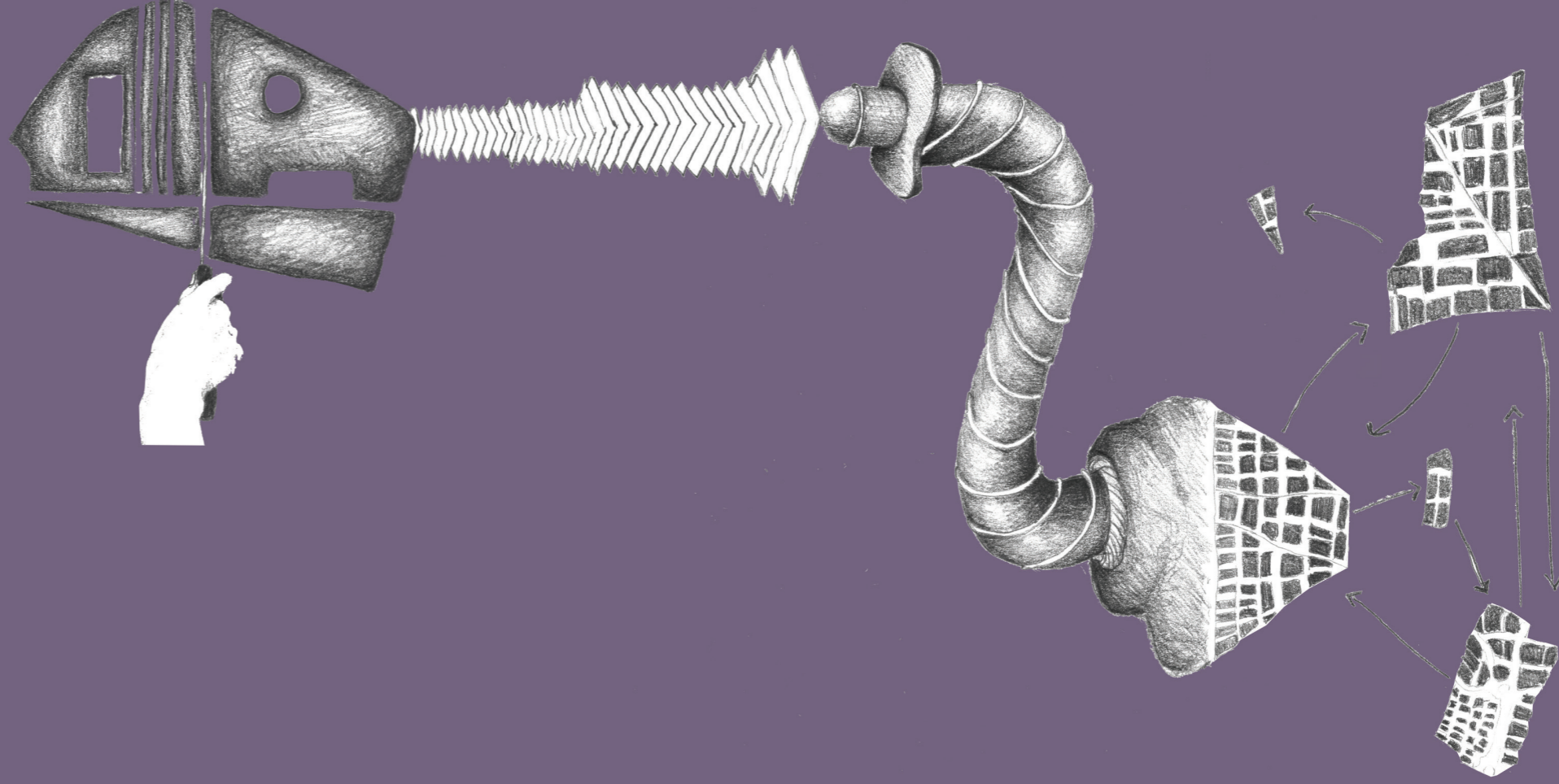
30 Gilles Ivain, « Formulaire pour un urbanisme nouveau », *Internationale situationniste*, n° 1, Juin 1958, p. 5.

2



Mise en pratique
du surréalisme
dans l'espace
architectural

2.1 La ville



Dans ce chapitre, nous allons traiter de l'échelle urbaine et analyserons comment les méthodes vues au chapitre précédent sont effectivement appliquées au concept urbain, qu'elles soient ou non revendiquées de la pensée surréaliste.

Nous commencerons par revoir l'héritage des surréalistes, tant dans leur vision de la ville inscrite au sein de la littérature romanesque qu'au travers de leur proposition d'embellissement de la capitale française, qualifiée selon eux "d'irrationnelle".

Dans un deuxième temps, nous continuerons notre recherche avec l'approche révolutionnaire prônée par l'Internationale situationniste dont la vision de l'urbain s'oppose à une vision fonctionnelle, technocratique et utilitaire. Ils proposent un bouleversement du quotidien par une réappropriation du réel permettant de nouvelles fondations à un espace social approprié par tous.

Nous nous intéresserons pour finir aux idées de l'architecte hollandais Rem Koolhaas et son concept de congestion verticale générant la ville.

Littérature surréaliste et plans d'embellissement irrationnels de Paris

Pour les surréalistes, la ville représente l'un des plus vastes et fructueux terrains de jeu, multipliant les opportunités de rencontres fortuites. Notons ici, que l'intérêt des surréalistes se porte principalement sur la ville historique de Paris. Louis Aragon, par exemple, dans son roman *Le paysan de Paris*, décrit les lieux de rencontre, de flânerie des surréalistes en s'appuyant sur le passage de l'Opéra, détruit lors des travaux Haussmanniens, ou encore le parc des Buttes Chaumont. André Breton, dans son roman *Nadja*, s'adonne à une description précise de son périple dans la ville de Paris à la recherche de Nadja, muse et protagoniste principale.

*“Aller au hasard dans la rue est, pour les surréalistes, une autre forme de l'écriture automatique qui est à la fois la théorie de leur création et leur credo moral ; la rue est une page blanche que le stylo et les pieds des surréalistes vont parcourir.”*¹

*Toujours en quête de merveilleux “dans l'insolite et l'insignifiant urbains ils voient ce qui les dépaysent et ils transfigurent la ville selon leurs désirs.”*²

1 Kiyoko Ishikawa, Paris dans quatre textes narratifs du surréalisme: Aragon, Breton, Desnos, Soupault, Critiques littéraires, Paris, Harmattan, 1998, p. 12.

2 Ishikawa, p. 43.

En 1933, les surréalistes se lancent dans de nouvelles recherches expérimentales. Sept membres du groupe : André Breton, Paul Eluard, Arthur Harfaux, Maurice Henry, Benjamin Péret, Tristan Tzara et Georges Wenstein se soumettent à un exercice de questionnement sur les possibilités d'embellissement irrationnels de Paris et de dépassement des codes symboliques jusqu'ici utilisés dans l'urbanisme. D'après Paul Eluard, les villes souffrent d'un vide le plus souvent comblé par l'utilisation de symboles : *“partout des monuments et des statues sans se soucier aucunement de les mêler à la vie réelle, quotidienne de l'homme. Les monuments sont, ou déserts, bêtes, inutiles ou consacrés aux plus infimes superstitions, aux pires besognes. À part de rares exceptions, leur laideur consterne, crétinise, défigure celui qui les contemple”*. En répondant à ces questions, leur but était *“d'embellir un peu, physiquement et moralement, la physionomie de Paris, sur laquelle tant de cadavres ont laissé leur empreinte.”*³

L'exercice de questionnement demandait aux protagonistes de se prononcer sur la conservation, le déplacement, la modification, la transformation ou la suppression de trente et un monuments de la capitale française. L'objectif était de faire appel à des réponses découlant de pur automatisme, de libre association et permettant des propositions surprenantes et inattendues de métamorphose des artères ou transfiguration des édifices de la capitale.

Voici quelques-uns des exemples de ces réponses : *L'Arc de Triomphe*, le coucher pour en faire la plus belle pissotière de France (Paul Eluard) ; *la colonne Vendôme*, à remplacer par une colonne de matière molle qui s'inclinerait sous le vent (Arthur Harfaux) ; *le Panthéon*, le trancher verticalement et éloigner les deux moitiés de 50 centimètres.

Il est donc clair que l'intérêt des surréalistes vis-à-vis de la ville se traduit par une volonté de détourner l'ordre symbolique des édifices de Paris, exercice qu'ils conduisent au travers d'une proposition de métamorphose des artères, de transfiguration des édifices et de transmutation des monuments de la capitale.

*Petit jour
Je rentre*

*La tour Eiffel est penchée
Les ponts tordus
Tous les signaux crevés*

*Dans ma maison en ruine
Chez moi
Plus un livre*

*Je me déshabille.*⁴

3 Jean-Michel Place, *Le surréalisme au service de la révolution*, n°6, Editions Albert Skira, 15 mai 1933, p. 23.

4 Paul Eluard, «Le Rêve», *Les mains libres*, Editions Gallimard, Paris, 1937

La pensée Internationale situationniste

Vingt-quatre ans plus tard, s'inspirant de la pensée surréaliste, émerge l'Internationale situationniste, un mouvement idéologiquement révolutionnaire et contestataire. La fonction de la ville et plus particulièrement la recherche du merveilleux urbain sont encore au cœur des débats.

Les situationnistes réfléchissent aux conditions d'une transformation de la réalité sociale sur la base de nouveaux concepts esthétiques et pratiques remodelant le quotidien. Ils critiquent la société moderne et rationaliste en transgressant de manière consciente le système politique et les règles mises en place. Leur travail se base principalement sur les loisirs, le jeu et la création de situation.

Guy Debord, protagoniste notoire de ce mouvement, rédige en 1957 *Le rapport sur la construction de situations*, texte qui met en place les objectifs du groupe. La création de situations en est l'objectif principal. Les situationnistes les définissent comme étant des *“moment[s] de la vie, concrètement et délibérément construit[s] par l'organisation collective d'une ambiance unitaire et d'un jeu d'événements.”*⁵

Ces situations peuvent donc être décrites comme événements apportant de la subjectivité dans le quotidien. Leurs champs d'application sont des instants, des lieux, permettant de se libérer de l'aliénation résultant du capitalisme et de la consommation passive. En plaçant les loisirs au premier plan à la place du travail, ces situations pousseraient donc à la révolution permanente. Gilles Ivain, membre de l'Internationale lettriste et grand influenceur de Guy Debord, affirmait que le besoin de création de situation est étroitement lié avec le temps, l'espace ainsi que l'architecture. Il illustre ces situations avec des exemples de peintures de Giorgio De Chirico, pionnier de la peinture métaphysique dont nous parlerons plus tard.

Situationnistes et surréalistes revendiquent donc l'expression de sentiments plus personnels et s'intéressent à la notion d'automatisme et de jeu. *“Rien cependant ne constitue un si net détournement des découvertes subversives du surréalisme que l'exploitation de l'écriture automatique, et des jeux collectifs fondés sur elle.”*⁶

Les situationnistes s'intéressent à la notion d'automatisme notamment dans le cadre de la dérive afin de faire face à la passivité présente dans nos sociétés. La dérive se caractérise par un déplacement sans but et non planifié, allant à l'encontre des structures urbaines fonctionnelles et rationnelles imaginées par l'urbanisme traditionnel. La ville devient donc un champ d'expérimentation ayant pour but de créer des cartes psychogéographiques, représentant l'inves-

5 Debord, Guy. « International situationniste ». *Revue Internationale situationniste*, n°1 juin 1958 , p. 11.

6 Debord, Guy. « International situationniste ». *Revue Internationale situationniste*, n°1 juin 1958, p. 3.

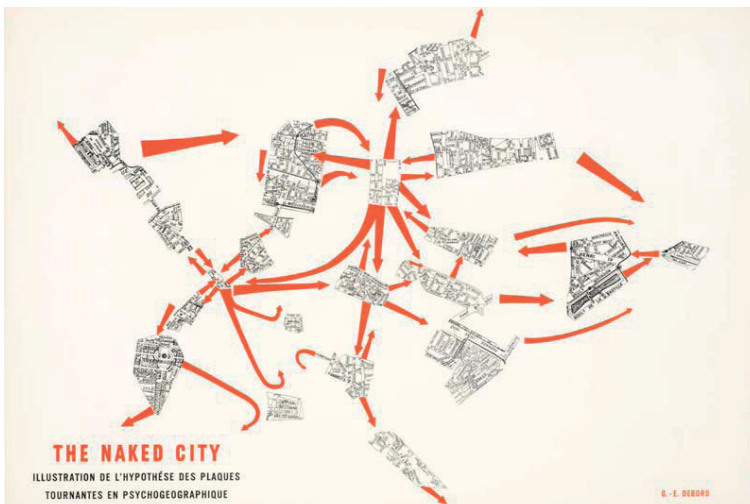
tigation des influences d'un lieu sur les sentiments humains et générant des situations.

