
**Mémoire de fin d'études : "Claude Parent : du degré perçu au degré conçu.
Contribution à la compréhension de la réception de l'oblique dans la culture architecturale"**

Auteur : Thiry, Camille

Promoteur(s) : Dawans, Stephane

Faculté : Faculté d'Architecture

Diplôme : Master en architecture, à finalité spécialisée en art de bâtir et urbanisme

Année académique : 2020-2021

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/11824>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.



UNIVERSITÉ DE LIÈGE – FACULTÉ D'ARCHITECTURE

Claude Parent : Du degré perçu au degré conçu.
Contribution à la compréhension de la réception de l'oblique
dans la culture architecturale.

Travail de fin d'études présenté par Camille THIRY en vue de l'obtention du grade de Master
en Architecture

Sous la direction de : Stéphane DAWANS

Année académique 2020 - 2021

Axe(s) de recherche : PACT

REMERCIEMENTS

Ce mémoire représente l'aboutissement de cinq années d'études qui ont permis de développer mes connaissances et ma passion pour l'architecture. Je tenais à adresser mes remerciements aux personnes qui ont, de près ou de loin, participé à la réalisation de ce mémoire.

Mes remerciements s'adressent tout d'abord à Monsieur Dawans qui a eu confiance dès le début en ce sujet et m'a encouragé à aller au bout de mes intuitions. Son investissement dans l'encadrement de ce travail ainsi que ses précieux conseils m'ont été d'une immense aide. Il a su communiquer à travers ses corrections la passion qu'il a pour son métier et l'architecture.

Je remercie également Sukrije Kas pour ses relectures, et son attention bienveillante dans ce travail.

Pour finir, j'aimerais remercier mes amis et ma famille qui ont toujours été là pour moi. Leur soutien et leurs encouragements ont été d'une grande aide.

SOMMAIRE

*«Dans un temps lisse, parfois grenu des pesanteurs
s'acharnent.
Des lacunes rassurent par la facilité.
L'obstacle s'oublie, se perd : un rien le traverse.
L'oblique triomphe de l'équerre.
C'est le soudain rappel à l'autre espace qui n'est pas vu.»*

Tardieu Jean

SOMMAIRE.....	5
INTRODUCTION.....	7
 CHAPITRE 1 - Les théories littéraires au service de l'architecture	
La théorie de la réception de Jauss Hans Robert.....	13
Pour la littérature.....	13
Pour l'architecture de Claude Parent.....	17
Les théories littéraires et philosophiques.....	20
Les fonctions du langage.....	21
Le concept d'isotopie.....	24
Jugement réfléchissant et jugement déterminant.....	30
 CHAPITRE 2 - Étapes du processus de compréhension de la théorie de l'oblique	
Réactions par rapport à l'oblique.....	34
La Biennale de Venise et réactions.....	36
Le schéma de compréhension de l'oblique.....	41
Les cinq réactions possibles face à l'oblique.....	45
L'erreur.....	45
L'impossibilité d'interprétation.....	47
La non conscience.....	50
La création d'une figure de rhétorique.....	52
La résolution des tensions.....	56
La réévaluation scientifique.....	58
La conventionnalisation.....	60
 CHAPITRE 3 - La fonction oblique et le déconstructivisme	
Les déconstructivistes par rapport à Claude Parent.....	67
Claude Parent par rapport aux déconstructivistes.....	69
Le Philharmonique de Paris réalisé par Jean Nouvel.....	70
Le musée des Confluences à Lyon réalisé par l'agence Coop Himmelb(l)au.....	71
Le complexe Boko Masterplan à Belgrade (Serbie) de Zaha Hadid.....	73
Réaction des déconstructivistes par rapport à l'oblique.....	74
 CONCLUSION.....	 79
 BIBLIOGRAPHIE.....	 85

INTRODUCTION

Ce travail s'intéresse à la théorie de l'oblique publiée à la fin des années soixante par le groupe Architecture Principe. Celui-ci est composé de deux figures fortement impliquées dans les événements de Mai 68. Il s'agit de Claude Parent et de Paul Virilio. Ces deux marginaux se revendiquent comme avant-garde d'une nouvelle architecture qui va à l'encontre des valeurs du modernisme. Claude Parent a toujours été en marge de la société. *Autodidacte*¹, il refuse de se soumettre à l'éducation des Beaux-arts qu'il juge trop conservatrice. Dans un premier temps, il collabore avec différents artistes comme André Bloc, Ionel Schein ou encore Nicolas Schöffer². Claude Parent a également travaillé seul avant de rencontrer Paul Virilio. Aspirant aux mêmes volontés, ils décident, en 1963, de créer Architecture Principe. Cette collaboration est pour eux, un signe de révolution tant en architecture qu'au niveau social. Ces deux marginaux vont lutter corps et âme contre ce "*conformisme confortable*"³ qui inondait les mentalités des années soixante. Ils racontent que leur solitude, face à leurs idées novatrices, est la cause de leur union pour ce projet. Tous deux s'opposent à la norme et aux trente glorieuses. Lors d'une interview réalisée par Frédéric Migayrou, Paul Virilio déclare: "*Avec Claude Parent, nous refusons le conformisme, le confort qui est véhiculé par cette période. (...) Ce confort est douteux, c'est un asservissement*"⁴. C'est dans ce contexte qu'ils vont développer la théorie de l'oblique. Celle-ci ne cherche pas à séduire et à être confortable, au contraire, l'oblique est répulsive dans le but de soulever des questions. En supprimant ce confort, ils tentent de se détacher de l'illusionnisme du modernisme pour renouer avec la réalité :

Si depuis, toutes les tentatives pour accéder à un nouveau type d'unité urbaine ont échoué, que ce soit les cités-Jardins anglaises du XIX^e siècle ou les villes satellites, c'est que ceux qui les ont suscitées ont méconnu la prédominance d'un axe d'élévation original en tant que moteur des autres composants de l'unité.

Ainsi un urbanisme d'asservissement a succédé à un urbanisme de réaction. (...)

Et nous sommes donc devant l'impérieuse nécessité d'accepter comme fait historique la fin de la verticale comme axe d'élévation, la fin de l'horizontale comme pan permanent, ceci au bénéfice de l'axe oblique et du plan incliné qui réalisent toutes les conditions nécessaires à la création d'un nouvel ordre urbain et qui permettent également une réinvention totale du vocabulaire architectural.

PARENT C. et VIRILIO P., "*Architecture Principe*", Les éditions de l'imprimeur, France, 1996, page 27.

¹SIMONOT B., *«Le fou de la diagonale, Claude Parent architecte»*, Arles, Actes Sud, 2008, page 95.

²Pour une étude approfondie de cet aspect, nous renvoyons à Migayrou F. et Rambert F., *«Claude Parent, l'œuvre construite, l'œuvre graphique»*, Orléans, les Éditions HYX et la Cité de l'architecture et du patrimoine dans le cadre de l'exposition, 2010, pages 45-129.

³SIMONOT B., 2008, op. cit., 222 p.

⁴Entretien avec Monsieur Parent C. et Monsieur Virilio P. Architectes et Philosophe, 11 décembre 1996, extrait du film de la Conférence organisée par l'Université François Rabelais et conçue par le centre de création Contemporaine de Tours par F. Migayrou.

“ Marcher à l’oblique, c’est mettre son corps en état d’instabilité. Pour rétablir l’équilibre vertical, il faut marcher. L’espace est rendu dynamique par l’enchaînement de rampes plus ou moins raides, plus ou moins longues ou douces. L’homme est mis physiquement en position critique. Une architecture de l’effort se substitue à l’architecture du confort. La sphère psychologique est mise en jeu par le bouleversement des habitudes, l’apparition de nouveaux comportements ”¹.

Ces changements brusques de la syntaxe en architecture n’ont pas toujours été appréciés : *“Je passais pour un fou. On disait que je voulais faire parler de moi. Les revues ne me publiaient pas à l’époque. (...) Personne ne croyait qu’il y avait un horizon possible pour nos idées. (...) Quand on organisait des colloques, on se faisait huer.”*² Ainsi, des années soixante à la fin des années nonante, la théorie de Claude Parent n’a pas été prise au sérieux. L’oblique faisait rire ou faisait naître un sentiment d’opposition. Afin d’illustrer ces propos, Stéphane Dawans explique que suite à l’initiative de Bernard Herbecq, Claude Parent était venu donner une conférence à l’ancienne faculté d’architecture de Liège, Lambert-Lombard, vers la fin des années nonante, début 2000. Stéphane Dawans déclare que le public de cette conférence était scandalisé par les propos radicaux de l’architecte.³ Or, aujourd’hui, en 2021, nous avons la preuve que sa théorie est désormais respectée et mise en valeur par un tas d’ouvrages largement publiés. Notamment avec l’ouvrage *“Claude Parent, l’œuvre construite, l’œuvre graphique”* de Frédéric Migayrou ou bien *“Le fou de la diagonale, Claude Parent architecte”* de Béatrice Simonot.

Ce travail s’inscrit dans la continuité d’un autre TFE qui s’intitule *“La fonction oblique chez Claude Parent comme déconstruction du principe de commodité.*

¹MIGAYROU F. et RAMBERT F., 2010, op. cit., page 245.

²Entretien avec Claude Parent et Jean Nouvel, architectes, réalisé en 2010. Document par Jean-Marie Durand, Jean-Max Colard, Claire Moulène, Claude Parent et Jean Nouvel : *“L’architecture est un combat”*,

³Entretien avec M. Stéphane Dawans, Professeur à la Faculté d’architecture de l’ULg, Liège, 24.02.2021.

Approche philosophique appliquée à la théorie de l'architecture.» réalisé par Sébastien Gillet en 2018. Celui-ci s'intéressait à la dynamique interne de l'œuvre dans une logique grammaticale. Il reliait ainsi la théorie de Claude Parent au mouvement moderne et à la déconstruction de la boîte expliquée par Bruno Zevi. Le dernier stade de cette déconstruction étant donc la mise en oblique du sol. Celle-ci ne délimitant ainsi plus les parois du plancher.

J'aimerais rouvrir la question selon un autre point de vue. Ici, il serait question d'étudier la réception de la théorie de l'oblique dans le sillage de Jauss Hans Robert et de sa théorie de la réception. Ce rapprochement entre la manière dont l'oblique a été reçue et la théorie de l'esthétique de réception est une piste d'analyse pour comprendre les raisons pour lesquelles l'architecture de Claude Parent a mis un certain temps avant d'être reconnue.

Le sujet de ce travail s'inscrit également dans la continuité des recherches du laboratoire D.I.V.A (Documentation, Interprétation et VAlorisation de l'héritage). Tout comme celui de ce groupe de chercheurs, ce travail-ci a pour but d'interpréter et de valoriser l'architecture de Claude Parent qui, comme nous le verrons par la suite, a longuement été rejetée que cela soit par la critique ou par le grand public. Par ailleurs, afin d'expliquer pourquoi un tel décalage existe entre les réactions du public dans les années soixante et les réactions que l'on a depuis une vingtaine d'années au sujet de la théorie de l'oblique, certaines notions utilisées puisent dans diverses disciplines littéraires. Ce travail utilise des concepts venant de la philosophie¹ ainsi que de la sémiologie avec plus spécifiquement la théorie de la rhétorique conçue par le groupe μ . Celui-ci est composé de différents sémiologues belges tels que Francis Édeline, Jean-Marie Klinkenberg, Jacques Dubois, Francis Pire, Hadelin Trinon et Philippe Minguet.

¹Notamment avec le cours de «*questions approfondies de philosophie appliquée à l'architecture et à l'urbanisme*» donné en master à la faculté d'architecture de l'université de Liège par Stéphane Dawans.