La dérive a des limites géographiques et temporelles. Son périmètre maximal correspond à la taille de la ville et elle ne peut s'étendre au-delà d'une journée. A l'intérieur de ce périmètre prédéfini, les situationnistes laissent place au hasard et à la découverte de manière automatique. Ces dérives sont retranscrites en cartes psychogéographiques afin de mieux comprendre la "vraie" ville, permettant à l'individu de passer d'un mode de vie passif à actif.

Ainsi, tout comme pour les surréalistes, la ville représente pour les situationnistes un champ de jeu. Déambuler dans les rues historiques peut être source de rencontre inattendue grâce au fruit du hasard ou peut même être source de nouvelles situations concrètement et délibérément construites.

Par ailleurs les situationnistes, dans la même lignée que les surréalistes, tendent vers une idée de liberté d'expression et de manière de vivre. *"Ce qui n'enlève rien à la nécessité, pour un mouvement révolutionnaire dans la culture, de reprendre à son compte, avec plus d'efficacité, la liberté d'esprit, la liberté concrète de mœurs, revendiquées par le surréalisme"*⁷.

Ces deux mouvements insistent sur la notion de révolution en prônant une implication personnelle dans le quotidien par, entre-autre, l'utilisation de la méthode de l'automatisme et de la dérive.



Guy Debord, «The Naked City», 1957

7 Debord, Guy. « International situationniste », p. 5.

La congestion verticale

Contrairement aux situationnistes, l'architecte hollandais Rem Koolhaas insiste moins sur la notion d'implication personnelle mais renforce celle liée à l'automatisme, permettant à l'architecture de se générer par elle-même.

Pour mieux comprendre la notion d'automatisme stipulée par Koolhaas, il est nécessaire de revoir les prérequis énoncés dans son Manifeste de 1978, *New-York Délire*.

Koolhaas s'intéresse tout d'abord à la notion de rétroactivité permettant selon lui de projeter le futur en s'appuyant sur le passé. Il s'inspire ainsi des acquis du surréalisme, tels que l'automatisme et la parnaoïa critique, auxquels il ajoute un nouveau degré de complexité en intégrant une dimension technologique contemporaine.

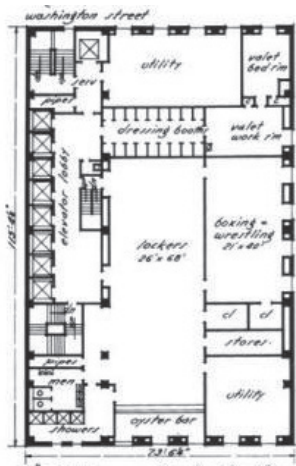
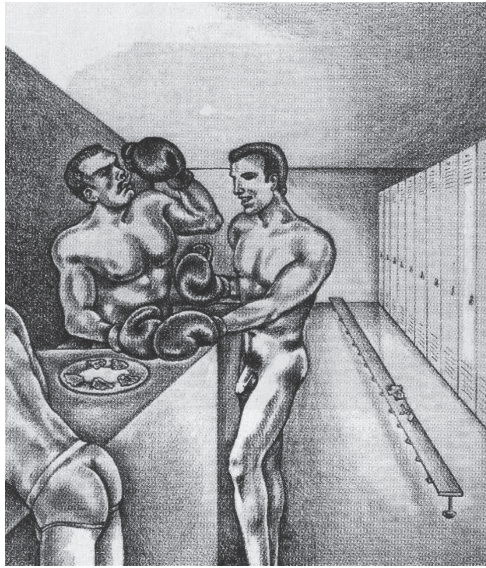
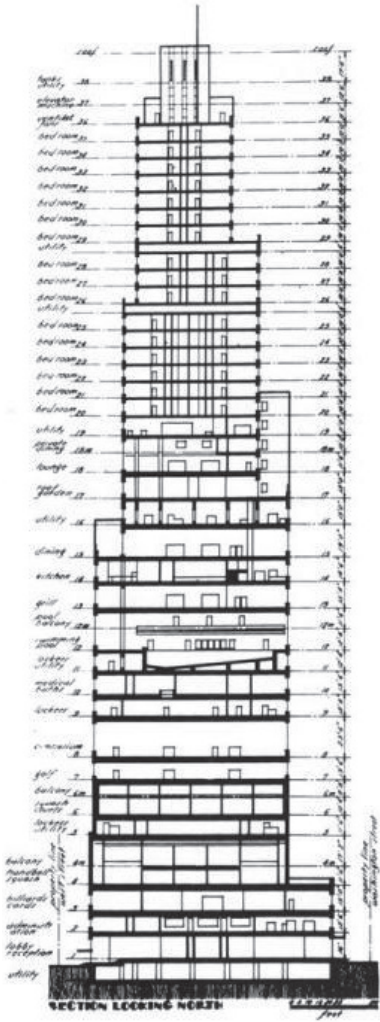
Dans sa théorie sur la ville New-York, il crée donc un parallèle entre les technologies qui ont permis à Manhattan de se développer, tel que l'ascenseur, et les éléments issus du mouvement surréalistes amenant une part d'inconscient dans le processus de création.

L'analyse dans *New-York Délire*, se base sur l'organisation des gratte-ciels comme condensateur vertical généré par une architecture automatique. Celle-ci se définit comme une extrusion du plan sans intervention sur le volume. Sa forme découle d'un processus automatique que l'on pourrait qualifier d'incontrôlable et qui se rattache au concept d'automatisme psychique pur défini par Breton. Cette extrusion verticale est ensuite divisée en différentes bandes programmatiques horizontales et superposées les unes aux autres, sans contrainte hiérarchique. Cette condensation de programme et d'étages est défini par Koolhaas comme étant une méthode de congestion, "*combinant à la fois la spécificité architecturale et l'indétermination programmatique*"⁸ typique de la ville de New-York.

Afin d'illustrer ces notions de bandes programmatiques superposées et de condensateur vertical, on peut se référer à l'exemple du *Downtown Athletic club*, un gratte-ciel construit en 1930 où un ascenseur permettait de relier les trente-huit étages et les différents programmes (espaces de sports, lieux de vie, restauration etc.). Cet agencement permet ainsi d'exploiter la densité de la ville de manière verticale. "*Avec le Downtown Athletic Club, le gratte-ciel est utilisé comme un condensateur social constructiviste : une machine à engendrer et à intensifier les modes de rapports humains les plus désirables.*"⁹

8 Cit. Rem, Lucan, Jacques, Rem Koolhaas, Pour une architecture de la congestion, Electa France, 1990, p. 57.

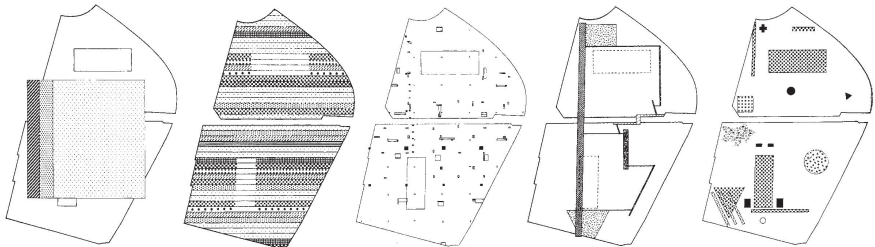
9 Rem Koolhaas, *New York Délire: un manifeste rétroactif pour Manhattan*, Éditions Parenthèses, Marseille, 2002, p. 152.



Eating oyster with boxing gloves, naked on the nth floor - Illustré par Madelon Vriesendorp dans New-York Délire, 1978

Coupe et plan du Downtown Athletic Club, 1930

Ces différentes approches - l'architecture de la congestion, la superposition programmatique ou l'architecture automatique, ont généré des applications concrètes, tels que le projet de concours soumis par OMA¹⁰ pour le parc de la Villette à Paris en 1982-1983. Le parti pris d'OMA était de classer les nombreux programmes par catégories puis de les réorganiser de manière à la fois rationnelle et aléatoire, tout en gardant une notion d'indétermination. Le projet se construit autour de plusieurs couches. La première dimension prévoit d'organiser les programmes de type jardins sous forme de bandes parallèles, suivant la même démarche que le *Downtown Athletic club*. Leur répartition au sein du périmètre est aléatoire et leur épaisseur est variable. La deuxième dimension prévoit la disposition de programmes, plus ponctuels - tels que les kiosques, points de vente ou buvettes -, placés de manière aléatoire mais normée, afin de conserver un espacement régulier entre eux. Cette superposition d'éléments provoque la création de rencontres dues au hasard. Dans une troisième dimension, l'insertion de circulations viennent relier les différents programmes entre eux. Deux types de circulation apparaissent : la circulation rapide, (chemin rectiligne traversant le parc de haut en bas), et la circulation sinueuse plus propice à la flânerie. La dernière couche regroupe tous les programmes implaçables au préalable.



OMA, Diagrammes du concours du *Parc de la Villette*, 1982

*“Ce que suggérait la Villette, c’était en fait l’exploitation pure de la condition métropolitaine : densité sans architecture, culture de la congestion ‘invisible’.”*¹¹

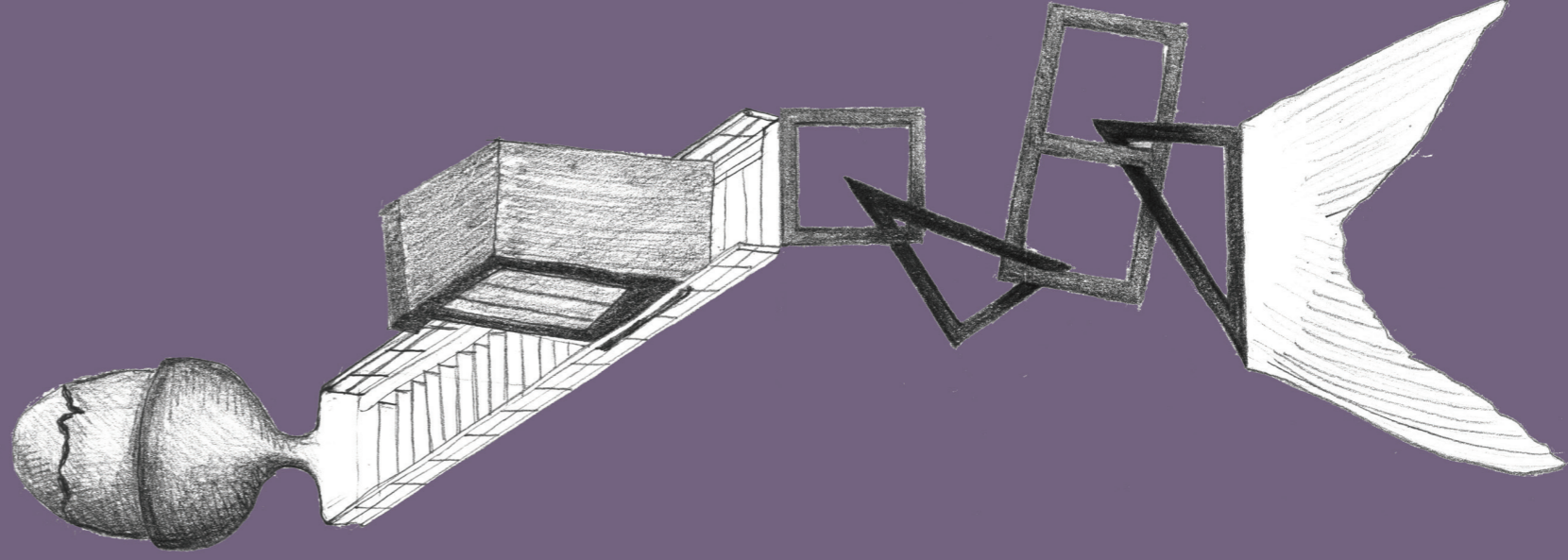
L'automatisme apparaît donc comme un fil directeur dans les visions proposées successivement par les surréalistes lorsqu'ils proposent les plans d'embellissement irrationnels de Paris, les situationnistes lorsqu'ils proposent la dérive ou encore Rem Koolhaas lorsqu'il propose la congestion verticale.

Bien que cette notion évolue au cours du temps et des propositions analysées, nous pourrions avancer qu'elle conserve un caractère nécessaire à l'exercice même de planification lorsque nous nous référons à cette échelle urbaine. Nous pourrions même de plus ajouter qu'automatisme et ville vont de pair.

10 Office for Metropolitan Architecture

11 Jacques Lucan, *Rem Koolhaas, Pour une architecture de la congestion*, Electa France, 1990, p. 67.

2.2 Le bâti



Nous nous intéressons, dans cette partie, au bâtiment et à sa composition et utiliserons des exemples concrets pour illustrer les applications possibles des concepts surréalistes à cette échelle. Nous analyserons trois niveaux distincts : la forme du bâtiment, la façade et enfin les matériaux utilisés. Quelles ont été les influences des méthodes surréalistes dans la démarche projectuelle à l'échelle du bâtiment ? Quelle nouvelle clé de lecture cela apporte-t-il ? Nous allons nous intéresser à quatre bureaux contemporains qui ont eu recours à des procédés s'inspirant des méthodes surréalistes tel que le hasard objectif, le cadavre exquis ou encore la paranoïa-critique.

Forme automatique

Koolhaas, dans son analyse de New-York, explique que la ville doit être organisée de manière logique tout en gardant en mémoire ce qui était préalablement fait. Dans le cas précis de Manhattan, la grille historique est respectée et permet de générer l'enveloppe imaginaire maximale du bâtiment naissant grâce à la loi du zonage de 1916. Le programme est ensuite disposé selon des bandes programmatiques comme expliqué précédemment.

Selon Koolhaas, toute forme doit pouvoir être justifiable de manière métaphorique. Il y a donc à la fois un côté rationnel et une dimension allégorique qui permettent d'aller au-delà de la logique et d'apporter une part de subjectivité dans le projet.

Il met aussi en avant son intérêt pour la distinction entre la forme et le contenu par une démarche d'indétermination. Selon sa théorie dans *New-York Délire*, la forme est générée de manière automatique grâce à la grille puis, dans un second temps, le programme est injecté et ne devrait pas avoir d'influence sur l'aspect externe du bâtiment. La façade ne retranscrit donc pas les événements à l'intérieur du bâtiment et offre à l'édifice une identité claire et définie. Forme et fonction sont donc bien deux entités à appréhender de manière distincte. *“Les bâtiments métropolitains, à la fois érodés et conformés par le grand espace ouvert de la ville contemporaine, peuvent se résumer à de grands contenant neutres.”*¹²

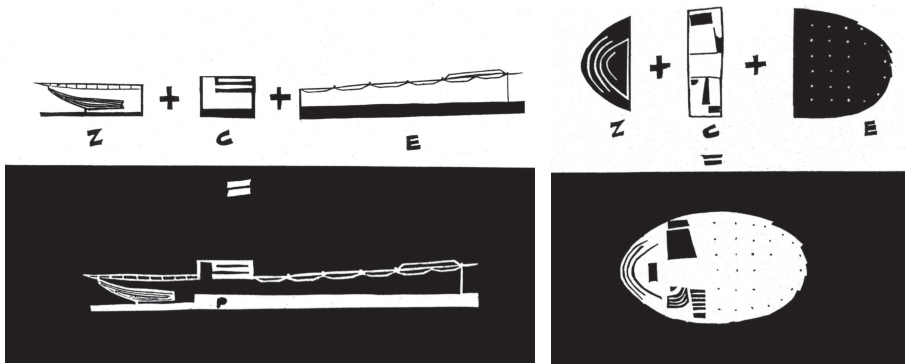
Actuellement, la pérennité des programmes d'un bâtiment est de moins en moins stable. Pour limiter l'impact de ces transitions, l'architecte français Nicolas Michelin propose de créer au sein de chaque construction, une zone dure, immuable, et une zone molle, capable d'absorber ces éventuelles transitions.

L'idée de distinguer forme et fonction peut être mise en évidence dans le projet du Grand Palais, qui vit le jour dans le cadre du plan d'aménagement

12 Eric Lapiere, *Architecture du réel: architecture contemporaine en France*, Le Moniteur, Paris, 2003, p. 36.

d'un nouveau centre urbain à Lille. Terminé en 1994, ce projet est basé sur le système de la *congestion*, comme expliqué plus tôt, organisant un nouveau complexe commercial et culturel européen. S'inspirant du tableau de Dali, *métamorphose de Narcisse*, le bâtiment proposé par OMA, prend la forme concrète d'un œuf et symbolise la naissance, dans ce cas précis d'un centre européen.

Nous pouvons ici mettre le doigt sur le processus de paranoïa critique impliquant à la fois une approche rationnelle et autorisant une part de subjectivité. De cette forme définie du bâtiment : l'œuf, découle trois différents programmes : la salle du Zénith (Z), le Palais des Congrès (C) et le Palais des expositions (E). Ces trois parties distinctes sont juxtaposées au sein de la forme ovoïdale, et sont recouvertes par différentes typologies de toitures exprimant ainsi des caractéristiques intérieures et spatiales singulières.



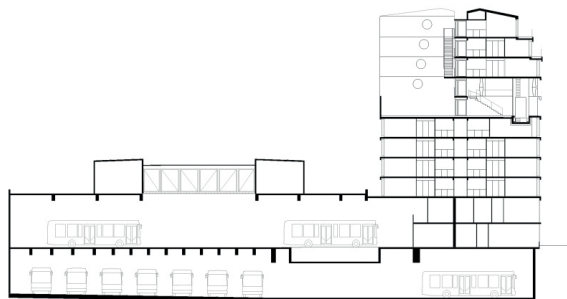
OMA, Schémas conceptuels du Congrexpo, Lille , 1990 - 1994

Selon nous, un parallèle pourrait ainsi être fait entre d'une part l'émergence de la forme architecturale de manière automatique théorisé et mise en application par Koolhaas et d'autre part l'élaboration du projet de la résidence étudiante Chris Marker par Eric Lapierre à Paris, livrée en 2018. Le bâtiment est composé de deux programmes principaux : un hangar permettant de stocker et d'assurer la maintenance des bus de la RATP et 365 logements étudiants composés d'espaces communs intérieurs et extérieurs, reliés entre eux par la circulation. Le programme de hangar pour les bus demande d'énormes surfaces de stockage et n'a pas de lien particulier avec la ville. Les logements quant à eux nécessitent des surfaces relativement petites, soit une vingtaine de mètres carrés par logement. Ces deux programmes requièrent une rationalisation extrême de l'espace et le respect impératif d'une série de normes et de réglementations. L'architecte Eric Lapierre répond à ces contraintes en les poussant à leur paroxysme afin de mieux les surmonter.

Les logements, situés dans les étages supérieurs, sont organisés autour d'une longue rue de 100 mètres de long et 2,50 mètres de large, permettant à la fois de les condenser de manière verticale et de les relier entre eux par un ascenseur qui dessert les étages en suivant une trajectoire diagonale le long de la façade. Lapierre utilise ainsi la rationalité pour générer l'espace de manière automatique.



Eric Lapierre Experience (ELEx), Vue de la façade de la *Résidence étudiante Chris Marker*, 2018



Eric Lapierre Experience (ELEx), Coupe longitudinale de la *Résidence étudiante Chris Marker*, 2018

L'approche utilisée pour définir la résidence Chris Marker rappelle le concept développé pour l'organisation et la circulation au sein du *Downtown Athletic Club*. Dans la même idée que la superposition par bandes programmatiques énoncée par Koolhaas, les logements de la résidence Chris Marker sont comme des petites villes superposées, chacune étant composée de sa ruelle, de ses espaces communs intérieurs et extérieurs. Il y a donc des sauts d'échelle entre l'enveloppe monumental du bâtiment et les espaces communs plus intimes.

Nous pouvons alors constater que dans le cas de la résidence Chris Marker, la forme générale du bâtiment est donc fortement définie par les programmes qui la composent, marquant ainsi une dissociation avec la vision koolhaasienne. Au-delà des différences de conception entre les deux architectes dans la composition et forme d'un bâtiment, il est intéressant de constater qu'ils utilisent tous deux des méthodes en lien avec le surréalisme : Koolhaas se réfère à la méthode paranoïaque-critique pour générer la forme ovoïdale de son bâtiment ; Lapiere, lui s'appuie sur l'automatisme pour concevoir son bâtiment.

Jeu de façade :

Nous allons maintenant observer certaines façades dont la conception fait appel à des méthodes ou notions surréalistes.

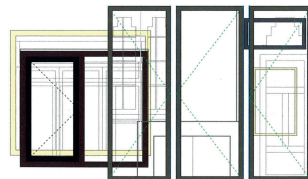
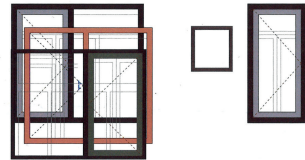
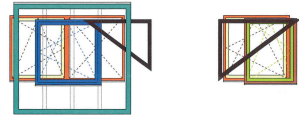
Le travail du bureau belge ADVVT¹³ est selon nous un exemple intrigant en termes de composition de façade. Leur approche de l'architecture est caractérisée par un assemblage d'éléments bruts, parfois proche du bricolage, mais conservant un fort aspect poétique.

Dans leur projet de rénovation de la maison *Enghien* datant de 2017, ADVVT développent leur approche sur un principe de juxtaposition de différents éléments de façade. Dans un souhait de garder la façade d'origine intacte, les architectes ont choisi d'isoler le bâtiment par l'extérieur, en plaçant une nouvelle façade aux normes au-devant de l'existante. Nous pouvons assimiler cette manière de procéder au cadavre exquis, l'existant devenant ainsi la base pour la nouvelle façade. Le cadrage des nouvelles fenêtres n'étant pas parfaitement alignées avec celles d'origines, un jeu de perspective se met alors en place. Cette approche laisse donc place aux rencontres hasardeuses d'éléments rationnels, prenant soudainement sens de fait de cette rencontre.

“The window is not the world anymore. Or rather, the world of the window makes the world different. The eye is not the world anymore either. Or rather, the eye changes the world. And can be seen. Because there is possibly so much more to be seen.”¹⁴

13 Architecten de Vylder Vinck Taillieu

14 A+U, « architecten de vylder vinck taillieu », n°561, juin 2017, 163



Architecten de Vylder Vinck Taillieu, *House Enghien*, 2017

Dans une approche similaire, les portes de la rêverie devraient toujours rester ouvertes selon les architectes Lacaton & Vassal. Pour ce faire, ils ajoutent une touche d'étrangeté dans certains de leurs travaux, tels que le projet de concours de la maison de la culture du Japon à Paris où l'on voit en façade des poissons argentés évoluer sur un bâtiment de forme courbe et transparent, s'illuminant au moment où le soleil se lève au Japon.

Le mécanisme est poussé à l'extrême avec leur projet pour *l'Architecture Foundation*, où une icône, s'inspirant de l'atelier de Bartholdi, s'insère dans le bâtiment, et crée une deuxième architecture décalée du contexte, détournant et transformant la normalité en atypique. *“L'architecture contemporaine prend du sens dans sa capacité à assembler réalisme et imaginaire, à transformer l'ordinaire, à permettre généreusement les usages, à créer l'inattendu.”*¹⁵. Ces éléments inattendus imprègnent le projet dans un monde de merveille et proposent des évasions et rêveries.

Faire acte d'architecture c'est donc s'efforcer d'éveiller une attention particulière au bâti. Pour ce faire, les architectes cités ci-dessus visent à créer un sentiment d'intrigue qui se traduit sensoriellement par différents degrés de subtilité ou d'évidence : doubler la façade, ajouter un élément symbolique sur cette dernière ou venir créer une deuxième architecture, les potentiels sont multiples pour provoquer de l'attention et susciter de l'intérêt.

Dans les exemples choisis, nous pouvons encore une fois mettre en évidence le bagage surréaliste, que ce soit au travers du cadavre-exquis, utilisé par ADVVT pour générer des rencontres fortuites ou encore le collage pour le bureau Lacaton & Vassal, dialoguant avec des réalités variées. Bien que d'apparences différentes, ces façades prennent dès lors un aspect intrigant, où forme et image suscitée sont traitées avec attention. Nous verrons ci-dessous que la matérialité peut aussi être un moyen efficace pour provoquer de l'intérêt au sein des utilisateurs.