INTRODUCTION

Ce travail se divisera en trois chapitres. Le premier aura pour but de mettre en relation des éléments puisés dans les théories littéraires avec l'oblique de Claude Parent. Dans un premier temps, il sera question de revenir sur la théorie de Jauss Hans Robert, «l'esthétique de réception». Cette mise en parallèle permettra de comprendre pourquoi les conditions de réception de l'œuvre de Parent n'étaient pas optimales pour permettre une bonne réaction face à cette nouvelle grammaire et syntaxe de l'oblique. Ensuite, nous analyserons les obstacles externes et internes à l'œuvre qui sont venus compromettre cette bonne réception. Ceux-ci seront expliqués au travers de différentes notions philosophiques et sémiotiques.

Dans le deuxième chapitre, ce travail mettra en relation la théorie de l'oblique et celle de Jean-Marie Klinkenberg concernant le passage du "*degré perçu*" au "*degré conçu*" au sein du processus de coopération entre le récepteur et l'émetteur d'une figure de rhétorique. Mon intuition a été de voir une possibilité de comparaison entre les étapes de la création d'un sens rhétorique et l'acceptation progressive de l'oblique dans la culture architecturale. Ceci aura pour but de montrer par quel processus le public s'est progressivement familiarisé avec l'architecture de Claude Parent.

Pour finir, le dernier chapitre mettra en parallèle l'acceptation de l'oblique de Claude Parent et le développement des travaux concernant le courant postmoderne des déconstructivistes.

INTRODUCTION

CHAPITRE 1

CHAPITRE 1 - Les théories littéraires au service de l'architecture

La théorie de la réception de Jauss Hans Robert

Pour la littérature

La première partie de ce travail a pour ambition de démontrer que certaines théories liées à la littérature et à la philosophie peuvent servir à interpréter des œuvres architecturales. Ainsi, ce chapitre concernant la théorie de l'esthétique de réception de Hans Robert Jauss, écrite en 1966, aura pour but de montrer qu'une œuvre - qu'elle soit littéraire, artistique ou bien architecturale - n'existe pas au moment où celle-ci est produite mais bien au moment où elle est réceptionnée et appréciée en tant que telle par un public.

«L'œuvre a nécessairement un caractère polysémique, du fait de la pluralité des lecteurs et surtout des époques ou des contextes qui sont les leurs. La tâche de l'interprète consiste alors à constituer "l'horizon d'attente" du premier public - c'est-à-dire l'ensemble des conventions et des références partagées avec celui-ci - et à mesurer l'écart esthétique que porte l'œuvre nouvelle qu'il considère, en se servant des réactions du public et des jugements de la critique.»¹

On peut relier les écrits de Jauss à la théorie du "subjectivisme incontrôlé" de Wolfgang Iser.

«Un texte n'a de sens que s'il est lu : Il est, certes, produit par un auteur, mais sa concrétisation est effectuée par le lecteur. En ce sens, l'œuvre littéraire est le processus par lequel le texte se constitue dans la conscience du lecteur. En conséquence, la question du sens d'un texte doit

JAUSS Hans Robert (1921-1997): Hans Robert Jauss, professeur de littératures romanes et de théorie de la littérature à l'université de Constance. Sa thèse d'habilitation, *La Poésie des animaux au Moyen Age* (1959), démontre de quelle manière ce roman prend en compte les attentes d'un public contemporain et à quel point la forme de l'œuvre nouvelle est fonction de celles-ci. Dans ce contexte, Jauss se sert pour la première fois du terme d'« horizon d'attente » qui devait devenir une des conceptions fondamentales de sa nouvelle esthétique de la réception.

STIERLE K., "Jauss Hans Robert (1921-1997)", in *Encyclopedia Universalis France en ligne*, 2021.

ISER Wolfgang (1926-2007) : Il ne tarda pas à devenir, avec son collègue Hans Robert Jauss, l'un des fers de lance de l'« École de Constance » développée dans les années 1970, qui « propose une redécouverte du rôle actif du public dans l'acte d'interprétation » du texte littéraire. Wolfgang Iser prône ainsi une « esthétique de l'effet/des effets » fondée précisément sur l'effet que produit l'œuvre sur le public, alors que Hans Robert Jauss souligne plutôt que l'« esthétique de la réception » s'élabore à partir de la perspective du lecteur (comme récepteur) et non de celle de l'œuvre.

LACHENY M., "Iser (Wolfgang)" *Publicationnaire*. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics. Mis en ligne le 20 septembre 2015. Dernière modification le 05 novembre 2020, <http://publicationnaire.huma-num.fr/notice/iser-wolfgang>, consulté le 23.03.2021

¹MARPEAU E., MARTIN F.-R., " Réception, art et littérature ", in *Encyclopedia Universalis France en ligne*, 2021.

CHAPITRE 1

« Si vraiment les textes ne disposaient que des significations produites par l'interprétation, le lecteur n'aurait plus grand-chose à faire. Il ne pourrait qu'accepter ou refuser ces significations. Pourtant, ce qui se joue entre le texte et le lecteur dépasse largement une simple sommation à répondre par oui ou non. Il est certes difficile de percer ce processus ; on peut se demander s'il est même possible d'avancer quoi que ce soit sur les interactions extrêmement diverses qui surviennent entre le texte et son lecteur sans sombrer dans la spéculation. Mais, en même temps, il faut bien dire qu'un texte ne commence à vivre réellement que lorsqu'il est lu. Il est par conséquent nécessaire d'examiner comment le texte se déploie à travers la lecture ».

LACHENY M., "Iser (Wolfgang)" Publicationnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics. Mis en ligne le 20 septembre 2015. Dernière modification le 05 novembre 2020, <http://publicationnaire.huma-num.fr/notice/iser-wolfgang>, consulté le 23.03.2021

disparaître au profit de la question de l'effet qu'un texte provoque chez un lecteur ; la signification n'est pas préexistante, elle se construit pendant la lecture. Il ne s'agit plus, dès lors, de déchiffrer le sens, mais d'explicitier les potentiels de signification d'un texte ; l'expérience déclenchée par le texte permet un travail de reconstruction : les lecteurs adoptent des stratégies d'interprétation différentes, selon leurs propres valeurs"¹.

Hans Robert Jauss ajoute également que les interprétations que les lecteurs peuvent avoir d'une œuvre varient en fonction des époques :

"La lecture se présente en effet comme un processus erratique, qui fonctionne par oublis, par retours, par rectifications. Chaque texte se présente alors comme une "configuration instable"(...) Qu'il soit lecteur ou spectateur, celui-ci permet d'actualiser ce qui, sans lui, ne pourrait exister qu'à l'état latent"².

Par conséquent, il se peut qu'une œuvre ne soit pas appréciée par le public lors de sa parution mais - qu'après un laps de temps plus ou moins long - celle-ci soit réévaluée et soit enfin reconnue.

"Tous les sens d'un texte ne se déploient pas en même temps ; les relectures offrent des changements et l'on pourrait retracer l'histoire des effets d'un texte. Chaque texte littéraire offre un rôle à différents lecteurs possibles : la structure du texte montre l'horizon de sens dans lequel viennent s'inscrire les différentes perspectives du texte"³.

Plusieurs choses peuvent expliquer ces différentes possibilités de réaction quant à la réception de l'œuvre par le public.

¹ MARZLOFF M., « Wolfgang Iser, L'acte de lecture Théorie de l'effet esthétique », <http://litterature.ens-lyon.fr/litterature/dossiers/theories-litteraires/reception/iser>, consulté le 22.03.2021 à 12:54

² MARPEAU E., MARTIN F.-R., 2021, op. cit., page 5.

³ MARZLOFF M., 2021, op. cit. page 4.

“La signification d’une œuvre n’est pas réductible à l’intention de l’auteur. Elle résulte en partie de sa position même dans un espace des possibles et dans un espace réel et objectivement structuré de productions symboliques, ainsi que des appropriations qui en sont faites, du sens qui lui est donné, et des tentatives d’annexion dont elle est l’objet»¹.

En addition à ces différentes façons de s’approprier l’œuvre, il arrive que le contexte et l’époque - comme mentionné précédemment - conditionnent également l’appréhension du texte. Dans certains cas, les conditions de réception ne sont pas optimales et influencent la recevabilité de l’œuvre. Cela peut dépendre de caractéristiques directement intrinsèques à l’œuvre ou bien de caractéristiques extérieures à celle-ci. Nous les appellerons *obstacles internes* et *obstacles externes*.

Pour illustrer l’impact qu’ont ces conditions de réception sur la recevabilité d’une œuvre, nous pouvons prendre l’exemple du sociologue allemand Georg Simmel.

“La pensée simmelienne était difficilement soluble dans les catégories et écoles de son temps, qui la rejetèrent. Il n’est pas directement intégré dans les écoles constituées, ni en philosophie, qui s’opposèrent à lui, ni en sociologie, rejeté qu’il fut, par les deux grandes familles – durkheimienne et wébérienne – qui commençaient à structurer la discipline. Ces dernières, fondations classiques de la sociologie, rendirent plus difficile sa réception posthume. Ainsi, la pensée de Simmel, n’ayant pas fait école, en souffrit encore davantage.”²

Bien qu’il ait été mis de côté pendant de nombreuses années, la *“Philosophie de l’argent”* est aujourd’hui considérée comme un livre de sociologie

SIMMEL G. (1858-1918) : Georg Simmel appartient à la liste des “fondateurs” de la sociologie. Simmel est ainsi connu pour avoir mis en œuvre une microsociologie, selon laquelle la vie ne se saisit que par le quotidien, le futile, le discret, l’indifférent, le banal. Son travail est une des sources de l’anthropologie urbaine. Simmel est d’abord un sociologue qui s’intéresse à la différenciation sociale, et qui ne voit pas de “lois” dans la société. Ce grand homme de la théorie sociologique, particulièrement intéressé par la vie mentale dans les grandes métropoles, se donnait une posture : “notre devoir n’est ni d’accuser ni de pardonner, mais seulement de comprendre”.

DAMON, J., “La pensée de... Georg Simmel (1858-1918)”. Informations sociales, 3(3), 111-111. <https://doi.org/10.3917/inso.123.0111>, consulté le 31.03

DURKHEIM E. (1858-1917) : Durkheim préfère s’inspirer de la biologie et faire du sociologue un « vivisectionniste » du social. Cette transposition apparaît ainsi comme une transposition manquée des méthodes des sciences de la nature. Elle aboutit à considérer la société comme un corps et non comme un champ de forces ce qui aurait pu permettre de quitter une méthodologie trop holiste en prenant en compte à la fois des forces sociales mais aussi les forces individuelles. En prenant au sérieux la définition que Durkheim donnait du fait social s’ouvrent ainsi de nouvelles perspectives de recherche plus adaptées à la complexité et à la complexification des sociétés contemporaines.

BOYER J.-D., “La sociologie d’Émile Durkheim”, Revue des sciences sociales, <http://journals.openedition.org/revss/420> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/revss.420>, mis en ligne le 10 juillet 2018, consulté le 31.03.2021

¹SAPIRO G., “Littérature. Sociologie de la littérature”, in Encyclopedia Universalis France en ligne, 2021.

²ROLLAND M., “La philosophie de l’argent de Georg Simmel Objectivation du plan et résumé de l’œuvre”, Présentation au CEMI-EHESS, 2015

majeur. En effet, publié en 1900, il faudra attendre plus d'un demi-siècle pour que son texte soit traduit en français. Pour Simmel, la mauvaise réception de son œuvre est due - d'une part, à un obstacle interne - puisque sa théorie s'écarte des courants sociologiques français en vigueur à l'époque. Ainsi, il existe un écart trop important face à l'horizon d'attente des lecteurs. D'autre part, la mauvaise réception est également due à un obstacle externe à l'œuvre. En effet, Émile Durkheim ainsi que son influence en France n'ont pas permis la bonne réception de la "*Philosophie de l'argent*" de Simmel. Pour Durkheim, cette théorie n'est pas digne de la sociologie, discipline que ce dernier essaye de purifier au courant du XXème siècle.