Matérialité de la façade :

Si la tendance actuelle pour les surfaces des façades est une recherche de simplicité et de volume élémentaires, il en va de même pour leur matérialité : *“La simplicité, tout comme le recours à des matériaux ordinaires et pas encore connotés, est un moyen de produire des espaces disponibles, accueillants à la dimension inconnaissable de l'avenir, à la fois physiquement et symboliquement”*¹⁶. Ici, Eric Lapierre pour son bâ-

15 Lacaton & Vassal, « *Lacaton & Vassal* », Cité de l'architecture & du patrimoine, Paris, 2009, p. 92.

16 Eric Lapierre, *Architecture du réel : architecture contemporaine en France*, Le Moniteur, Paris, 2003, p. 49.



Lacaton & Vassal, *Maison de la culture du Japon*, Paris, 1990

timent *Point du jour*, en périphérie de la ville de Cherbourg, utilise un matériau ordinaire pour recouvrir ses surfaces d'apparence très simple. Ce revêtement, composé de feuilles de bitume puis protégées par une fine couche d'aluminium est normalement utilisé pour la construction des terrasses. Le retrouver en surface, interagissant avec les couleurs changeantes du ciel et produisant ainsi des effets insoupçonnés, nous renvoie à un sentiment de découverte de quelque chose de déjà inconsciemment connu que l'on peut associer avec le concept freudien d'inquiétante-étrangeté.

Ce revêtement vise deux objectifs : il s'intègre dans le paysage des bâtiments commerciaux avoisinants en utilisant des matériaux aussi "pauvres" que ceux des bâtiments qui l'entourent. De cette homogénéité de matériau naît une valorisation mutuelle, créant un phénomène d'unité architecturale. Par ailleurs, ce matériau argenté renvoie à certaines références, tel que le conditionnement des pellicules photographiques argentiques, ou la Factory D'Andy Warhol (en version opposé, le dehors ici représente le dedans pour l'artiste), ou encore le pavillon Philips de Xénakis et Le Corbusier peint en argenté.



Eric Lapierre Experience (ELEx), *Centre d'art Cherbourg*, 2006 - 2008

Le bureau Lacaton & Vassal, quant à lui, répond à la crise économique mondiale en optimisant tous les moyens mis à leurs dispositions. Budget, techniques, matériaux, environnement sont revus à la loupe tout en se souciant des besoins des futurs usagers. Leur but est de produire une architecture efficace, performante, toujours dans une économie de moyen, où la forme résulte de ces choix d'une manière quasi automatique. Leur approche, souvent qualifiée de "minimum", est d'utiliser les contraintes données afin de les transformer en plus-value pour le projet. Offrir une meilleure qualité de vie à tout usager en réemployant l'existant afin de permettre une construction plus économique au profit d'une véritable richesse.

*“En établissant, par l’usage, un raccourci aussi littéralement surréaliste, Lacaton et Vassal donnent à entendre une des dimensions fondamentales de l’architecture : celle du décalage et de la tension provoqués par la nécessité d’utiliser des matériaux connus et reconnaissables dans un contexte et une œuvre toujours nouvelle.”*¹⁷

Ils utilisent notamment pour l'université de Bordeaux, une fine paroi de rosier pour couvrir le bâtiment afin de rompre les préjugés ou de chambouler les attentes de cette institution.

Pour l'école d'architecture de Nantes, ils combinent les façades, qui font référence à des serres horticoles, avec une structure de poteau-poutre. L'espace mis en œuvre est modulaire et permet de s'adapter tant aux différents usages que le programme requiert qu'aux potentiels changements émergeant au cours du temps. Ils s'approprient cette technique de construction appartenant au domaine agricole dans bien d'autres projets, mettant en avant ses avantages économiques et non l'aspect esthétique.

L'intérêt pour cette approche réside aussi dans la plus-value qu'elle peut apporter pour les occupants. Eric Lapiere compare cette réappropriation d'un symbole, celui de la serre horticole, venant d'une autre discipline, aux ready-made de Duchamp. Selon lui, Lacaton et Vassal *“parviennent à les faire entrer dans le champ de l’architecture savante sans amoindrir leur force ni leur efficacité originale. Enfin, ils parviennent à donner à leur architecture un sens entièrement fondé sur les qualités d’usage, tout en montrant la beauté et la valeur poétique de celles-ci : la rencontre d’un canapé et d’une serre sur un terrain est proche de celle d’une machine à coudre et d’un parapluie sur une table de dissection.”*¹⁸. Lacaton et Vassal détournent ainsi un symbole de l'agriculture pour l'insérer dans le domaine architectural. De plus, ils recourent à un vocabulaire autre que celui issu du langage architectural pour insérer de la poésie dans le quotidien.

Bien que ces projets recourent à l'utilisation de différents matériaux - recouvrent en aluminium pour *Point du Jour*, serre horticole pour l'école d'archi-

17 Eric Lapiere, « Inquiétant ready-made », *Matières*, EPFL Press, n° 7, août 2004.

18 Lapiere, « Inquiétant ready-made ».

ture de Nantes -, nous pouvons relever ici l'importance de la notion d'inquiétante-étrangeté, élaborée par Freud en 1919 qui selon lui se définit comme une "sorte [d'] effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières"¹⁹. Cette notion, très prisée par les surréalistes, est à l'heure actuelle toujours au cœur des préoccupations architecturales. Elle est par ailleurs ambivalente, et peut aussi renvoyer au réel comme au domaine de la fiction. En tant qu'utilisateur d'un bâtiment, cette inquiétante-étrangeté doit toujours nous renvoyer à quelque chose que nous connaissons ou qui nous achemine vers des éléments connus. La construction a besoin d'être transcendée par l'évocation, en nous renvoyant à quelque chose de familier.



Lacaton & Vassal, *Ecole d'architecture de Nantes*, 2009

“Un bon bâtiment, c'est celui qui sait créer d'emblée un état magique, mais aussi une incertitude, proche d'une certaine 'inquiétante étrangeté’”²⁰. Cette citation de l'architecte français Nicolas Michelin illustre selon nous la sensation que les types de façades présentées précédemment peuvent susciter. Le facteur poétique créée par les architectes au sein de ces différents bâtiments génère en effet une sensation d'étonnement que l'on pourrait même qualifier de l'ordre du *merveilleux*. Nous parlons donc bien d'un éveil de l'esprit et de nos sens, d'une phase de réactivité intense qui stimule et interroge notre perception. L'architecture, tout comme l'art, nous oblige à questionner le réel.

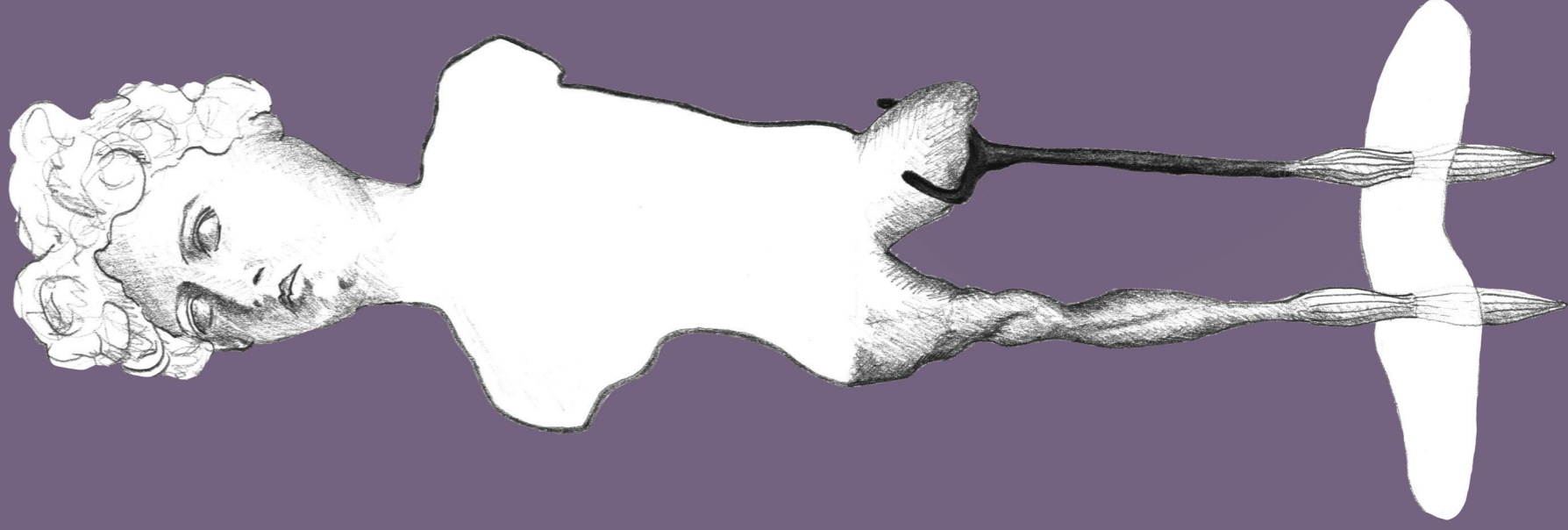
19 Freud Sigmund, « L'inquiétante étrangeté », *Essais de psychanalyse appliquée*, Éditions Gallimard, Paris, 1933, p. 7.

20 Conversation avec Nicolas Michelin, Paris, 24 Juillet 2003

L'analyse de cette échelle du bâtiment nous permet de constater que les méthodes ou thèmes issus du surréalisme sont toujours d'actualité pour produire une architecture de qualité. Ces notions qualifiables de "surréelles" renvoient à des dimensions et sentiments autres, afin que l'utilisateur puisse avoir les sens en alerte et ressentir un sentiment d'inquiétante-étrangeté. Il est important pour qu'un bâtiment ait une âme de le faire dialoguer avec d'autres réalités, de le propulser dans un au-delà.

Forme, façade ou matérialité, chacune dans leur domaine touchent et évoquent des notions ou méthodes issues du mouvement surréaliste. Contrairement à l'échelle urbaine, où seul l'automatisme émergeait et perdurait de manière évidente, toutes les méthodes peuvent être mise en application selon le choix des architectes au niveau du bâtiment.

2.3 Les espaces intérieurs



Dans cette troisième partie, nous proposons de discuter d'espaces intérieurs considérés comme étant en ligne avec le surréalisme ou dialoguant avec les notions surréalistes vu préalablement. La peinture, la photographie ou encore l'architecture offrent un vaste terrain de jeu et d'application potentielle.

Notre choix d'exemples s'est porté sur des œuvres visant à mettre en scène une réalité autre que celle, physique, qui nous entoure. Il n'est pas rare qu'un bâtiment pourtant techniquement bien fait, provoque un sentiment proche de l'ennui. La question qui se pose alors est tout à la fois simple et complexe : qu'est-ce qui est nécessaire pour qu'un bâtiment soit sensoriellement et émotionnellement existant ?

La réponse réside selon nous dans le facteur poétique permettant à la magie d'opérer. Cet état quasi *magique*, peu d'architectes s'y sont frottés. Selon Lapiere, "*Ce 'quelque chose en plus' renvoie, en architecture, à [...] une 'inquiétante étrangeté' : la tension riche d'une profondeur et d'un sens obscur, entre la chose connue et la chose nouvelle.*"²¹

Nous parlerons ici d'un éveil de l'esprit et de nos sens, d'une phase de réactivité intense qui stimule et interroge notre perception. L'architecture, tout comme l'art, nous oblige à questionner le réel. Pour mieux illustrer ce propos, nous verrons trois différents types d'espaces traitant d'un autre rapport avec la réalité : les espaces métaphysiques, dialoguant avec l'au-delà ; les espaces photographiques, traitant d'une réalité potentiellement modifiée ; et les espaces alchimiques, transformant la réalité en quelque chose de mystérieux.

Rêverie poétique et espace métaphysique par Giorgio de Chirico

L'italien Giorgio De Chirico s'est imposé comme pionnier et fondateur de la peinture métaphysique entre 1917 et 1921. Grandement influencé par Nietzsche, ses œuvres sont des énigmes obéissant aux lois du rêve. Les paysages qu'il peint sont pleins de mystères et la temporalité y est relative. L'exagération de certaines ombres, offrant une dimension surréaliste, amplifie cet effet d'atemporalité où l'espace et le temps se réfèrent plus à un imaginaire qu'au réel. Il peut être difficile en regardant un tableau de Chirico de situer la saison ou le moment de la journée.

21 Eric Lapiere, *Architecture du réel: architecture contemporaine en France*, Le Moniteur, Paris, 2003, p. 23.



Giorgio de Chirico, *Mystère et mélancolie d'une rue*, 1914



Giorgio de Chirico, *Chant d'amour*, 1914

“Le théâtre d’ombres de Chirico découle de sa manière personnelle de démystifier les codes occidentaux de la représentation et de faire ressortir les fausses distinctions entre la réalité phénoménale et les constructions mentales.”²²

Bien que le tracé de ses places italiennes soit d’un grand réalisme et précis, il y plane une atmosphère de mystère, d’inconnu et d’étrangeté. Ces lieux sont représentés de mémoire, l’artiste n’habitant plus l’Italie au moment de la production de ces toiles. Oscillant entre humains et mannequins, même les figurants sont déconcertants et semblent figés dans un décor de théâtre.

Chacun de ses tableaux donne une sensation de simplicité visuelle tout en étant difficile à analyser. Il dessine en quelque sorte une énigme poétique, une mise en scène cherchant à aller au-delà de la réalité.

L’architecture est omniprésente dans l’œuvre de Chirico. Les espaces extérieurs de ses toiles présentent des caractéristiques d’espaces intérieurs. La scène est généralement encadrée par des éléments architecturaux horizontaux ou par des diagonales fermant l’espace. Plusieurs styles peuvent être dépeints au sein d’une même œuvre, offrant ainsi un collage tant en termes architectural que pictural. Les éléments de style classique comme colonnes ou arcades ne suivent pas nécessairement les règles picturales. De Chirico démultiplie les points de fuite, modifie les proportions des ordres architecturaux ou encore associe différentes échelles.

Cependant les éléments architecturaux hétéroclites rassemblés en un seul espace crée la toile de fond d’un rêve tout en gardant un aspect réaliste et se rapportant à des éléments connus. *“La représentation disloquée de ces éléments, leur distorsion, leur délocalisation renforcent la densité symbolique et l’architecture et associent à la représentation d’un paysage mental”²³. “Ces variations font de la peinture une scénographie d’éléments incongrus”²⁴.* Ce mystère constant planant sur les toiles de Chirico peut être mis en lien avec l’inquiétante étrangeté de Freud et expliquerait donc l’intérêt particulier des surréalistes pour son travail.

La notion d’objet est primordiale dans les tableaux de Chirico. Sortis de leur contexte et associés à d’autres éléments parfois d’échelle différente, les objets peints s’en trouvent revalorisés, et de nouvelles associations ou relations peuvent même en émerger.

Le procédé consistant à sortir un élément de son contexte afin de lui donner une nouvelle fonction ou le mettre en valeur est une technique à laquelle les surréalistes ont eu recours à de multiples reprises. Les surréalistes s’intéressent

22 Giorgio De Chirico, *Giorgio di Chirico: la fabrique des rêves: Musée d’art moderne de la ville de Paris, 13 février-24 mai 2009*, p. 72.

23 Hyppolite Pierre, « De Chirico : Formes architecturales et peintures métaphysiques », *Mélusine, l’Age d’homme*, n° XXIX, 2009, p. 145.

24 Hyppolite Pierre, p. 144.

aux objets du quotidien, sans valeur particulière, des objets marginaux et les associent entre eux afin de leur donner une fonction nouvelle dans le but de créer des opportunités de possibles rencontres fortuites. Breton parle de “beauté convulsive” en associant ces objets banals.

*“La beauté sera convulsive ou ne sera pas...La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosive-fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas.”*²⁵

L’œuvre de Chirico permet selon nous de démontrer qu’il est possible de traduire picturalement les idéaux surréalistes prônant une révolution du quotidien. En mettant en scène des objets communs, en les déroutant de leur sens premier par l’utilisation de la métaphysique, De Chirico nous permet de toucher une autre réalité que celle, physique, qui nous entoure.

Espace photographique/ réalité potentiellement modifiée

De la même manière que la peinture de Chirico met en scène des paysages fictifs, la photographie peut mettre en scène un lieu, une action ou des personnages. L’architecte turinois Carlo Mollino est un grand fervent de cette technique et se sert du montage photographique pour proposer différents scénarios de la réalité.

Les nombreux tirages réalisés à la *Casa Miller* montrent des objets identiques qui se répètent d’une prise de vue à l’autre dans des conditions et sous des cadrages différents, créant ainsi des mises en scène. Le moulage d’œil en plâtre se trouve tantôt posé sur une surface transparente, tantôt associé à un bouquet de fleurs. La tête de cheval disposé à côté d’un tapis persan se retrouve dans un deuxième cliché sur le sol dans un rideau de velours.

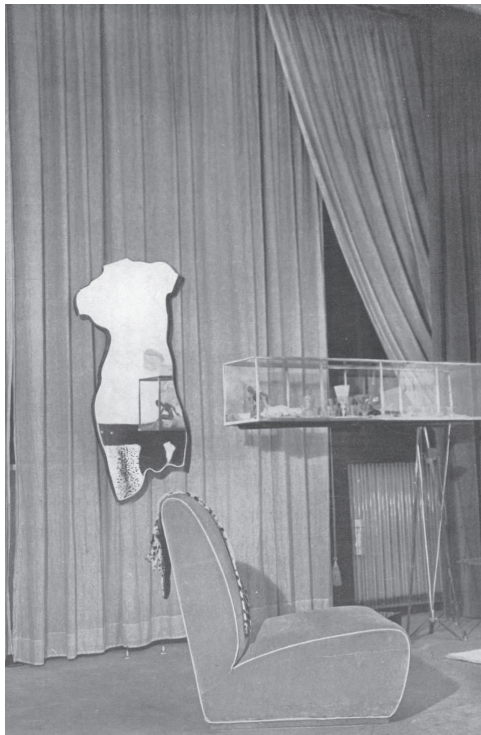
Tout comme de Chirico dans ses toiles, Mollino joue avec l’association d’objets incongrus. Cette répétition d’éléments brouille les pistes de la perception et crée des opportunités de faire de nouvelles et multiples associations. Il s’appuie également sur des jeux de réflexion par le biais de miroirs qui déforment l’existant et propose de nouvelles réalités.

“Rien d’étonnant que les surréalistes se soient emparés de la photographie car, par cette nécessité d’opérer à partir d’un déjà là que l’on extrait du monde en le plaçant dans un cadre, elle suscite naturellement des associations, des juxtapositions difficilement imaginables ex nihilo ; elle permet aussi, en extrayant la réalité, simplement une manière ou un détail, de les donner à

25 André Breton et Paul Éluard, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, édition originale, Galerie des Beaux-Arts, Paris, 1938, p. 5



Carlo Mollino, Photographies intérieures, *Casa Miller*, 1938



*voir en eux-mêmes : la photographie est un art de l'objet trouvé, ou de la 'relation trouvée'*²⁶.

Les photographies peuvent donc être considérées comme des mises en scène de la réalité, alimentant fictions, histoires ou associations.

Dans notre monde contemporain, la place de l'image en architecture a pris une importance considérable. Dès lors, fiction et concept architecturaux se mélangent tel que chez Archigram ou Lebbeus Woods. L'architecture peut maintenant être un moyen de conter des histoires.

Ces fictions peuvent être appuyées par l'utilisation de photomontage et de *collage*, mettant en scène des juxtapositions d'éléments à la manière des sur-réalistes. Ce concept de juxtaposition a inspiré de nombreux artistes tel que le photographe belge Filip Dujardin, qui dans sa série de photomontages *fictions*, cherche à troubler la frontière entre réel et fictif. Selon lui, la fiction aide à avoir un regard critique sur la réalité.

Espace alchimique / transformation de la réalité en mystérieux

Carlo Mollino nous propose des espaces alchimiques où l'onirique s'offre aux spectateurs mais toujours dans une certaine réalité tangible. Il affirme dans le texte *Dessin de maison sur une hauteur* : “*Presque tout vient sans que je sache comment ; souvent [...] cela me vient lors d'un rêve ; puis je m'efforce, avec le maximum de scrupule et d'intransigeance, de le faire coïncider avec une possibilité empirique, constructible, utilisable, visible*”²⁷.

Nous pouvons ici proposer un lien entre l'architecte turinois et le peintre espagnol Dalí. Si Dalí se réfère aux “paranoïas” et Mollino parle de “songes”, tous deux sont animés par la même revendication selon laquelle le fantasmagorique s'ancre toujours dans une réalité tangible. Ainsi Mollino sait “*rendre lyrique le rationalisme*” et “*fonctionnelle la poésie*”²⁸.

Il construit en 1937 un appartement de deux pièces dans la ville de Turin à des fins personnelles. Toutefois, l'absence de cuisine confère à ce lieu un caractère de garçonnière plutôt que d'habitation. Il sera aussi utilisé comme studio photographique.

Cet espace domestique fait dialoguer un lieu de vie et une mise en scène et peut de ce fait se référer à la méthode paranoïaque critique définie par Dalí.

26 Lapierre, *Architecture du réel: architecture contemporaine en France*, Le Moniteur, Paris, 2003, p. 23.

27 Carlo Mollino, “Dessin de maison sur une hauteur”, dans la revue *Stile*, 1945.

28 Guiseppe Pagano, *Costruzioni-Casabella*, n°157, 1941

C'est dans ces allées et retours incessant entre le monde de la réalité et le théâtral que la définition de Dali prend tout son sens : *“association interprétative critiques des phénomènes délirants”*²⁹.

Pour Carlo Mollino, l'architecture est la toile de fond d'une théâtralité ou d'une narration. Les espaces ainsi créés sont insérés à l'intérieur d'une pièce plus vaste, autrement dit, le réel.

La maison et les espaces intérieurs sont vus par les surréalistes comme le lieu métaphorique de la psyché humaine où l'on développe nos peurs, nos rêves et nos désirs. La maison Miller est utilisée par Mollino comme un monde merveilleux clos, se basant sur une symbolique qui lui est propre et qui traduit sa propre vision du monde.



Carlo Mollino, Photos de Carlo Mollino dans la *Casa Miller*, 1938

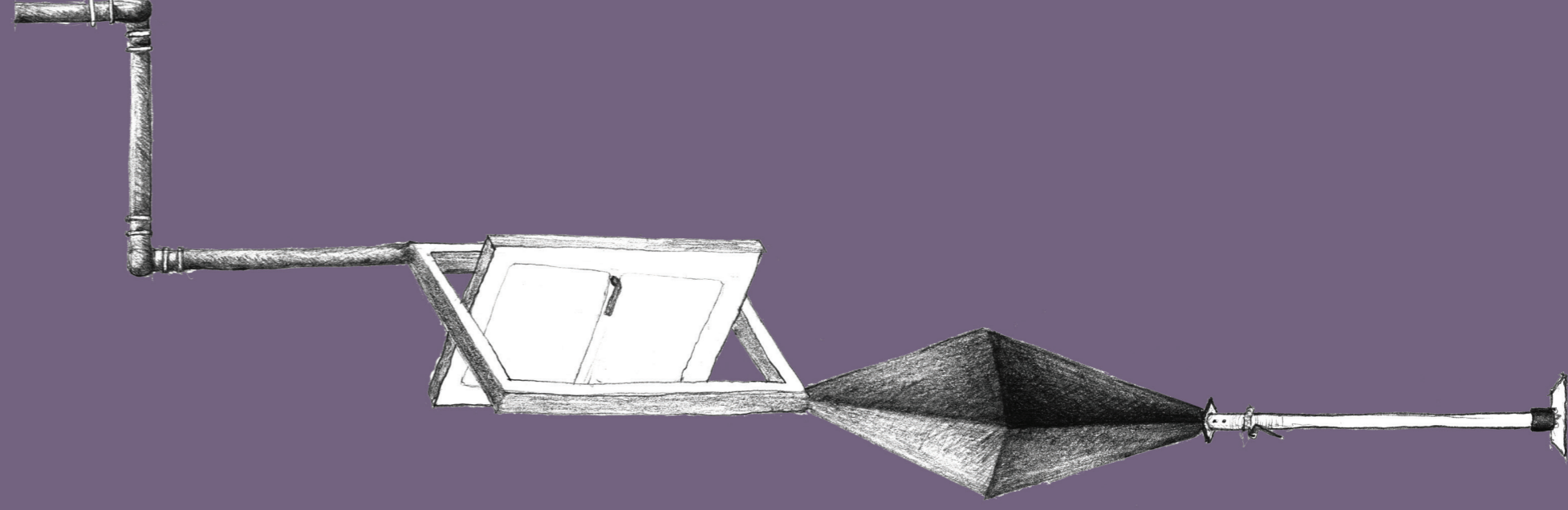
29 Salvador Dali, « La Conquête de l'Irrationnel », *OUI!* Collection Surréaliste, Paris, 1935, p. 7.