Pourtant, à la même époque, à Chicago, cette même théorie de la "*Philosophie de l'argent*" est largement appréciée. En effet, ici, sa théorie correspond totalement aux attentes des lecteurs. Ainsi, la réception de son œuvre est plus facile qu'en France. On peut en déduire que dans ce cas-ci, *«la critique (...) constitue une des médiations majeures dans le processus de réception des œuvres. Les sanctions positives ou négatives que reçoit une œuvre peuvent contribuer à redéfinir l'espace des possibles»*¹.

¹SAPIRO G., 2021, op. cit., page 4.

Pour l'architecture de Claude Parent

Afin de mettre en parallèle les théories de Hans Robert Jauss et de Wolfgang Iser avec la manière dont l'architecture de Claude Parent a été reçue, il faut considérer que les œuvres littéraires dont parle Jauss, peuvent être apparentées à des œuvres architecturales. Il faut également réévaluer la notion de *lecteur* en "*observateur*" - ou en d'autres termes - celui qui vit l'espace architectural. A partir de cet ajustement, les théories littéraires concernant l'esthétique de réception peuvent s'appliquer directement au domaine de l'architecture.

Par conséquent, on peut comparer la manière dont la "*Philosophie de l'argent*" de Simmel n'a pas été reconnue, pendant cinquante ans après sa parution, avec la façon dont l'architecture de Claude Parent a été réceptionnée. La théorie de l'oblique a également dû attendre presque un demi-siècle avant d'être mise en valeur. Pour Claude Parent, la mauvaise réception de l'oblique est également causée par différents obstacles internes et externes à l'œuvre. Comme nous l'expliquerons plus tard au sein des différents chapitres, dans les années soixante, l'oblique n'était pas en adéquation avec les canons modernes de l'époque. Par conséquent, il existait un écart trop important par rapport à l'horizon d'attente du public. La structure interne de l'œuvre ne permettait pas la bonne réception de la théorie de Claude Parent. Le groupe Architecture Principe affirme que ce changement lexical brusque était néanmoins voulu. Celui-ci avait pour but de créer «*une ouverture au monde et aux idées qui l'entourent*»¹. Dès lors, même si Claude Parent avait pour but premier de creuser cet écart entre les attentes du public et la production de sols en pente, c'est finalement le public qui conditionne la bonne ou mauvaise réception de l'œuvre. Il n'est pas influencé directement par la volonté de l'auteur. C'est pourquoi - comme pour Simmel - il a fallu attendre la réévaluation de l'œuvre de Parent, un demi-siècle

¹ SIMONOT B., 2008, op. cit., page 72.

CHAPITRE 1

NOUVEL Jean : est un architecte français contemporain de renommée internationale."Il dédiera son projet lauréat pour le philharmonique de Paris en 2008 à l'architecte de la fonction oblique. Une dédicace très appuyée".

MIGAYROU F. et RAMBERT F., "Claude Parent, l'œuvre construite, l'œuvre graphique, Orléans", les Éditions HXX et la Cité de l'architecture et du patrimoine dans le cadre de l'exposition, 2010, page 26.

plus tard, pour que le nouveau lexique imposé par la fonction oblique soit en adéquation avec l'horizon d'attente du public. Cependant, cette réévaluation ne s'est pas faite du jour au lendemain. En effet, en s'appuyant sur la théorie de Jean-Marie Klinkenberg exposée dans la deuxième partie de ce travail, je voudrais mettre en perspective la progression de ce processus de réception et les différentes étapes que celui-ci implique notamment en termes de réactions - parfois très différentes - de la part du public.

Même si dans le cas de la théorie de l'oblique, les principaux obstacles à la bonne réception de l'œuvre étaient d'origine interne, il demeure certains obstacles externes. Ceux-ci ont également joué en la défaveur de cette nouvelle syntaxe. En effet, lors de la Biennale de Venise de 1970, Claude Parent réalise, à l'aide de différents artistes, le pavillon français de *la ligne de plus grande pente*. Suite à l'ouverture de l'exposition, de nombreuses critiques ne tardent pas à discréditer la théorie de l'oblique. C'est le cas de Pierre Restany, critique d'art influent à l'époque qui a caractérisé le pavillon français de "*sympathique mais pas sérieux*"¹. À l'instar de *la philosophie de l'argent*, la théorie de l'oblique de Claude Parent a souffert de la notoriété des critiques qui ont joué un rôle dans la mauvaise réception de son œuvre.

Pour conclure, contrairement à la théorie de Simmel, la mauvaise réception de l'oblique n'est pas due majoritairement à une personne. Ici, ce sont surtout les principes internes de la théorie de Claude Parent qui ont eu pour conséquence la mauvaise réception de celle-ci. Ce n'est qu'à la fin des années nonante qu'une relecture de l'œuvre de Claude Parent a permis de réévaluer l'oblique en architecture et de la reconnaître enfin comme œuvre marquante du postmodernisme. D'ailleurs, Jean Nouvel décrit Claude Parent comme «*l'architecte qui, dès les années 1960, a donné une autre vision de*

¹ RESTANY P, «*Venezia : La Biennale al vernissage*», dans la revue Domus, numéro 489, 1970.

l'architecture française, vision orientée vers le futur et vers l'art, dans une direction diamétralement opposée à celle de Le Corbusier»¹. Cette description de l'architecte prouve une fois de plus que le «*lecteur idéal* » est une fiction : *tous les sens d'un texte ne se déploient pas en même temps ; les relectures offrent des changements et l'on pourrait retracer l'histoire des effets d'un texte*»². La société a évolué entre ces deux lectures. Nous sommes sortis de la sévérité du langage moderne pour la souplesse du courant postmoderne. Cela a permis d'ouvrir les horizons d'attente du public - et par conséquent - permis une relecture favorable de la théorie de l'oblique. Cela sera plus largement illustré dans la suite de ce TFE.

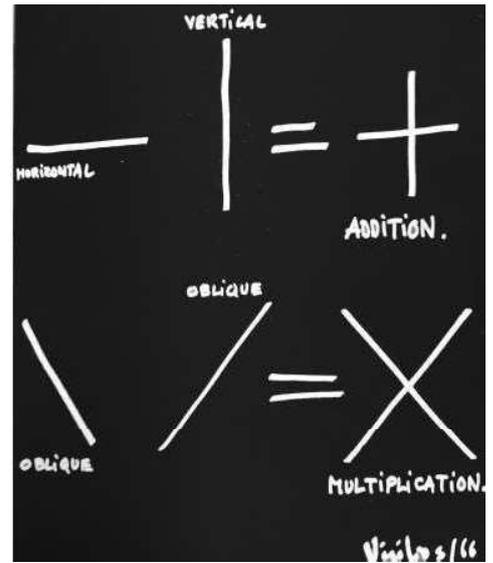


Fig. 1: Croquis des principes de la fonction oblique

¹ BLIN P., "Claude Parent : l'architecture perd une légende", <https://www.lemoniteur.fr/article/claude-parent-l-architecture-perd-une-legende.1080354>, consulté le 24.03.2021

²MARZLOFF M., 2021, op. cit.

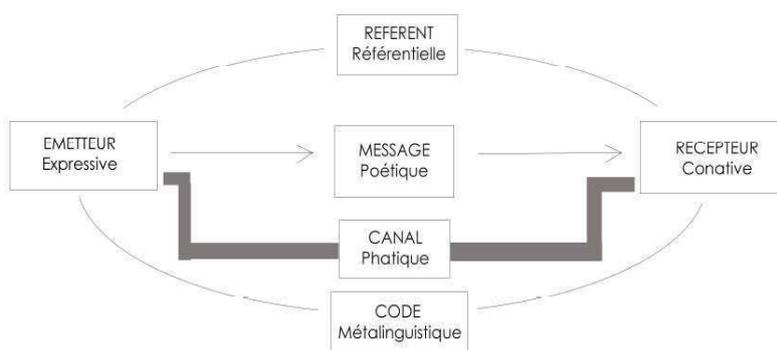
Les théories littéraires et philosophiques

La deuxième partie de ce chapitre tend à mettre en évidence les raisons pour lesquelles, l'écart entre l'horizon d'attente du public et la nouvelle syntaxe de Claude Parent ont rendu la réception de l'oblique difficile dans la seconde moitié du XXème siècle. Afin de comprendre ces causes, il faut revenir à des théories fondamentales dans le domaine de la sémiologie littéraire et également dans le domaine de la philosophie. Il est évidemment difficile de résumer ces deux disciplines en quelques pages, c'est pourquoi, ce travail ne reprend que les notions essentielles pour le cas de la théorie de Claude Parent. Ces notions serviront, in fine, à comprendre pourquoi ces obstacles internes relevant de la syntaxe architecturale ont autant interféré avec la réception de son œuvre. Premièrement, la notion des fonctions du langage sera abordée afin de montrer que certains messages peuvent, selon la volonté de l'auteur, être plus ou moins ambigus. Ensuite, la partie sur les éléments isotopiques permettra de mettre en lumière, la façon de décoder un message illisible à première vue. Cela nous permettra également de montrer que l'ambiguïté de certains messages ne peut être dans certains cas dépassée par le public. Celui-ci se retrouve désemparé devant l'illisibilité apparente du message. Pour finir, nous aborderons les concepts kantien du *jugement réfléchissant* et du *jugement déterminant*. Ceux-ci seront utiles afin de comprendre pourquoi - dans les domaines artistiques contrairement à la science - il est parfois difficile de trouver le concept qui explique une œuvre d'art, musicale ou bien architecturale.

Les fonctions du langage

Comme précédemment expliqué dans l'introduction, les fonctions du langage permettent de comprendre les raisons pour lesquelles certaines œuvres sont plus ou moins facilement appréhendables. Une fois de plus, cette théorie littéraire peut être reliée facilement au domaine de l'architecture en partant du postulat qu'une œuvre architecturale est un message en soi. Par conséquent, nous pouvons mettre en parallèle ces différentes fonctions avec l'architecture de Claude Parent. Cela permet de proposer une clef de lecture afin d'envisager les différents *obstacles internes* qui n'ont pas permis la bonne réception de l'oblique durant la seconde moitié du XXème siècle.

Avant de parler directement des fonctions du langage, il faut revenir au schéma de communication de Roman Jakobson. Ce schéma "*relève les éléments impliqués dans le processus de communication*"¹. Celui-ci est constitué de six éléments distincts : L'émetteur, le récepteur, le message, le canal de communication, le code et enfin, le référent.



2

¹DAWANS S., "*Questions approfondies de philosophie appliquée à l'architecture et à l'urbanisme donné en master à la faculté d'architecture de l'université de Liège*", Université de Liège, Liège, 2020.

² GUILBAULT C, «*Fren 270: Introduction à la linguistique: la sémiologie*», <http://www.sfu.ca/fren270/Semiologie/Semiologie.htm>, consulté le 19.04.2021

Comme mis en évidence sur le schéma ci-dessus, chaque élément est relié à une fonction spécifique du langage. Dans le cas de ce travail, nous nous concentrons sur la fonction référentielle qui est reliée au référent, ainsi qu'à la fonction poétique qui, elle, est associée au message.

Bien qu'un message puisse comporter plusieurs fonctions, une seule d'entre elles sera prépondérante au sein de celui-ci. La fonction poétique et la fonction référentielle sont opposées. Dans la première, ce sont "*les rythmes, la sonorité et la structure du message*"¹ qui ont le plus d'importance. On retrouve notamment cette fonction dans les poèmes. Tandis qu'à l'inverse, pour la fonction référentielle, le message est surtout important dans ce qu'il dénote, autrement dit, pour son sens premier. Ce type de message est présent dans les livres de référence tels que les dictionnaires. Par conséquent, plus un message comportera la fonction référentielle moins la fonction poétique sera présente. A l'inverse, plus la fonction poétique sera mise en évidence, moins le message comportera la fonction référentielle. Dans le premier cas, seul le sens premier du message est important. Dans le second, c'est la mise en forme du message qui prédomine. Son sens est mis au second plan. Ainsi, il est plus difficile de déchiffrer le sens caché.

En mettant en parallèle la théorie de l'oblique avec ces concepts sémiotiques, on arrive à la conclusion que dans le cas de Claude Parent, la fonction poétique est prépondérante à la fonction référentielle. En effet, pour Parent et Virilio, "*la forme est un argument, elle n'est pas essentielle mais celle-ci est une dialectique, une thérapeutique, une méthodologie pour arriver à donner du goût à l'espace*"². Autrement dit, le message caché derrière la mise en œuvre de son architecture est plus important que la syntaxe de son architecture. Pour le groupe Architecture Principe, il est important "*d'introduire dans la forme, une*

¹ DAWANS S., 2020, op. cit. page 13.

² Entretien avec Monsieur Parent C. et Monsieur Virilio P. Architectes et Philosophe, 11 décembre 1996, extrait du film de la Conférence organisée par l'Université François Rabelais et conçue par le centre de création Contemporaine de Tours par F. Migayrou.

autocritique qui amène à la contestation des progrès, c'est à dire une incertitude"¹.

Par conséquent, il est important de déchiffrer le message réel de l'architecte afin de comprendre son œuvre et ainsi permettre une réception sans obstacle. Dans ce cas-ci, l'architecture oblique, au vu de sa complexité, n'a pas su être correctement analysée. Cela a empêché la réception de l'oblique. Il a donc fallu attendre un demi-siècle pour comprendre l'œuvre de Claude Parent, condition de son existence même, selon la théorie de la réception.

¹Ibid.

Le concept d'isotopie

Avant de parler du processus complexe qui a permis de décoder le message de l'architecture de Claude Parent, il reste quelques notions de sémiologie à mettre en évidence. Le concept d'isotopie va permettre d'introduire la manière dont le lecteur est amené à déchiffrer un message comportant une ou plusieurs connotations cachées. Parfois, les codes sont compliqués à appréhender de part la présence de la fonction poétique. C'est ce qu'il s'est passé pour la théorie de l'oblique de Claude Parent. Comme expliqué précédemment, c'est d'ailleurs la prépondérance de cette fonction qui a rendu son déchiffrement difficile et a perturbé sa réception.

Pour reprendre la définition du terme de A-J Greimas:

“L'isotopie est ce qui permet la lecture d'un texte en établissant son homogénéité, c'est le plan de redondance. En effet, la cohérence du discours est fondée sur la répétition d'éléments semblables ou compatibles et la procédure suivie tient dans le repérage, à travers la multiplicité des sèmes, d'une catégorie dominante, tant par le nombre de ses occurrences que par le rôle qu'elle joue dans le développement du texte, l'isotopie pouvant parcourir celui-ci du début à la fin”¹.

Or, plus la fonction poétique est présente dans un discours, plus il est difficile de retrouver des éléments isotopiques. Cela rend la compréhension du message plus difficile. Afin de déchiffrer ce message complexe, le lecteur va devoir se raccrocher à des éléments connus afin de trouver des isotopies. Cette partie peut prendre un laps de temps plus ou moins long. Pour illustrer cette recherche d'éléments isotopiques au sein d'un texte, prenons l'exemple du poème “*Salut*” de Mallarmé.

¹ DAWANS S., 2020, op. cit., page 17.

*«Rien, cette écume, vierge vers
A ne désigner que la coupe;
Telle loin se noie une troupe
De sirènes mainte à l'envers.*

*Nous naviguons, ô mes divers
Amis, moi déjà sur la poupe
Vous l'avant fastueux qui coupe
Le flot de foudres et d'hivers;*

*Une ivresse belle m'engage
Sans craindre même son tangage
De porter debout ce salut*

*Solitude, récif, étoile
A n'importe ce qui valut
Le blanc souci de notre toile.»¹*

Lors de la première lecture de ce poème, les propos de l'auteur ont l'air ambigus voire incompréhensibles. Cette illisibilité du message vient de la prépondérance de la fonction poétique. Le message a donc un sens caché, phénomène qu'Umberto Eco désignera comme *«ouverture de l'œuvre»*. En effet, comme explicité précédemment dans le chapitre relatif à la théorie de l'esthétique de réception, une œuvre n'existe pas avant d'être lue. C'est donc bien le *“lecteur qui dévoile le sens qui peut être extrait du texte”*². Il faut donc un effort de compréhension pour essayer d'atteindre le message initial que l'auteur a voulu faire passer. Dans cet exemple-ci, c'est en relisant plusieurs fois les différents vers qu'on va pouvoir trouver des clefs de lecture et permettre de rendre le texte moins mystérieux et plus compréhensible. Au fil des lectures, notre cerveau va trouver des groupes de mots isotopes. Par exemple, le vocabulaire de la mer revient plusieurs fois dans ce texte mais on peut également retrouver le vocabulaire de la fête.

¹MALLARME S., *“Les poésies de S. Mallarmé”*, Duman, Bruxelles, 1899

² LACHENY M., *“Iser (Wolfgang)”* Publicationnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics. Mis en ligne le 20 septembre 2015. Dernière modification le 05 novembre 2020, <http://publicationnaire.huma-num.fr/notice/iser-wolfgang>, consulté le 23.03.2021

CHAPITRE 1



Fig. 2 : Représentation du ballet.



Fig. 3 : Des danseuses de la version originale du *Sacre du printemps*

Tous ces indices vont permettre de déchiffrer le message de l'auteur. Dans ce cas-ci, même si la lecture du poème est difficile dans un premier temps, elle n'en est pas moins insurmontable.

Cependant, il existe des œuvres où le curseur poétique est omniprésent au point de supprimer la totalité de la fonction référentielle. Cette suppression crée un déséquilibre. Suite à l'illisibilité du message, le *lecteur* se retrouve désemparé. Celui-ci ne trouve pas d'éléments isotopiques auxquels se raccrocher. Dans l'histoire, certains exemples montrent à quel point ces différents obstacles intrinsèques créés par le message peuvent avoir de terribles conséquences sur la réception de l'œuvre. L'évènement de la première représentation du *Sacre du Printemps* de Stravinsky, en 1913, au théâtre des Champs-Élysées à Paris, illustre parfaitement ce propos.

Le Sacre du printemps (fig. 2 et 3) est un ballet composé par Igor Stravinsky. Il est notamment connu pour avoir écrit "*l'oiseau de feu*" et "*Petrouchka*". Cependant, c'est le ballet du *Sacre du printemps* qui a eu une réelle influence sur le monde de la musique. En effet, au début du XX^{ème} siècle, la musique se décline encore selon les schémas romantiques, postromantiques et parfois néoclassiques. Stravinsky a changé brusquement les codes de la musique classique ainsi que ceux de la danse, laissant place à un sentiment d'incompréhension.

"Le chef-d'œuvre musical de Stravinsky est novateur pour l'époque. Jamais auparavant on n'a entendu une telle musique. La portée est agressive, brutale. (...) Quand le rideau se lève, la stupeur est de mise. Nous avons des danseurs recroquevillés sur eux-mêmes, les jambes pliées, le dos bossu et les pieds en-dedans. La danse est bestiale. Nous sommes loin des belles lignes, de la grâce et de la légèreté de la danse classique"¹.

¹ BERRY C., "*Le Sacre du printemps, plus gros scandale de l'histoire de la danse. Premiers pas du ballet moderne dans le chaos, le 29 mai 1913*", <https://l-express.ca/le-sacre-du-printemps-plus-gros-scandale-de-lhistoire-de-la-danse/>, consulté le 22.01.2021

Dans un premier temps, les gens n'ont pas compris ce qui se passait. *Le Sacre du printemps* de Stravinsky est totalement différent de ce qui se faisait à l'époque. Stravinsky et ses musiciens n'avaient pas prévu que des spectateurs commenceraient à se battre durant la représentation.

“Tant de modernité est trop brutale. Le public commence à siffler, à rire jusqu'à l'emballement. Dans le public, les personnes se battent, se frappent, se lancent de la nourriture... L'assemblée devient incontrôlable. (...) Nijinski hurlait les comptes aux danseurs sur scène, incapables d'entendre la musique. Il est rejoint par Stravinsky qui prend refuge dans les coulisses. On allumait et éteignait les lumières alternativement pour essayer de calmer des spectateurs mués en fauves sauvages.”¹

Ces réactions semblent excessives mais sont le reflet direct de l'état des spectateurs. Confus, ils se retrouvent désarmés devant une œuvre qu'ils ne savent pas analyser.

Ce scandale semble bien loin de la réalité quand on pense qu'aujourd'hui, cette même œuvre est parmi celles qui ont subi le plus grand nombre de reprises et d'appropriations². En effet, ce n'est qu'après un demi-siècle qu'on a commencé à apprécier à sa juste valeur cette œuvre qui, autrefois, avait provoqué des bagarres. Par ailleurs, en plus de faire partie désormais du répertoire des ballets les plus connus, *le Sacre du printemps* a permis de voir l'art musical sous un nouvel angle, d'une manière dont on ne l'avait pas encore perçu :

“Avec Le Sacre du printemps s'ouvre une nouvelle ère, celle du spectacle. Jusque-là, les artistes créent des œuvres personnelles, n'appartenant qu'à une seule discipline. Mais au tournant du siècle, les artistes commencent à se rassembler autour d'un imprésario,

¹Ibid.

²QUIBLIER M., “ *Le Sacre du printemps. Mise en perspective des relectures d'Yvonne Rainer et de Xavier Le Roy : pour un détournement des pratiques et des regards* ”, <http://journals.openedition.org/agon/2782>, consulté le 20 avril 2019.

d'un théâtre, ou d'une compagnie pour créer des œuvres à plusieurs mains."¹

On peut en conclure que lorsque le ballet de Stravinsky a été joué pour la première fois, le public n'était pas prêt pour un tel changement dans le domaine musical. Pour les *observateurs*, le message était inaudible. Ils ne retrouvaient pas d'éléments *isotopiques* auxquels s'attacher. Le décalage entre la musique qu'ils connaissaient et le ballet de Stravinsky était trop grand. Il était donc impossible pour le public du début des années 1900 de donner un sens à ce ballet. La seule manière dont ceux-ci ont trouvé pour exprimer leur incompréhension a été la violence. Pour intégrer les notions vues dans le chapitre concernant la théorie de Jauss, on peut ajouter que le public du début du XXème siècle, était loin d'imaginer un tel écart entre les codes du *Sacre du printemps* et ceux de la musique classique. Par conséquent l'horizon d'attente des *lecteurs* n'est pas comblé. Ce sont donc, ici aussi, des obstacles internes qui n'ont pas permis une bonne réception de l'œuvre de Stravinsky. Depuis lors, les codes musicaux ont changé et l'horizon d'attente du public s'est élargi. Par conséquent, le nouvel horizon d'attente a permis la relecture ainsi qu'une bonne réception pour ce ballet qui, aujourd'hui, est largement reconnu.