Le premier sas d'entrée crée une frontière entre le monde extérieur et l'intérieur et permet de passer dans un univers indépendant coupé de toute connexion externe. D'épais rideaux opaques bloquent tout contact avec l'agitation de la rue et contribuent à créer un espace hermétique. Des spots artificiels permettent de combler le manque de lumière. Comme dans un décor de théâtre, l'éclairage spécifique permet de mettre en scène certains éléments ou combinaisons d'éléments. Dans *Dessin d'une maison sur une hauteur*, Mollino explique comment palier à la sensation d'introversion induit par cet espace hermétique en projetant de la lumière sur le mur de la pièce du séjour "*qui éclaire [...] tout le fond de la vue depuis l'entrée, deven[ant], le soir, support de projections artificielles indirectes, décorations fixes en couleur - effet de lanterne magique - ou bien lumière blanche*".

Ces projections sont aussi considérées comme un dispositif créant de la poésie. Les limites de l'architecture sont transcendées et le mur, ici, prend le rôle de simulacre. La frontière entre le réel et le monde onirique est floue et les perspectives sont brouillées.

Dans les exemples, chaque espace proposé traite de la réalité de façon différente. Les espaces métaphoriques la transfigurent dans une volonté de se relier à un au-delà ; les espaces photographiques la mettent en scène pour donner vie à d'autres visions du réel et ainsi créer de la fiction ; les espaces alchimiques la mettent également en scène mais dans un effort de transformation mystique. Tous s'entendent sur la nature multi-dimensionnelle de la réalité, s'alignant ainsi en droite ligne avec la pensée surréaliste.

2.4 L'élément constructif



Dans cette dernière partie, nous souhaitons démontrer que les objets eux-mêmes peuvent être traités de manière précise, avec une attention particulière. La dernière dimension du projet que nous discuterons ici, correspond à celle de l'élément constructif.

L'idée de bouleverser, de questionner la relation d'un élément avec son contexte a toujours été une recherche des surréalistes. Les renversements de situation, les nouvelles relations grâce à des rencontres fortuites entre les objets, font entièrement partie de ce processus.

Dans le domaine architectural, les applications de ces sur-architectures peuvent se retrouver dans le domaine du détail. Il est important en tant qu'architectes de travailler avec précision car *“faire de l'architecture, c'est aussi procéder par assemblage d'éléments préexistants entre eux ; et ces éléments prennent leur sens de se trouver inscrits dans un cadre de relation particulier.”*³⁰

Lors de la projection, la maîtrise des détails permet d'avoir le contrôle sur tout le reste du bâtiment. La tendance se porte alors sur l'utilisation de modes de construction simples et volontairement “pauvres”. Le fait que l'ordinaire puisse produire un bâtiment extraordinaire trouble notre entendement. Des merveilles peuvent bel et bien être produites grâce à une construction ordinaire.

Pour illustrer ce propos, nous aborderons trois thématiques démontrant l'importance des assemblages fortuits : la porte en tant qu'élément constructif ; la banalité constructive vecteur d'inattendu et de dimension poétique ; et les opportunités offertes par les aléas du chantier.

La porte en tant qu'élément constructif

L'artiste français Marcel Duchamp détourne les éléments de construction de leur fonction première pour leur donner un autre sens. En 1921, il expose sa fenêtre paradoxale *Fresh widow*, fenêtre *“dont les carreaux de verre sont recouverts de cuir, de sorte que ce sont des carreaux de cuir qu'il faut faire briller”*³¹, empêchant ainsi le passage de la lumière. Avec ce simple changement de matière, il bouleverse totalement la fonction empirique de la fenêtre – apporter de la lumière, voir au dehors et pouvoir être vu depuis l'extérieur.

Il propose un exercice similaire sur la porte, en 1927. Cet élément banal a toujours été au cœur des fantasmes architecturaux surréalistes. *“Selon Breton, franchir la porte qui donne sur le noir et y pénétrer, c'est passe[r] par un point critique aussi*

30 Eric Lapiere, *Architecture du réel: architecture contemporaine en France*, Le Moniteur, Paris, 2003, p. 23.

31 André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, Paris, 1965, p. 91

*captivant et insaisissable que celui qui unit la veille au sommeil. Plus fort que le café, la salle de cinéma joint deux zones différentes et permet physiquement et promptement le passage de l'un à l'autre. C'est vraiment un lieu magique qui incarne le rêve surréaliste, le rêve collectif.*³²

Une porte a pour destin d'être soit ouverte soit fermée. Nous pouvons aisément dire que sa fonction est de délimiter un espace, de marquer une frontière entre le dedans et le dehors, le privé et le public, l'ici et l'au-delà. Sa fonction purement utilitaire la transforme en chimère architecturale pour les surréalistes qui condamnent le caractère restreint de sa fonction et s'acharnent à lui trouver d'autres formes et sens tels que la "porte sans gonds" de *l'Introduction au discours sur un peu de réalité*, ou la pratique de laisser sa porte de chambre d'hôtel ouverte la nuit pour que le hasard puisse s'y infiltrer.

Pour le peintre belge Magritte, la porte pose un sérieux problème car elle est un obstacle pour l'homme. En réponse, il propose dans son tableau *Réponse imprévue*, une porte pouvant être simultanément ouverte et fermée. Selon lui, "le problème de la porte appelait un trou par lequel on pouvait passer. Je montrai dans *La Réponse imprévue* une porte fermée dans une chambre. Dans la porte, un trou informe dévoile la nuit."³³



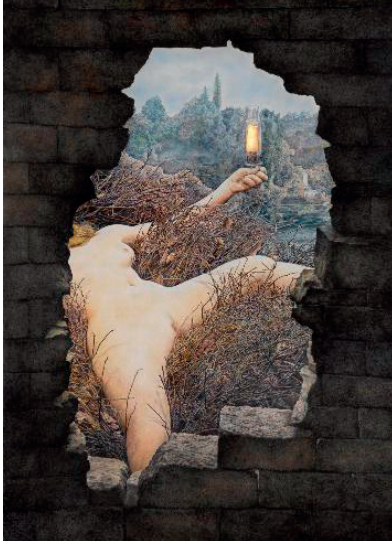
Marcel Duchamp,
porte du numéro 11 de la rue Larrey, 1927

La porte battante rejoint quelque peu la proposition de Magritte, car elle ne clôt rien. Elle ne délimite pas non plus une frontière, elle "donne sur les espaces sans mémoire d'une condition méta-humaine"³⁴. En 1927, Duchamp vient une fois de plus chambouler les éléments du quotidien en proposant une porte 'à la fois ouverte et fermée pour de vrai'. Dans un souci de rendre visible les "vérités constructibles", sa *porte du numéro 11 de la rue Larrey* à Paris brise les frontières entre les pièces et propose un espace béant. La place de l'utilisateur devient alors primordiale, clé de toute définition de l'espace et de ses applications alchimiques. Sans utilisateur, l'alchimie spatiale reste inactive.

32 Kiyoko Ishikawa, *Paris dans quatre textes narratifs du surréalisme: Aragon, Breton, Desnos, Soupault*, Critiques littéraires, Harmattan, Paris, 1998, p. 39.

33 Bussy Christian, *Anthologie du surréalisme en Belgique*, Gallimard, 1973.

34 Simon Hantaï et Jean Schuster, "Une démolition au platane", *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, réunis et commentés par José Pierre, Tome II, 1940-1969, Le Terrain vague, 1982, p. 197.



Marcel Duchamp, *Etant donnés 1° La chute d'eau 2° Le gaz d'éclairage*, 1966



Magritte, *La réponse imprévue*, 1933

Avec son œuvre *Etant donnés 1° La chute d'eau 2° Le gaz d'éclairage*, Duchamp évolue de la surface plane jusqu'à définir un espace entier. Il est ici question d'une scénographie bien précise : le spectateur se trouve face à une grande porte en bois ; en s'approchant, deux petits trous percés à hauteur du regard deviennent perceptibles et il découvre alors une femme nue couchée sur le dos à même le sol, couverte de branchages, jambes écartées et tenant dans la main gauche tendue un bec Auer ; au fond de l'installation, une photographie colorisée à la main constitue un paysage en trompe l'œil. L'architecture servant de toile de fond à cette installation est le point de rencontre entre le rétinien et le conceptuel.

Cet acte qui pourrait être qualifié de voyeurisme, nous rappelle un détail visible du Grand Palais à Lille. Le plafond en bois de la salle du Zénith laisse apparaître les panneaux acoustiques et d'isolation suspendus à la dalle, au travers d'une ouverture en forme de cercle. En perçant le revêtement de la toiture pour laisser apparaître la technique, Koolhaas propose ainsi un acte de voyeurisme, permettant à l'œil d'accéder à quelque chose de normalement caché.

Cet acte nous renvoie également aux ouvertures circulaires entre les différents étages des lieux communs extérieurs de la résidence Chris Marker. Ces ouvertures permettent en effet d'espionner ce qui se passe en contrebas, de voir sans être vu. En plaçant un miroir au bout de cette cascade de 60 mètres, l'espace est dédoublé et la vision approfondie, ce qui nous plonge dans un espace que l'on pourrait qualifier de virtuel.

La banalité constructive

Le lien entre les éléments et leur mise en relation doit aussi être questionné. La confusion poétique peut en effet être produite par l'assemblage ou la banalité constructive. Selon l'architecte français Jacques Hondelatte : “*Les objectifs de recherches de la plus grande économie [...] sont atteints grâce à l’extrême optimisation d’appareils constructifs connus, rationnels, fiables, modernes et simples, mis en œuvre [...]*”³⁵.

Dans une pensée similaire, Eric Lapiere propose pour la résidence Chris Marker des colonnes en béton qui sont plus larges à mi-hauteur, à l’exact point où elles nécessitent une masse plus importante pour éviter le flambement lors de la compression. Une règle rationnellement constructive qui selon l’architecte français Perret “*fait chanter le point d’appui*”.

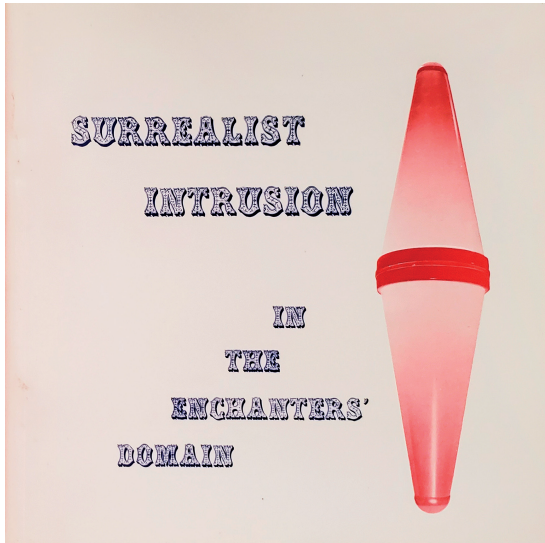
Les dimensions de ces colonnes restent toujours proportionnelles à l’élément triangulaire provenant des paires-feux de façade, forme triangulaire qui est aussi reprise dans les faïences recouvrant les murs de la coursive. Cette obsession pour ce profil peut être associée à la méthode paranoïa critique de Dalí. La logique mise en place est poussée à son paroxysme de manière très rationnelle tout en laissant un procédé plus subjectif intervenir dans les différentes formes qui en découlent. L’architecte joue donc avec les règles et les normes afin de trouver des formes significatives riches de sens et de complexité.

Marcel Duchamp illustre ce même concept dans l’affiche qu’il proposa pour l’*International Surrealist Exhibition* à la D’Arcy Galleries à New York en 1960, événement dont il co-dirigea l’organisation avec André Breton. Il est ici question d’une enseigne d’un bureau de tabac mais la relation formelle entre le profil des colonnes et le symbole des buralistes est parlante. Duchamp, promeut ainsi l’enseigne du bureau de tabac, objet usuel, au rang d’art et nous renvoie à son concept de ready-made.