Cette même incompréhension s'est manifestée avec l'oblique de Claude Parent. Dans un premier temps, l'illisibilité de son architecture a également créé des réactions violentes de la part du public. Cette oblique provocante n'est pas acceptée par le "*lecteur*". Celui-ci ne connaît pas ce nouveau vocabulaire. Ici, tout comme pour le *Sacre du printemps*, l'horizon d'attente n'est pas comblé. Le message de Claude Parent exprimant, à travers ces pentes, le déséquilibre de la société moderne, n'est pas compris et encore moins accepté. Par conséquent, la réception de sa théorie n'est pas

¹ BOCCARA A., "*Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur... Le Sacre du Printemps de Stravinsky*", <https://www.francemusique.fr/musique-classique/tout-ce-que-vous-avez-toujours-voulu-savoir-sur-le-sacre-du-printemps-de-stravinsky-34830>, consulté le 22.01.2021

possible. Dans un deuxième temps, les changements de paradigme en architecture et l'arrivée du postmodernisme ont permis d'ouvrir l'esprit du public qui jusque-là était enfermé dans une grammaire moderne stricte. Liebeskind, Tschumi ou encore Koolhaas ont permis, d'un certain point de vue, une relecture favorable à l'œuvre de Claude Parent. Dès le début des années 2000, l'oblique a commencé à se démystifier et à être de plus en plus comprise. Cette relecture a permis de passer d'une oblique négligée, violentée à une oblique désormais appréciée et même célébrée. Cette compréhension de l'oblique, presque un demi siècle après son apparition dans *le pavillon de la plus grande pente* (fig. 4), a permis de supprimer les obstacles internes qui compromettaient la bonne réception de la théorie de Claude Parent.



Fig. 4 : Photographie de l'exposition de la ligne de plus grande pente

Jugement réfléchissant et jugement déterminant

Le dernier concept à mettre en évidence avant d'amorcer la deuxième partie de ce travail est le jugement déterminant et réfléchissant. Pour rappel, selon Kant, il existe deux types de faculté à juger. La première est celle du jugement déterminant. Ici, *“ le sujet possède lui-même la condition de son jugement (la catégorie) et le critère de son application à l'intuition (le principe). La faculté de juger intervient comme un juge, en appliquant la condition au conditionné, condition qui est contenue dans le concept et dont elle se sert comme d'une règle”*¹. Dans cette catégorie, l'universel se calque sur un élément particulier.

Le deuxième type est appelé jugement réfléchissant. Contrairement au jugement déterminant, le sujet ne connaît pas la règle a priori. *“ Il met en relation un objet extérieur au sujet (fourni par les sens, l'intuition) et un sentiment intérieur (le beau ou le sublime). S'il y a accord dans cette relation, le résultat est le plaisir (ou le déplaisir) ou, plus précisément, la conscience ou la connaissance subjective de ce sentiment.”*² C'est donc bien ce cas de figure qui va nous intéresser pour analyser la réception de la théorie de l'oblique. En effet, pour comprendre l'architecture de Claude Parent, il faut passer du particulier à l'universel. L'observateur de l'espace oblique doit supposer la règle que l'auteur a utilisée pour mettre en forme cet espace, et par conséquent, de comprendre le message de son architecture. Cependant, un problème persiste. L'analyse de l'oeuvre peut différer selon les personnes puisque *“les lecteurs adoptent des stratégies d'interprétation différentes, selon leurs propres valeurs”*³. Ainsi pour une même oeuvre, un lecteur peut ressentir un sentiment de plaisir, tandis qu'un autre individu pourra éprouver un sentiment de déplaisir.

Par ailleurs, plus une oeuvre est complexe, plus cette règle est difficile à mettre en place. C'est ce manque de clarté

¹DURANCEAU J., *«Forme logique du jugement et déduction métaphysique chez Kant»*, Université du Québec à Montréal, Canada, 2007

²Ibid.

³LACHENY M., 2020, op. cit.

dans la convention qui est la cause de l'incompréhension du public dans le cas de la théorie de l'oblique ou encore avec "*Salut*" de Mallarmé. De plus, il y a également un rapport entre la complexité de la règle et le temps nécessaire pour l'assimiler. En effet, plus la convention sera difficile et complexe, plus il faudra du temps aux lecteurs pour l'appréhender. Reprenons les exemples mentionnés ci-dessus pour illustrer ces propos. Dans le cas du poème de Mallarmé, il suffit de quelques lectures pour comprendre son sens grâce au phénomène d'isotopie expliqué précédemment. Le nombre de lecture peut dépendre des individus et de leurs valeurs. Par contre, dans le cas de la théorie de l'oblique, il a fallu plus d'un demi-siècle pour assimiler cette règle. Pour Claude Parent, un changement de génération ainsi qu'un changement de mentalité au sein de la société ont été nécessaires pour trouver la règle et réceptionner son œuvre. Voilà pourquoi le déchiffrement de la règle a pris plus de cinquante ans. Différentes étapes ont permis la transition de cette incompréhension jusqu'à la bonne réception de l'oblique. Dès lors, on peut se poser la question de savoir quelles sont les étapes qui ont permis cette transition ? Et à partir de quel moment, la réception de l'oblique a été faite ?

CHAPITRE 2

CHAPITRE 2 - Étapes du processus de compréhension de la théorie de l'oblique

Maintenant que les théories nécessaires pour comprendre la suite de ce travail ont été exposées, nous allons pouvoir entamer ce nouveau chapitre. Celui-ci va permettre d'aller plus loin dans cette analyse et de comprendre les différentes étapes qui ont permis de comprendre et de réceptionner l'œuvre de Claude Parent. Cette analyse se calque également sur une théorie littéraire. Il s'agit de la théorie de Jean-Marie Klinkenberg¹. Linguiste et sémioticien, il a longuement travaillé avec le groupe μ , un centre d'études poétiques belge de renommée mondiale.

Dans un premier temps, il sera question de montrer à quel point les réactions sont divergentes concernant la théorie de l'oblique. Cependant, cette disparité peut également s'expliquer grâce à un certain nombre de paramètres. Ensuite, une analyse du schéma de compréhension de l'oblique sera mise en avant. Ce schéma permet d'amorcer la troisième partie du chapitre. Celle-ci analyse les différentes étapes qui ont permis de passer de l'impossibilité du public à appréhender cette œuvre à la réception complète de l'architecture de Claude Parent. Et ainsi comprendre comment on a pu passer du "*degré perçu*" au "*degré conçu*". Nous expliciterons ces termes par la suite.

¹ Pour une étude approfondie de cet aspect, nous renvoyons à KLINKENBERG J-M, "*L'argumentation dans la figure*", Université de Liège, Liège, Belgique, 2001

Réactions par rapport à l'oblique

“L’Homme doit mériter son architecture. Il doit se battre avec. Il ne doit pas tomber devant un lieu indifférent car c’est là qu’il s’ennuie.”

Entretien avec Monsieur Parent C. et Monsieur Virilio P. Architecte et Philosophe, 11 décembre 1996, extrait du film de la Conférence organisée par l’Université François Rabelais et conçue par le centre de création Contemporaine de Tours par F. Migayrou.

“La société nouvelle aspire à la continuité, à la libre circulation de l’Homme et des idées, à la communication. Le mur, l’orthogonalité sont une rupture dans la fluidité de l’espace-temps.”

SIMONOT B., “*Le fou de la diagonale, Claude Parent architecte*”, Arles, Actes Sud, 2008, page 81.

Déclaration de Jean Nouvel : « Claude Parent est l’architecte qui, dès les années 1960, a donné une autre vision de l’architecture française, vision orientée vers le futur et vers l’art, dans une direction diamétralement opposée à celle de Le Corbusier.

Récusant la ville verticale il a imaginé les inclisites, cités obliques où les habitants comme les montagnards vivent essentiellement sur les pentes, nouvelle organisation de l’espace basée sur la santé et le plaisir du corps en mouvement.”

BLIN P., “*Claude Parent : l’architecture perd une légende*”, <https://www.lemoniteur.fr/article/claude-parent-l-architecture-perd-une-legende.1080354>, consulté le 24.03.2021

L’architecture provocante de Claude Parent a toujours suscité un intérêt particulier. Que cela soit pour le grand public, ses collègues architectes ou bien encore pour la critique, l’oblique ne passe pas inaperçue dans le monde de l’architecture. Cependant, cette nouvelle façon de penser l’espace, non plus comme une simple boîte à habiter, mais bien comme un moyen “*d’échapper à la rationalité, d’échapper au présent pour anticiper le futur et inventer un autre monde*”¹ a longuement été mise de côté car jugée absurde. En effet, deux types de réactions radicalement opposées concernant la théorie de l’oblique persistent. D’un côté, il existe des réactions qui, comme énoncées ci-dessus, expriment des attitudes, qui ne sont en aucun cas favorables aux travaux de Claude Parent et d’Architecture Principe. D’un autre côté, il existe également différents avis qui, au contraire, sont entièrement élogieux au vu de ce changement majeur et avant-gardiste en architecture. Néanmoins, ces différentes attitudes par rapport à l’architecture de Claude Parent sont influencées par plusieurs paramètres. Pour rappel, comme illustré dans le chapitre relatif à la théorie de Jauss, la réceptionnabilité d’une œuvre n’est pas, a priori, comprise au sein de celle-ci. Ce sont bien les lecteurs qui vont lui attribuer un sens. Effectivement, la position favorable ou bien défavorable des lecteurs est principalement influencée selon trois critères. Premièrement, le contexte dans lequel se trouve le lecteur va agir sur la bonne ou mauvaise réception de l’œuvre. En effet, selon Jauss, “*le public est prédisposé à un certain mode de réception (...) que le contexte social, politique, historique et littéraire permettrait de déterminer*”². Ensuite, la réaction dépend également du type de public auquel correspond le lecteur. Les réactions seront différentes en fonction du degré de familiarité du lecteur par rapport à l’histoire de l’architecture. Enfin, le critère le plus déterminant est celui qui se rapporte à la temporalité. Rappelons-nous de la théorie des jugements

¹SIMONOT B., 2008, op. cit., page 118.

²MARPEAU E., MARTIN F.-R., 2021, op. cit.

déterminants et réfléchissants de Kant. Cette théorie explique que dans le domaine de l'esthétique, il faut un certain temps pour comprendre une règle qui, a priori, n'est pas connue. La temporalité se rapporte alors au temps nécessaire pour définir cette règle. Comme expliqué dans le chapitre précédent, les réactions peuvent changer et évoluer en fonction des différentes relectures. L'exemple de *la Biennale de Venise* (fig. 5) est parfait pour illustrer ces propos puisque cette exposition a eu lieu en 1970, tout au début du courant postmoderne et de la fonction oblique. Il y a donc eu un certain recul par rapport à ces événements. De plus, son caractère public a permis de regrouper, autour d'un même projet, une grande hétérogénéité de lecteurs permettant de comparer les réactions diverses et variées.



Fig. 5 : Claude Parent sur le praticable de la Biennale de Venise

Instabilisateur pendulaire numéro 1 : Celui-ci entendait questionner concrètement l'habitabilité sur les pentes, afin de déterminer les angles d'incidence les plus appropriés aux différents espaces de vie. Composée de deux planchers inclinés et orientés en sens inverse, la structure de l'IP1 devait, en juin 1968, prendre place 10 mètres au-dessus du sol sur le campus de l'université de Nanterre. Parent et Virilio avaient prévu d'y rester trente jours durant les vacances, sous contrôle permanent de psychologues, de sociologues et de médecins. Les événements de Mai 68, qui commencèrent sur le campus de Nanterre, mirent fin à ce projet.

MIGAYROU F. et RAMBERT F., "Claude Parent, l'œuvre construite, l'œuvre graphique", Orléans, les Éditions HYX et la Cité de l'architecture et du patrimoine dans le cadre de l'exposition, 2010, page 194.

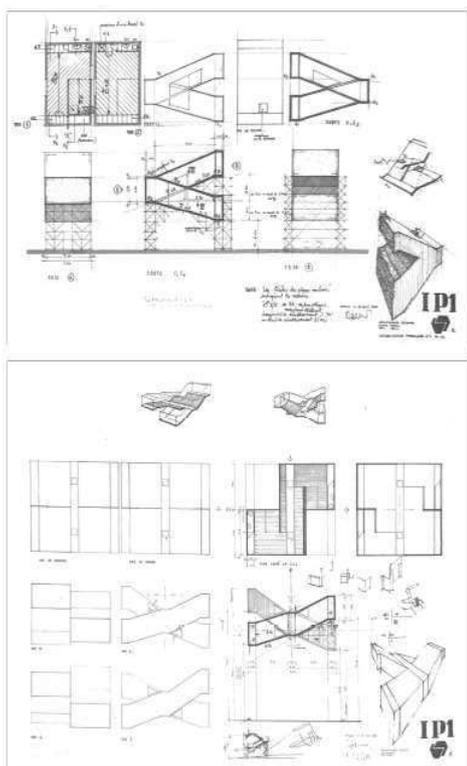


Fig. 6 : Documents graphiques de l'IP1

La Biennale de Venise et réactions

En 1970, Claude Parent reçoit la mission de réaliser le pavillon français de la Biennale de Venise. Deux années seulement après l'échec de *l'instabilisateur pendulaire numéro 1* (fig. 6), Parent voit en ce pavillon, une opportunité de créer, "la première expérience de l'oblique conçue comme une démonstration publique de ses principes"¹. Ce pavillon est aussi pour lui un prétexte pour qu'architectes et artistes se côtoient. Choisi comme commissaire du pavillon français, il décide de faire appel à différents artistes pour l'accompagner dans sa démarche d'expérimentation spatiale. "Il invite alors Charles Maussion (peintre-sculpteur), Jean-Pierre Cousin, Gilles Ehrmann, (photographes), Andrée Bellaguet, Samuel Bury, (peintres), Gérard Mannoni (sculpteur) et François Morellet ("cinétiste"). Carrade et Virilio déclinent l'invitation."² Pour lui, c'est l'union de ces deux disciplines, que sont l'architecture et l'art, qui permet de créer une "création totale"³. Le fruit de leur production est ainsi appelé "La ligne de plus grande pente" en résonance avec la théorie de l'oblique formalisée quelques années plus tôt, dans la revue *Architecture Principe* avec Virilio. Aux yeux de Claude Parent, cette collaboration n'a pas fonctionné autant qu'il l'aurait souhaité. L'architecte remet la faute sur "l'incapacité des artistes à s'impliquer dans une recherche ou un projet collectif qui les posséderait de leur œuvre."⁴ Malgré cet échec de coopération, l'objectif premier est accompli. En plus de "prêcher les bienfaits de la fonction oblique"⁵, "l'espace devait provoquer l'exploration spatiale, catalyser l'œuvre de chaque artiste, impliquer physiquement les spectateurs dans un processus dynamique."⁶ Dès l'inauguration, le pavillon reçoit une grande affluence du public venant de tous horizons.

¹ MIGAYROU F. et RAMBERT F., 2010, op. cit., page 164.

² Ibid., page 52.

³ Ibid., page 52.

⁴ Ibid., page 53.

⁵ Ibid., page 52.

⁶ Ibid., page 52.

Cet *“espace d’aventure”*¹ va permettre de sensibiliser un maximum de personnes à la fonction oblique de *“telle sorte qu’une compréhension profonde, une communication réelle s’établissent entre la spatialité et le visiteur”*². La diversité du public a entraîné une multiplication des points de vue par rapport à cet *“espace de provocation”*³. On peut considérer que les visiteurs constituent deux groupes distincts. D’un côté, il y a le grand public qui est essentiellement constitué *“d’autochtones, de touristes, d’étudiants et d’enfants”*⁴. Le second groupe est quant à lui composé de *“critiques d’art, d’artistes et de marchands. La diversité de ces publics rendait la tâche des artistes peut-être plus difficile mais combien plus passionnante”*⁵, puisqu’il fallait évidemment que cette expérience révolutionnaire représentant les méfaits de la société moderne, parle au plus grand nombre pour avoir l’effet attendu. Nul ne resta de marbre par rapport au pavillon français. En ce qui concerne le premier groupe, celui-ci a accordé au pavillon une opinion assez favorable. Ces lecteurs manifestent leur avis de part *“une intense participation : parcours permanent, visites répétées, mouvements de foule ou médiation solitaire, conciliations ou exclamations, questions et réponses.”* *“Certains expriment même une grande joie “irrépressible qui s’étalait sur tous les visages allant de l’éclat de rire dans l’escalier de Buri, du dévouement devant l’optique mobile de Morellet (fig. 7) à la surprise en traversant la peinture de Bellaguet (fig. 8) en espace pincé (fig. 9 et 11) accroché à la sculpture de Mannoni (fig. 10), de la joie du vainqueur à celle de l’angoisse dominée au passage du seuil en V de Mannoni et Maussion”*⁷. Le deuxième groupe constitué d’artistes et de critiques n’est pas du même avis que le premier. En effet, contrairement au grand public, les artistes ont une meilleure connaissance en théorie de



Fig. 7 : Le quadrillage de néons de François Morellet

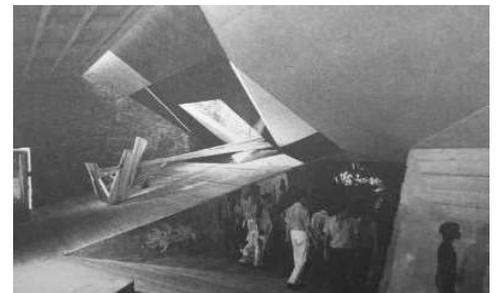


Fig. 8 : Le miroir déformant d’André Bellaguet



Fig. 9 : L’espace pincé



Fig. 10 : Photographie de la sculpture de Gérard Mannoni

1Ibid., page 164.

2Ibid., page 164.

3Ibid., page 164.

4Ibid., page 245

5Ibid., page 245

6Ibid., page 245

7Ibid., page 245

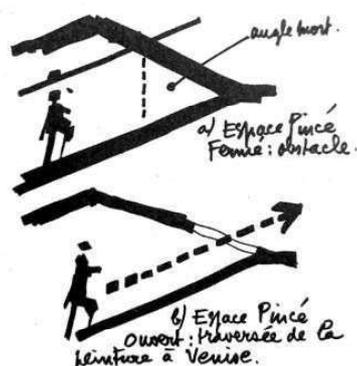


Fig. 11 : Schéma de l'espace pincé

l'architecture. De plus, les critiques d'art sont plus engagés dans le mouvement postmoderne. Par conséquent, ceux-ci "furent désorientés par [le pavillon de] la France, dérangés dans leur parfaite compétence de l'art de l'avant-garde."¹

Ce côté provocant va déstabiliser Pierre Restany, un historien de l'art et l'un des plus importants critiques de l'époque d'après-guerre. Celui-ci collabore à partir des années soixante avec la revue *Domus*. Populaire dans le domaine de l'architecture et du design, elle est connue pour être dirigée par de grands architectes et designers italiens. Dans le numéro consacré à la Biennale de Venise de 1970, Pierre Restany n'a pas tardé à manifester publiquement son incompréhension face au pavillon français dirigé par Claude Parent. Tandis que les autres pays présents à la XXXVe Biennale de Venise n'apportent pas de nouveautés percutantes au niveau de l'art, Claude Parent propose une avancée bondissante dans le monde de l'histoire de l'architecture. Face à cette proposition, pour le moins inattendue, l'article de la revue *Domus* s'est contentée de tourner en ridicule le pavillon français. D'emblée la formulation du sous-titre de l'article a pour but de choquer : "La France et les USA : Deux styles de participation au rabais."² Restany ne s'est pas arrêté là dans son réquisitoire, il n'a pas eu peur de décrédibiliser le travail fourni par Claude Parent et son équipe d'artistes en mentionnant que "le travail est un constant de médiocrité sur le plan esthétique"³. Il a été plus loin encore en écrivant que "le pavillon français est sympathique mais pas sérieux. L'espace-stimulant de Parent ne peut stimuler que des imaginations faibles ou des poètes médiocres. Il serait aberrant de vouloir tirer de la très artificielle expérience de Venise une théorie générale de l'organisation spatiale"⁴. Restany n'a pas été le seul critique à formuler de telles moqueries quant à la ligne de plus grande pente qu'il compare d'ailleurs à un "toboggan sur planche"⁵. En

¹Ibid., page 345.

²RESTANY P, «Venezia : La Biennale al vernissage», dans la revue *Domus*, numéro 489, 1970.

³Ibid.

⁴Ibid.

⁵Ibid.

effet, Alberico Sala a utilisé les mots “foire à neu-neu, le luna park de la province”¹ pour décrire ce même espace.

Ces remarques acides montrent le désaccord total de la société des années septante à concevoir une architecture sortant de la norme et des canons modernes. Cependant, ces réactions directes ne sont pas le reflet de la vision que l’on a aujourd’hui de l’architecture de Claude Parent. En effet, presque cinquante ans plus tard, dans cette même revue *Domus*, le discours a évolué en faveur de la théorie de l’oblique. En 2010, un article consacré à Claude Parent et son architecture affirme que celui-ci représente “un véritable héros de la modernité”². Plus tard dans le texte, la même revue reconnaît même que celui-ci est “reconnu mondialement auprès de la nouvelle génération”³. En 2016, à l’annonce du décès de l’architecte anarchiste, un autre article paraît dans le revue *Domus*. Dans celui-ci, il est question de rendre hommage à ce grand architecte qui a définitivement marqué les esprits de la seconde moitié du XXème siècle. Pour reprendre les termes explicités dans l’article, on affirme désormais que “la méthodologie qu’il a façonnée, a joué un grand rôle pour ses pairs de toutes les générations et pour les artistes et penseurs contemporains.(...) Son œuvre intellectuelle, artistique et architecturale a été célébrée à de nombreuses reprises”⁴. Tous ces arguments montrent, qu’effectivement, un fossé se creuse entre le discours que cette revue a pu émettre dans l’article de 1970 rédigé par Pierre Restany et les articles écrits début du XXIème siècle. En un demi-siècle, les travaux réalisés par Claude Parent et Architecture Principe à propos de l’oblique, sont passés de médiocre à une théorie qui “reste largement à être explorée”⁵. A partir de ce constat, de nombreuses questions restent à éclaircir.

¹Ibid.

² «a hero of modernity» source : TOMMASIN M. C., «Claude Parent: the utopianist of the territory», *Domus*, <https://www.domusweb.it/en/architecture/2010/03/01/claude-parent-the-utopianist-of-the-territory.html>, Consulté le 06.02.2021 à 12:07

³ «this same vision however has made him a success worldwide, now with a new generation», source : Ibid.

⁴ «Being considered a “utopian” architect, the methodology he shaped has played a great role for his peers of all generations and for contemporary artists and thinkers. (...) architectural oeuvre has been celebrated on numerous occasions.», source : GOULET E., «Claude Parent (1923-2016)», https://www.domusweb.it/en/news/2016/02/29/claude_parent_1923-2016_.html, Consulté le 06.02.2021 à 12:07

⁵ «The promises he offers remain largely to be explored.» Source : Ibid.

CHAPITRE 2

Comment est-on passé d'un discours violent, à un discours qui relève d'un grand intérêt, voire de l'admiration? Quels sont les événements qui ont participé à l'adhésion de cette théorie de l'oblique ? Que s'est-il passé entre les deux époques ? Une partie de ces réponses a déjà été partiellement dévoilée dans le premier chapitre. Cependant, il faut encore comprendre toutes les étapes qui ont permis de passer de réactions telles que celles vues dans l'article de Restany à celles que l'on connaît aujourd'hui à propos de la théorie de Claude Parent.