Le processus sera repris par ADVVT qui introduit des éléments issus de la construction, tels que les structures d’échafaudage ou les barettes, dans le domaine architectural. Ces éléments issus du chantier deviennent ainsi partie intégrante du projet final où ils sont élevés au statut de colonne ou de garde du corps.

Cette recherche obsessionnelle visant à faire émerger de la beauté d’un simple objet ou outil de construction produit des espaces intrigant, propices au questionnement. Dans la même veine, il leur arrive de placer une fenêtre devant un linteau ou encore, de jouer avec la taille de la maçonnerie de brique.

35 Jacques Hondelatte et Patrice Goulet, *Jacques Hondelatte : des gratte-ciels dans la tête*, Norma Éditions, Paris, 2002, p. 41.



André Breton et Marcel Duchamp, Catalogue de l'Exposition internationale du surréalisme de 1960 aux D'Arcy Galleries, à New York

Eric Lapierre Experience (ELEX),
Poteau de la Résidence étudiante
Chris Marker, 2018



Détourner les éléments d'architecture de leur fonction originelle, les séparer et les réassembler de manière non-conventionnelle est une pratique récurrente chez ADVVT.

“When things have nothing to do with each other all of a sudden have something to do with each other.”³⁶

Ces assemblages incongrus, mêlant les éléments les uns aux autres proposent ainsi une confusion poétique.

Les opportunités offertes par les aléas du chantier

Parfois, le hasard peut nous transporter dans un espace ou un univers non prémédité. Dans la démarche de ADVVT, la marge d'erreur est assumée et acceptée et permet même de créer de l'inattendu au sein du procédé architectural. *“Slippages are tolerated, and indeed celebrated [...]”³⁷*

Dans leur projet *L-Berg Service Center* à Gand, certaines erreurs techniques ont été faites lors de la mise en œuvre, laissant des traces visibles sur le béton. Les architectes décident alors de mettre à profit cet aléa de chantier et proposent de recouvrir les traces de peinture rouge, faisant ainsi référence au tuyau d'évacuation d'eau se trouvant à proximité.

“Things can go wrong. Especially concrete. But still. Starting from mistake to make something Differently. With a different future as expected. What was thought as a representation in one moment. Become a story throughout the on-going building. Not once, but many times.”³⁸

Dans leur projet *PC Caritas* à Sint-Jozef, une erreur est intervenue lors de la commande des poutres et tous les profilés métalliques sont arrivés verts. Les architectes décident alors de tirer profit de l'erreur et les laissent apparentes dans leur bâtiment. Par la suite, ils décideront d'utiliser cette même couleur dans d'autres projets.

Les aléas de chantier sont donc perçus chez ADVVT comme des opportunités offertes par le hasard. Plutôt que de les subir, ils en tirent avantage, transformant ainsi leur impact de négatif en positif. La vérité qu'offre la matérialité est donc un élément primordial dans leur travail. L'aspect architectural brutaliste qui en résulte devient alors également vecteur de poésie et d'esthétique non conventionnelle.

L'art d'un architecte consiste à inscrire ces différents facteurs dans une cohérence issue d'une volonté et non pas accidentelle. A l'image des surréalistes,

36 « Architecten de Vylder Vinck Taillieu », *A+U*, n° 561, juin 2017, p. 162.

37 « Architecten de Vylder Vinck Taillieu », p. 56.

38 « Architecten de Vylder Vinck Taillieu », p. 168.

le domaine de la construction tend toujours à croire que le hasard est porteur de rencontres ou associations fortuites. Des merveilles peuvent ainsi en être produites, transmuant alors l'espace créé en dimension poétique.

S'inspirant des bouleversements du quotidien proposés par les surréalistes, une mouvance contemporaine dans l'architecture s'intéresse aux possibilités offertes par l'échelle de l'élément constructif. Celle-ci en effet permet de jouer sur le sens donné aux éléments, leurs assemblages et associations et permet de créer des opportunités de voir ou percevoir le réel de différentes manières. Ici, art et architecture sont intrinsèquement liés et proposent une nouvelle vision du bâtiment, plus légère, plus inattendue et plus poétique.



Architecten De Vylder Vinck Taillieu, *L-Berg*, 2016

En quête de surrationalisme ?

Dans cette dernière partie nous tenterons tout d'abord de répondre aux problématiques posées en introduction, soutenues par le développement de l'énoncé. Puis, nous proposerons, comme ouverture, une possible démarche pour une composition architecturale surrationaliste.

Cet énoncé théorique a démontré que l'utilisation des méthodes et notions surréalistes influence la projection architecturale contemporaine, issue d'une culture rationaliste. Il n'est pas question ici d'une architecture totalement surréaliste, mais plutôt d'une architecture raisonnée, faisant appel de manière exceptionnelle à l'univers surréel au travers de méthodes telles que l'automatisme, le cadavre-exquis, le collage, le hasard-objectif ou la paranoïa-critique.

Selon nous, la méthode du collage, telle que celle mise en application par Max Ernst, est la plus fréquemment utilisée dans le milieu architectural contemporain. Dans notre monde d'image, le collage, aussi appelé photomontage, s'est imposé comme la façon la plus propice pour transmettre l'essence d'un projet. Même si cette technique s'est aujourd'hui informatisée, ses objectifs restent les mêmes : à la fois mettre en scène le projet de manière réaliste tout en utilisant une représentation abstraite faisant écho au mystère et à l'insaisissable.

Le travail des surréalistes se base sur la limite entre rêve et réalité et a pour objectif d'injecter un aspect poétique afin de bouleverser le quotidien. Une recherche similaire peut être observée en architecture, où une volonté de dialoguer avec un au-delà a perduré au cours du XXème siècle et se retrouve encore aujourd'hui chez certains contemporains. Les architectes tels que Lacaton et Vassal proposent, en effet, de toujours laisser ouvertes les portes de la rêverie afin d'ajouter une touche d'incongruité dans leurs projets, permettant ainsi d'atteindre une dimension poétique et de donner une âme au bâtiment.

Tel qu'analysé au sein de cet énoncé, cet aspect poétique peut se traduire dans l'architecture contemporaine grâce à différents procédés tels que la mise en scène, la sensation d'inquiétante-étrangeté, le recours à la banalité, les assemblages incongrus, ou encore l'exploitation des opportunités hasardeuses. Ces méthodes peuvent être appliquées lors de la projection architecturale afin de permettre aux bâtiments de dialoguer avec d'autres réalités.

La mise en scène est une notion qui émerge lorsque nous parlons d'espaces clos ou délimités, permettant à celui qui l'applique de proposer une vision subjective. Grâce à ce procédé, nous pouvons aisément dire que le réel se voit démultiplié, créant ainsi une énigme poétique. La *Casa Miller* de Mollino, où la mise en scène retranscrit sa propre vision du monde, en est un exemple d'application.

L'inquiétante étrangeté correspond à une sensation troublante, mêlant simultanément le connu et l'inconnu. Freud la définit comme une sorte d'effrayant issu d'éléments familiers. Ce procédé permet en architecture de toucher à l'univers du merveilleux, offrant aux utilisateurs un éveil des sens et un questionnement du réel. Afin d'être accessible ou même perceptible, cette sensation doit toujours se référer à l'inconsciemment connu, au familier. De cette manière, Éric Lapierre, pour *Point du Jour*, réemploie un matériau en façade inconsciemment connu de tous, faisant ainsi appelle à ce sentiment d'inquiétante étrangeté.

La banalité, correspond à ce qui est permanent, ce qui semblerait avoir toujours existé. En architecture, cette notion se traduit par l'utilisation d'éléments du quotidien ou d'objets-trouvés détournés de leur fonction primaire, déclenchant ainsi de nouvelles associations d'idées. De nouvelles réalités font alors surface, potentiel élément déclencheur d'inquiétante-étrangeté. Eric Lapierre évoque la banalité au travers de l'utilisation de feuille d'aluminium pour la façade de *Point du Jour*. ADVVT l'évoque au travers de l'utilisation de barres de chantier en tant que colonnes.

Les assemblages incongrus correspondent à une association d'éléments considérés comme incompatibles, association permettant de questionner la réalité et de bouleverser les codes et traditions. Des relations fortuites entre ces éléments peuvent en découler. "*L'art réside dans l'assemblage de ces éléments qui sont souvent de qualité médiocre. [...] Une sorte de ré-exploitation du ready-made, qui permettra de capter les qualités des objets ordinaires.*"¹ Lacaton et Vassal détournent le symbole de la serre horticole dans leur bâtiment afin d'insérer de la poésie dans le quotidien.

L'application de ces procédés dans notre aire contemporaine est un levier vers une sur-architecture, une architecture allant au-delà de la notion de rationalisme. De la même manière que le mouvement surréaliste visait à dépasser le réalisme, le surrationalisme vise un dépassement du rationalisme.

1 Jacques Ferrier, "Stratégie du disponible", *Jacques Ferrier, architecte*, Passage piétons Éditions, Paris, 2000, p. 65-66

Bien qu'attiré par des formes géométriques simples, dépouillées, voir abstraites, nous pensons que le rationalisme “*a encore ses entrées dans le domaine de la mutation, de la métamorphose, de l'imprévu, du merveilleux, de l'imaginaire et de la surprise.*”². “*En fait, aujourd'hui comme hier, le mouvement rationaliste poursuit inlassablement la recherche fonctionnelle de l'architecture, c'est-à-dire d'une architecture tout court, d'une architecture sans adjectif, d'une architecture substantiellement correcte.*”³

Il nous paraît nécessaire de donner ici une brève explication de cette notion de rationalisme puisqu'elle est à la source même du surrationalisme. Une attitude rationaliste en architecture consiste en “*une tentative pour fonder sur la raison le processus de conception*”⁴. Depuis un grand nombre d'années, des architectes adhèrent à ce courant, lequel a vu ses buts et intérêts varier au cours du temps - entre autres au regard de l'utilité, la structure ou la composition -. Actuellement, nous nous plaçons dans une tendance de rationalisation alimentée par une vision technique et technologique.

Du fait des nombreuses avancées technologiques, il est vrai que la technique prend de nos jours une place très importante au quotidien. Au sein des bâtiments même, les locaux techniques prennent plus d'espace et sont de plus en plus spécifiques. Bien qu'elle prenne une place très importante pour le bon fonctionnement d'un bâtiment, la dimension technique ne se retrouve que rarement à la vue des utilisateurs. Cependant, nous affirmons que cette dimension technique peut mettre en valeur l'architecture. C'est le cas du Grand Palais de Lille construit par OMA qui laisse la dimension technique ponctuellement apparente au plafond.

De plus, en construction, la tendance actuelle est à l'ultra-normalisation, laquelle se traduit pour l'architecte en de multiples contraintes. Notons néanmoins la manière dont Eric Lapierre, dans le cas de la *Résidence Chris Marker*, a réussi à tirer profit de nombreuses normes et réglementations en les poussant à leur paroxysme. Cette approche lui permet d'atteindre une nouvelle dimension et de dialoguer avec d'autres réalités que celle que nous connaissons. Tel que le disait Mollino, Lapierre réussi à rendre lyrique le rationnel et “fonctionnelle la poésie”.

Nous pensons que l'architecture contemporaine se retrouve actuellement dans un tourbillon de normes et de contraintes, couplées avec un souci croissant d'économie de temps ou de moyens, comporte un fort risque de voir émerger des bâtiments sans âme. Un meilleur dialogue avec les méthodes vues précédemment donnerait plus d'opportunités à l'architecture de se libérer du quotidien et d'atteindre de nouvelles réalités. Faire de l'architecture devrait consis-

2 Sartoris Alberto, conférence “*L'actualité du rationalisme*”, EPFL, 6 novembre 1985

3 Sartoris Alberto

4 Estelle Thibault, *La géométrie des émotions: les esthétiques scientifiques de l'architecture en France, 1860-1950*, Mardaga, Wavre, 2010, p. 10.

ter à faire des bâtiments touchant à l'ordre du merveilleux, celui-ci pouvant bel et bien provenir d'éléments tout à fait ordinaires.

Le surrationalisme permet donc de démultiplier les champs de la pensée, de réaliser, de surréaliser la liberté rationnelle. En architecture, il s'agit de se baser sur des formes rationnelles, épurées, raisonnées économiquement parlant, et de les faire revivre ainsi que de les remettre en mouvement.