Le schéma de compréhension de l'oblique

Comme nous l'avons vu lors du premier chapitre, ce changement radical de réaction, face à l'oblique de Claude Parent, peut être interprété et valorisé grâce à des théories littéraires et philosophiques. Cependant, nous n'avons pas encore abordé la théorie qui va permettre de comprendre les différentes étapes du processus de compréhension de cette nouvelle syntaxe en architecture. Pour cela il faut faire intervenir la théorie de la rhétorique développée par le *Groupe μ*. Ce chapitre se basera, plus précisément, sur le texte nommé "*l'argument dans la figure*" de Jean-Marie Klinkenberg. Pour rappel, étant donné que ce chapitre met en parallèle une théorie littéraire à l'architecture, les observateurs ou les personnes vivant l'espace peuvent s'appeler "*lecteurs*". Nous dirons donc que ceux-ci "*lisent*" l'architecture.

Claude Parent affirme, lui-même, que les réactions du public face à cette fonction oblique sont aussi importantes que la démarche. Dans l'article qu'il dédie au pavillon *de la ligne de plus grande pente*, il exprime que "*la Biennale n'est rien. Seuls les visiteurs peuvent la faire devenir quelque chose*"¹. Cette expérience est là pour faire réagir le public. En partant de ce constat, l'œuvre de Parent ainsi que la fonction oblique peuvent donc être comparées à une argumentation se développant entre l'œuvre architecturale et les *lecteurs* découvrant cet espace. Pour interpréter ces différentes réactions, il faut comprendre la place ainsi que le rôle qu'ont le récepteur et l'émetteur au sein d'une discussion argumentative. Dans un premier temps, l'architecte et son œuvre ont la place de l'émetteur. Ils expriment une vision particulière de l'architecture et de l'esthétique par rapport à une société à un moment donné. Le *lecteur*, lui, occupe la place du récepteur car il reçoit cette architecture et son esthétique qui lui est propre. Ensuite dans un deuxième temps, les rôles s'inversent. Ainsi, le *lecteur* devient émetteur car il va soumettre des réactions face à cette forme particulière d'architecture.

Les travaux du Groupe μ ont toujours été considérés comme fondamentaux dans différents champs de la recherche en sciences humaines et du langage (sémiotique, sémiotique visuelle, rhétorique, analyse de la littérature, etc.), tant pour leurs propositions théoriques novatrices que pour les méthodologies qu'ils induisent. Parmi les premières, il faut mentionner, non seulement la redéfinition de la rhétorique classique à partir de la sémantique structurale, mais aussi l'un des rares modèles systématiques d'une sémiotique des images qui existent à ce jour.

GEFEN A., «*Groupe Mu. Quarante ans de recherche collective*», Fabula, https://www.fabula.org/actualites/groupe-mu-quarante-ans-de-recherche-collective_20701.php, consulté le 14.04.2021

¹ MIGAYROU F. et RAMBERT F., 2010, op. cit., page 164.

L'architecte, quant à lui, devient le récepteur car il va percevoir les réactions des *lecteurs*. On pourrait comparer ce processus à une négociation. Celle-ci fait appel au principe de coopération entre un émetteur et un récepteur. Dans ce cas-ci, architecte et *lecteur* de l'oblique vont tous deux collaborer à cet échange sémiotique. Claude Parent propose aux lecteurs sa vision de l'architecture. Il espère provoquer des réactions, des sensations auprès du public. Cette coopération entre les différents intervenants désigne "un processus interactif, où émetteur et récepteur jouent simultanément un rôle actif. (...) Chaque partenaire reconnaît au moins une orientation commune"¹. Avec la fonction oblique, Claude Parent et ses lecteurs veulent faire évoluer l'architecture afin qu'elle coïncide avec la société de la seconde moitié du XX^{ème} siècle.

Cependant, selon Jean-Marie Klinkenberg, il existe deux conditions afin qu'une réelle argumentation coopérative existe. La première condition à cet échange sémiotique est qu'il existe bel et bien un conflit entre deux personnes. Chez Claude Parent, celui-ci est bien évidemment présent. Pour reprendre l'exemple de la Biennale de Venise de 1970 explicité plus tôt, les critiques d'art tels que Pierre Restany et Alberico Sala n'ont pas hésité à montrer leur mécontentement face au pavillon de *la ligne de plus grande pente*. Ceux-ci ne comprenaient pas la vision *atopique*² de l'architecture de Claude Parent et de sa syntaxe hors des modèles classiques que l'on pouvait voir à l'époque. La deuxième condition est que ce conflit ne doit pas être insurmontable car cela mettrait fin au processus de coopération. Comme expliqué plus tôt, les réactions provoquées par l'oblique dépendent d'une certaine temporalité. On apprend dans l'ouvrage de Béatrice Simonot "*Le fou de la diagonale*", que Claude Parent a longtemps été boycotté. Il n'a reçu que très peu de missions officielles. Ce refus d'interaction avec l'architecte exprime l'incapacité du public à surmonter ce conflit. Dans ces cas-ci, il n'y a donc pas d'argumentation.

¹ KLINKENBERG J-M, "*L'argumentation dans la figure*", Université de Liège, Liège, Belgique, 2001.

² Du grec a-topos, qui ne fait pas lieu.

Par contre, pour analyser le processus de compréhension de la fonction oblique, il faut considérer les critiques négatives comme étant, elles-mêmes, des réactions face à l'architecture de Claude Parent. Ainsi, le processus de coopération est maintenu. Car, en effet, *“les échanges sémiotiques ne sont pas nécessairement le fruit de consensus sereins : ils peuvent porter la trace de différences ou de tensions”*¹. Donc, les réactions négatives du public sont présentes dans le but de faire évoluer l'architecture de la seconde moitié du XXème siècle et non pas de mettre fin au processus de coopération.

Dans l'article *“argumentation de la figure”*, Jean-Marie Klinkenberg affirme que *“la coopération est un concept relatif à l'énonciation. Sa reformulation en termes d'économie sémiotique permet de voir qu'il concerne aussi l'énoncé”*². Cet extrait fait appel au concept d'isotopie. Dans ce cas précis, cette notion peut se *“référer au concept de pertinence. (...) Les informations fournies viennent servir de toile de fond aux nouvelles. En s'associant aux premières, elles produisent de nouvelles informations et ainsi de suite. L'énoncé voit donc sa cohérence renforcée.”*³ Dans le cadre de la théorie de Claude Parent, la toile de fond peut être comparée à la théorie de l'architecture moderne en vigueur à l'époque. Cependant, l'oblique vient créer un déséquilibre par rapport à cette toile. En effet, Claude Parent déconstruit l'angle droit, emblème de l'architecture moderniste dont l'expression la plus spectaculaire est sans conteste le poème de Le Corbusier⁴ (fig. 12 et 13). Claude Parent associe la pente et l'oblique, qui jusque-là étaient destinées aux espaces de circulation, à des actions du quotidien comme s'asseoir, se détendre, s'allonger. Il vient ainsi créer une rupture d'*isotopie* - donc rupture dans la cohérence et la cohésion de son architecture - encore appelée par les sémiologues *“allotopie”*. Les pentes développées dans ces espaces, viennent créer une contradiction par rapport aux

E3 CARACTÈRES

Catégorique
 angle droit du caractère
 de l'esprit du coeur
 Je me suis miré dans ce caractère
 et m'y suis trouvé
 trouvé chez moi
 trouvé
 Regard horizontal devant,
 des flèches
 C'est elle qui a raison règne
 Elle détient la hauteur
 ne le sait pas
 Qui l'a Faite ainsi d'où
 vient-elle ?
 Elle est la droiture enfant au
 coeur limpide présente sur terre
 près de moi. Actes humbles et
 quotidiens sont garants
 de sa grandeur.

E3 CARACTÈRES, LE CORBUSIER, *“Le poème de l'angle droit”*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2012.

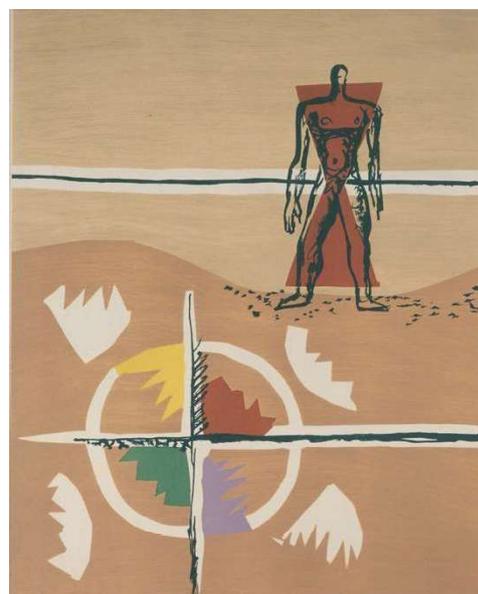


Fig. 12 : Poème de l'angle droit

¹Ibid., page 4.

²Ibid., page 4.

³Ibid., page 5.

⁴ Pour une étude approfondie de ce texte, nous renvoyons à LE CORBUSIER, *“Le poème de l'angle droit”*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2012, 150 p.



Fig. 13 : Poème de l'angle droit

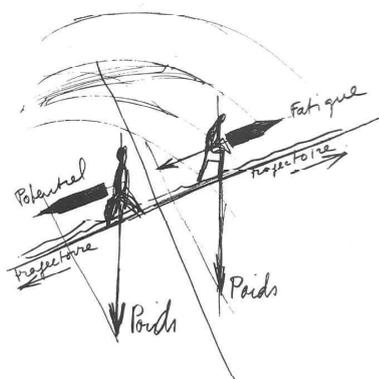


Fig. 14 : Les trois systèmes de circulation oblique

codes connus. De part cette *allotopie*, l'architecte émetteur, "produit un écart par rapport à l'encyclopédie [de l'architecture] mais postule que le récepteur surmontera cet écart; de l'autre le récepteur confronté à un énoncé deviant (...) produit un travail de réinterprétation"¹. Face à cet écart, les lecteurs peuvent développer différentes réactions. Jean-Marie Klinkenberg en dénombre cinq dont une seule débouche sur la création d'une figure rhétorique. Cette figure permet de passer du "degré perçu" au "degré conçu". Ces deux dernières notions seront plus longuement expliquées dans la suite de ce travail.

Pour comprendre les différentes étapes qui ont permis d'arriver à la création de la figure de rhétorique, il faut repartir des éléments mis en avant dans le premier chapitre. Grâce à la théorie de Jauss et Kant, nous avons appris que la difficulté du public à appréhender l'oblique résultait de la brutalité du geste de Claude Parent. De ce fait, il a fallu attendre près d'un demi-siècle pour dépasser ce que les sémiologues n'hésitent parfois pas à désigner par «scandale», tant le phénomène fait violence par rapport à l'attente. Les *lecteurs* de l'oblique sont passés par différentes étapes avant d'atteindre la figure de rhétorique. A travers celles-ci, on retrouve notamment l'impossibilité d'interprétation, l'erreur, la non conscience et enfin la résolution de tensions.

¹KLINKENBERG J-M, 2001, op.cit., page 8.