Ceci requiert en tant qu'architecte de sortir de sa zone de confort, et de toujours questionner ce que nous pensons savoir. *“Les connaissances longuement amassées, patiemment juxtaposées, avaricieusement conservées sont suspectes. Elles portent le mauvais signe de la prudence, du conformisme, de la constance, de la lenteur.”*⁵

Expérimentons, au risque de faire des associations fortuites, au risque de mettre en danger notre raison. *“Si, dans une expérience, on ne joue pas sa raison, cette expérience ne vaut pas la peine d'être tentée.”*⁶. D'autres réels peuvent alors s'offrir à nous.

Afin d'atteindre ce niveau de liberté, la ville, le bâtiment, l'intérieur ou les éléments constructifs devraient toujours être champs d'expérimentation, de rêverie et de jeu, tout en s'attachant néanmoins à préserver une vision raisonnée du réel.

Pour ce faire, nous proposons le Manifeste d'une architecture surrationaliste.

5 Gaston Bachelard, *L'engagement rationaliste*, Les Presses universitaires de France, Bibliothèque de philosophie contemporaine, Paris, 1972, p. 11.

6 Bachelard, p. 11.

MANIFESTE POUR UNE ARCHITECTURE SURREATIONALISTE

1. Le bâtiment doit être pensé de manière rationnelle suivant une logique constructive et économique correspondant à la réalité contemporaine. Cependant, il doit faire référence à une dimension poétique lui offrant ainsi une âme.

**

2. La pérennité programmatique des bâtiments étant remise en cause, il est nécessaire de prendre en considération d'éventuels changements d'usages. Une zone "molle" et une zone "dure" doivent ainsi être réfléchies.

**

3. La façade, filtre entre monde extérieur et intérieur, doit posséder une expression propre et faire appel au jeu dans sa composition ou ses matériaux, se reliant ainsi à l'inconsciemment connu.

**

4. Dans un monde glorifiant l'image et le visuel, il faut utiliser des matériaux banals et de les mettre en œuvre simplement afin qu'ils puissent dégager librement leurs caractéristiques.

**

5. Les espaces intérieurs doivent occasionnellement mêler rêve et réalité afin d'éveiller les sens des utilisateurs.

**

6. Les assemblages doivent être réfléchis avec soin et simplicité en n'écartant jamais les rencontres fortuites dues au hasard.

**

7. Réalité et monde onirique doivent dialoguer symbiotiquement œuvrant ainsi à un résultat cohérent.

**

Remerciements :

au Professeur Christophe van Gerwey pour le suivi durant le semestre,
à Tanguy Auffret-Postel, pour les conseils et les critiques,
à Natalie, Pascal Fol, Christine, Christian Robin et Lucas Wenger, pour la
relecture et le soutien,
à tous les copains,
merci !

Bibliographie

Romans :

- Aragon, Louis. *Le paysan de Paris*. Collection Folio 782. Paris: Gallimard, 1997.
- Breton, André. *L' amour fou*. Collection Folio 723. Paris: Gallimard, 2001.
- Breton, André. *Les pas perdus*. L' imaginaire 243. Paris: Gallimard, 1990.
- Breton, André. *Nadja*. Collection Folio 73. Paris: Gallimard, 2003.

Livres :

- Breton, André et Éluard, Paul. *Dictionnaire abrégé du surréalisme*. Édition originale. Galerie des Beaux Arts, Paris, 1938.
- Benjamin, Walter, et Olivier Mannoni. *Le surréalisme : Et autres textes*. Payot, 2018.
- Breton, André. *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard, 1983.
- Breton, André. *Qu'est-ce que le surréalisme?* Paris: Actual / Le Temps qu'il fait, 1986.
- Chénieux-Gendron, Jacqueline. *Surréalismes: l'esprit et l'histoire*. Champion classiques Essais 22. Paris: Champion, 2014.
- De Chirico, Giorgio. *Hebdomeros*. Paris: Flammarion, 1964.
- Colomina, Beatriz, et Bloomer, Jennifer, *Sexuality & space*. Princeton papers on architecture 1. New York, N.Y: Princeton Architectural Press, 1992.
- De Chirico, Giorgio. *Giorgio di Chirico: la fabrique des rêves*. Musée d'art moderne de la ville de Paris, 13 février-24 mai 2009. Paris: Paris musées, 2009.
- Fauchereau, Serge. *De Chirico et Savinio: image métaphysique et image surréaliste*. Paris: L'Échoppe, 2009.
- Ishikawa, Kiyoko. *Paris dans quatre textes narratifs du surréalisme: Aragon, Breton, Desnos, Soupault*. Critiques littéraires. Paris, France: L'Harmattan, 1998.
- Mical, Thomas, *Surrealism and architecture*. London ; New York: Routledge, 2005.
- Carlo Mollino, Centre de création industrielle, et Centre Georges Pompidou, éd. *L'Etrange univers de l'architecte Carlo Mollino: exposition du 4 octobre 1989 au 29 janvier 1990 dans la Galerie du CCI au Centre national d'art et de culture Georges Pompidou à Paris*. Collection Monographie. Paris: Centre Georges Pompidou, 1989.
- Paquot, Thierry, *Les situationnistes en ville*. Collection archigraphy poche. Gollion: Infolio éditions, 2015.
- Spies, Werner, et Centre Georges Pompidou, *La révolution surréaliste: exposition présentée au Centre Pompidou, Galerie 1, 6 mars-24 juin 2002*. Paris: Centre Pompidou, 2002.

- Spies, Werner, et Françoise Joly. *Le surréalisme et son temps*. Paris: Gallimard, 2011.
- Spies, Werner, Eliane Kaufholz, et Max Ernst. *Max Ernst: Les collages inventaire et contradictions*. Paris: Gallimard, 1984.
- Spiller, Neil. *Architecture and surrealism: a blistering romance*. London: Thames & Hudson, 2016.
- Architecten De Vylder Vinck Taillieu, Heinz Wirz, Jochen De Vylder, Inge Vinck, et Jo Taillieu. *Architecten de Vylder Vinck Taillieu, Gent*. De Aedibus International 13. Luzern: Quart Luzern, 2016.
- Bachelard, Gaston. *L'engagement rationaliste*. Les Presses universitaires de France. Bibliothèque de philosophie contemporaine. Paris, 1972.
- Cité de l'architecture et du patrimoine (Paris, France), et Lacaton & Vassal, éd. *Lacaton & Vassal*. Orléans : Paris: HYX ; Cité de l'architecture & du patrimoine, 2009.
- Dujardin, Filip, et Pedro Gadanho. *Filip Dujardin - Fictions*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2014.
- Farrell, Yvonne, Shelley McNamara, Mostra internazionale di architettura, et Architecten De Vylder Vinck Taillieu. *Unless Ever People*. Antwerpen: Flanders Architecture Institute, 2018.
- Gargiani, Roberto. *Rem Koolhaas: OMA : The Construction of Merveilles*. Lausanne: EPFL Press, 2019.
- Hondelatte, Jacques, et Patrice Goulet. *Jacques Hondelatte: des gratte-ciel dans la tête*. Paris: Norma Editions, 2002.
- Koolhaas, Rem. *New York Délire: un manifeste rétroactif pour Manhattan*. Marseille: Éditions Parenthèses, 2002.
- Lapiere, Eric. *Architecture du réel: architecture contemporaine en France*. Paris: Le Moniteur, 2003.
- Lucan, Jacques. *Composition, non-composition: architecture et théories, XIXe - XXe siècles*. Architecture. Lausanne: Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2010.
- Lucan, Jacques, Rem Koolhaas, et Office for Metropolitan Architecture. *OMA-Rem Koolhaas: pour une culture de la congestion*. Paris: Electa Moniteur, 1990.
- Patteuw, Véronique, Simon Franke, Claudine Gilbert, Stéphanie Grégoire, Rem Koolhaas, Aaron Betsky, OMA - Office for Metropolitan Architecture, Travelling Exhibition Content, et Nationalgalerie, éd. *Qu'est-ce que l'OMA: À propos de Rem Koolhaas et de l'Office for Metropolitan Architecture*. Paris: Éd. du Moniteur, 2004.
- Quintans, Carlos. *Architecten de Vylder Vinck Taillieu*. Barcelona: Polígrafa, 2018.
- Thibault, Estelle. *La géométrie des émotions: les esthétiques scientifiques de l'architecture en France, 1860-1950*. Wavre: Mardaga, 2010.
- Tretiack, Philippe. *Jacques Hondelatte*. Gros plan 7. Paris: Institut français d'architecture : Pandora, 1991.

Revue :

- Collectif. « Mélusine 29 - Le surréalisme sans l'architecture ». Lausanne: L'Âge d'Homme, 2009.
- Place, Jean-Michel, éd. Le surréalisme au service de la révolution: collection complète. Reprint. Paris: Place, 1976.
- « Architecten de Vylder Vinck Taillieu ». A+U, no 561 (juin 2017).
- Ivain, Gilles. « Formulaire pour un urbanisme nouveau ». Internationale situationniste, no 1 (juin 1958).

Articles :

- Dalí, Salvador. « La conquête de l'irrationnel ». *OUI*, Surréalistes, 1935.
- Dalí, Salvador. « L'âne pourri ». *Le Surréalisme au service de la Révolution*, édition originale, no 1 (1930).
- Hyppolite, Pierre. « De Chirico: Formes architecturales et peinture métaphysique ». *Mélusine*, l'Âge d'homme, no XXIX (2009).
- Mélinard, Camille. « Le rêve et le réalité », *Revue des deux Mondes*, 145 (1898).
- Tschumi, Bernard. « L'Architecture et son double ». *Mélusine*, l'Âge d'homme, XXIX (2009).
- Lapierre, Eric. « Inquiétant ready-made ». *Matières*, EPFL Press, no 7 (août 2004).

Filmographie :

- Un chien andalou, Luis Buñuel & Salvador Dalí, 1929,
[En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=054OIVlmjUM&t=614s>]
Consulté le 7 Novembre 2019
- La Jetée, Chris Marker, 1962
[En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=aLfXCkFQtXw>] Consulté le 16 Novembre 2019

Conférences :

- Conférence de Elia Zenghelis, [En ligne : http://www.theberlage.nl/galleries/videos/watch/2009_11_24_the_1970s_and_the_beginning_of_oma]
Consulté le 5 Décembre 2019]
- Eric Lapierre « Surrationalism » Paris [En ligne : <https://www.citedelarchitecture.fr/fr/video/surrationalism-eric-lapierre-architecte-eric-lapierre-experience-paris>]
Consulté le 16 Novembre 2019]
- Eric Lapierre «La Poétique de la raison» [<https://www.youtube.com/watch?v=LiRLHywNEWk>]
Consulté le 22 Novembre 2019]
- Conférence de Architecten De Vylder Vinck Taillieu [<https://www.youtube.com/watch?v=ZQfhBOSecNo&t=4526s>]
Consulté le 25 Novembre 2019]

- Conférence de Michel Maffesoli « Du surréalisme à la postmodernité».
Halles Saint-Pierre, le 9 Novembre 2019

Expositions :

- « Objets du désir » du 28 septembre 2019 au 19 janvier 2020 au Vitra
Schaudepot.

Crédits images

- p.7 : <https://www.moma.org/>
p.17 : Spies, Werner, et Centre Georges Pompidou, éd. La révolution sur-réaliste: exposition présentée au Centre Pompidou, Galerie 1, 6 mars-24 juin 2002. Paris: Centre Pompidou, 2002.
p.19: <https://www.wikiart.org/>
p.21 : <https://www.andrebretton.fr/>
p.23 : <https://www.salvador-dali.org/>
p.26 : <http://mediation.centrepompidou.fr>
p.29 : <http://mediation.centrepompidou.fr>
p.30 : <https://www.salvador-dali.org/>
p.32 : <https://www.centrepompidou.fr/>
p.35 : <https://www.moma.org/>
p.46 : <https://comptoir.org/>
p.48 : <https://www.architectural-review.com/>
p.49 : <https://oma.eu/>
p.54 : <https://oma.eu/>
p.55 : <http://www.ericlapierre.com/>
p.57 : <https://afasiaarchzine.com/>
p.59 : <http://www.lacatonvassal.com/>
<http://www.dans-la-manche.fr/>
p.62 : <http://www.lacatonvassal.com/index.php>
p. 68-69 : <https://www.moma.org>
p.72 : <https://www.domusweb.it>
p.74 : <https://www.domusweb.it>
p.80-81 : <https://www.moma.org/>
p.81 : <https://www.fine-arts-museum.be/>
p.83 : <https://www.andrebretton.fr/>
<http://www.ericlapierre.com/>
p.85 : <https://eumiesaward.com/>