Les cinq réactions possibles face à l'oblique

L'erreur

La première réaction des lecteurs suite à la détection de "l'allotopie" est l'erreur. Ici, "l'écart est attribué à un dysfonctionnement accidentel survenu au cours de la transmission et est simplement corrigé par le récepteur. (...) La proportion impropre de l'énoncé est interprétée soit (a) comme lapsus sans signification, dû à l'émetteur, soit (b) comme erreur de perception de la part du récepteur, ou encore (c) comme dysfonctionnement du canal"¹. Cette réaction face à l'oblique s'est manifestée de nombreuses fois. Plusieurs exemples nous le prouvent. D'abord, l'exemple du critique d'art, Restany, illustre parfaitement cette première réaction. Ici, on peut considérer que le processus de coopération est bien maintenu. En effet, Pierre Restany répond à l'architecture de Claude Parent à travers ses critiques. Il exprime son mécontentement par rapport à l'oblique. Même si le dialogue entretenu avec l'architecte se fait de manière indirecte par le biais de la revue *Domus*, Claude Parent reçoit le contre argument de Restany. Ainsi, Claude Parent, initialement émetteur de la théorie de l'oblique devient récepteur de la réponse critique de l'historien. Claude Parent confirmera, lui même, la réception de ce mécontentement en affirmant que les critiques "furent désorientés par [le pavillon de] la France, dérangés dans leur parfaite compétence de l'art de l'avant-garde."² On peut également assurer que le critique d'art a bien distingué l'élément "allotopique" dans l'espace que Claude Parent met en scène. En effet, c'est bien ce changement de vocabulaire que Restany critique. Pour lui, cette fonction oblique est une erreur. Il n'en comprend pas le message. Il y a donc une faute de la part de l'émetteur. En affirmant que Claude Parent propose un espace que l'on peut comparer à "un constant de médiocrité sur le plan esthétique"³, Restany exprime en réalité

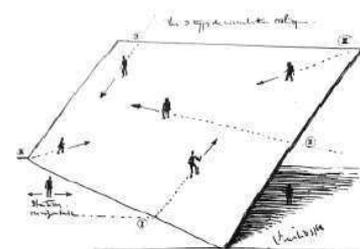


Fig. 15 : Les charges potentielles de l'oblique



Fig. 16 : Croquis de principe de la fonction oblique

¹Ibid., page 8.

² MIGAYROU F. et RAMBERT F., 2010, op. cit., page 245.

³ RESTANY P, 1970, op. cit.

sa déception face à l'attente qu'il pouvait avoir de Claude Parent et de son architecture d'avant-garde. Selon la théorie de Jauss, l'horizon d'attente du lecteur n'est pas comblé. Ainsi, l'oblique ne peut, en aucun cas, être correctement réceptionnée. Le lecteur ne peut donc pas passer du "*degré perçu*" au "*degré conçu*".

Dans l'article paru en 1970 dans la revue *Domus*, Pierre Restany écrit que "*le pavillon français est sympathique mais pas sérieux*"¹. Ici encore, le critique reste persuadé que la proposition de Claude Parent n'est pas juste par rapport à la volonté de créer un pavillon adhérent à la société de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle. Pour finir, on pourrait retenir de cet exemple que Restany - même s'il continue l'échange sémiotique - n'essaye pas de comprendre en profondeur le message caché et donc le "*degré conçu*" dans l'œuvre de Claude Parent. Ainsi, Pierre Restany reste sur sa position d'opposition car pour celui-ci, il n'y a pas d'erreur de compréhension de sa part. La faute vient directement de l'architecte, soit, de l'émetteur initial.

¹Ibid.

L'impossibilité d'interprétation

La deuxième réaction que l'on peut avoir face à la détection d'une "allotopie" au sein d'une discussion argumentative est de prétendre que l'argument, mis en place par l'émetteur, n'est d'aucune manière interprétable. Dans ce cas-ci, le processus de coopération est rompu entre l'émetteur et le récepteur. Par conséquent, la discussion argumentative prend fin. Ce cas de figure où "l'allotopie" est trop importante par rapport au reste du message, s'est souvent produit avec l'architecture atypique de Claude Parent. Cependant, nous avons eu l'occasion de voir que ce type de réactions négatives s'est le plus souvent produit lors de l'annonce de sa théorie à la fin des années soixante. Par conséquent, ce refus de coopération est bien moins présent depuis le début du XXIème siècle. Pour illustrer ces propos, différents événements exemplifient ce refus de coopération face à l'architecture de Claude Parent.

En dehors des réactions de boycott, un événement marquant vient exprimer ce rejet catégorique de discussion argumentative entre émetteur et récepteur. Cette réaction s'est produite lors de l'*international dialogue of experimental architecture (IDEAL)* (fig. 17) ayant eu lieu à Folkestone, à la fin du printemps 1968. Le public de cette conférence était en majorité composé d'étudiants venant de différents pays, notamment d'Allemagne, d'Hollande, de Scandinavie et également de l'école des Beaux-Arts de Paris. Différents architectes étaient venus promouvoir leur point de vue postmoderne. Les différents participants comprenaient entre autres "les membres d'Archigram, Reyner Banham, Yona Friedman, Anthony Gwilliam and James Meller, Hans Hollein, Claude Parent and Paul Virilio, Cedric Price, Ionel Schein, Arthur Quarmby, and Jos Weber"¹. Claude Parent et Paul Virilio ne furent pas les seuls à recevoir un accueil des plus glacials. En effet, "les critiques revenant de l'événement ont rapporté des déclarations polémiques. (...)



Fig. 17 : Affiche de la conférence

¹BUCKLEY C., *International Dialogue of Experimental Architecture (IDEA)*, <https://radical-pedagogies.com/search-cases/e17-international-dialogue-experimental-architecture-idea/>, consulté le 16.02.2021

Archigram a été chahuté par les étudiants de l'école des Beaux-Arts avant d'être applaudi lentement de la tribune"¹. De cela, on peut constater que les nouvelles générations d'architectes avaient encore du mal à voir un avenir plausible dans les tendances utopiques de certains groupes d'architectes postmodernes. L'accueil des étudiants face au passage du groupe Architecture Principe est d'autant plus violent. En effet, "la présentation de Claude Parent et de leur théorie de la fonction oblique a été accueillie par des saluts hitlériens"². A travers ces gestes forts, on remarque que le processus de coopération est rompu. Ainsi, tout échange est aboli. Pour ces étudiants venant de diverses cultures et enseignements, la théorie de l'oblique n'est pas interprétable. Cette nouvelle vision de l'espace vient bousculer de manière trop brutale les codes profondément ancrés de l'architecture, au point que le public ne puisse les appréhender. Rappelons-nous que des réactions similaires avaient été recensées pour le ballet du *Sacre du printemps* de Stravinsky. Face à cette incompréhension totale, les étudiants refusent toutes interactions avec l'émetteur Claude Parent. Les saluts montrent à quel point cette théorie est absurde à leurs yeux.

Lors de l'interview de Claude Parent et Paul Virilio dirigée par Frédéric Migayrou dans le cadre de la Conférence organisée par l'Université François Rabelais en 1996, architecte et philosophe racontent que lors de cette même conférence à Folkestone, leurs travaux d'Architecture Principe étaient affichés près des cuisines. Dans ce cas-ci encore, on peut retenir de ce geste extrême, un refus de dialogue. En effet, le fait de vouloir positionner les planches d'Architecture Principe dans un endroit peu convenant, vient finalement apporter un message de non-coopération. On pourrait interpréter ce signe

¹Reviewers returning from the event reported polemical pronouncements and equally fractious reactions, anecdotes that, apocryphal or not, have since become part of the Folkestone lore. Despite the fact that his slides never arrived, Cedric Price delivered a "wildly funny" presentation of his Potteries Think-Belt project before being backed into a corner in the ensuing argument; members of Archigram were heckled by students from the Ecole des Beaux-Arts before being slow-clapped from the rostrum. Source : Buckley C., *International Dialogue of Experimental Architecture (IDEA)*, <https://radical-pedagogies.com/search-cases/e17-international-dialogue-experimental-architecture-idea/>, consulté le 16.02.2021 à 15:09.

² Claude Parent and Paul Virilio's presentation of their theory of the oblique function was greeted by mock-Hitler salutes. Source : Ibid.

comme une manière de montrer aux émetteurs initiaux à quel point leurs travaux sont absurdes.

Il est également important de faire une différence entre cette réaction et celle qu'a eue Pierre Restany deux ans plus tard, lors de la Biennale de Venise. En effet, lors de l'*international dialogue of experimental architecture*, les réactions face à Claude Parent et Paul Virilio avaient pour unique but de couper la discussion argumentative entre récepteurs et émetteurs en faisant comprendre au groupe Architecture Principe que leurs propos étaient non-pertinents. En affichant les travaux de Claude Parent près de la cuisine, leur but était de cacher cette théorie afin qu'elle soit oubliée. Tandis que dans le cas de Pierre Restany, son but était clairement de dialoguer avec Claude Parent de manière indirecte à travers la revue *Domus*. Il voulait au contraire que tout le monde la lise et prenne conscience de cette architecture oblique. Même si cet espace de *la plus grande pente* a été critiqué, le but n'était pas de rompre la coopération mais bien de répondre de manière argumentative à l'émetteur principal, Claude Parent.

La non-conscience

Une autre réaction possible est la non-conscience de l'écart par rapport à la syntaxe architecturale. Dans ce cas-ci, le récepteur ne perçoit pas "*l'allotopie*" dans le discours de l'émetteur. Chez Claude Parent, ce type de réaction est très peu représenté. En effet, "*l'allotopie*", par rapport à la syntaxe connue, est tellement marquée qu'il est peu probable que le *lecteur* ne la remarque pas. Par contre, même si la plupart reconnaissent "*l'allotopie*", très peu comprennent la dimension poétique cachée derrière ce message. On peut considérer que dans ce cas, ceci correspond à la réaction d'erreur expliquée précédemment dans ce travail.

Cependant, il existe, néanmoins, un exemple qui représente ce type de réaction concernant la théorie de l'oblique. Pour cela, il faut une fois de plus reprendre l'exemple de la Biennale de Venise de 1970. Cependant, au lieu de parler du point de vue des critiques d'art et des personnes engagées dans l'architecture, il faut prendre le point de vue du grand public et des étudiants vénitiens qui se sont rendus sur place. Il faut également remettre dans son contexte cette exposition. Ici, la Biennale peut être comparée à une "*expérimentation spatiale*"¹. De ce fait, le grand public n'a pas regardé cet espace avec la même vision que les critiques d'art tels que Pierre Restany et Alberico Sala. En effet, le public a pris le pavillon *de la ligne de plus grande pente* au premier degré. Pour les étudiants vénitiens, ces pentes situées au sein de cet espace sont "*isotopes*" par rapport au vocabulaire du pavillon en lui-même. Autrement dit, le grand public expérimentant le pavillon de Parent, ne voyait pas en lui, un manifeste de renouveau en architecture. Il ne percevait pas que pour Claude Parent et son équipe d'artistes, cet espace était un lieu "*où l'on remet en cause, non seulement les formes, les matériaux de l'édification, mais les techniques du corps, rejetant le schéma postural de l'âge classique, l'équilibration*

¹ MIGAYROU F. et RAMBERT F., 2010, op. cit., page 25.

statique des mouvements de l'homme"¹. Les étudiants vénitiens ne voyaient en la ligne de plus grande pente "*que jeu là où se dégageait une «structure»*"². Par conséquent, il est normal pour ce public de retrouver un vocabulaire différent de l'architecture classique puisque ce pavillon avait pour but d'amuser.

¹ PARENT C. et VIRILIO P., "*Architecture Principe*", Les éditions de l'imprimeur, France, 1996, page 7.

² MIGAYROU F. et RAMBERT F., 2010, op. cit., page 245.

La création de la figure de rhétorique

Nous voilà enfin à la réaction qui crée la figure de rhétorique. On peut également l'appeler la "réévaluation rhétorique"¹. Celle-ci est sans doute la réponse la plus appropriée par rapport au "degré perçu" mis en place par l'émetteur initial. Jean-Marie Klinkenberg définit le degré perçu comme étant "des manipulations contextuelles particulières, destinées à sauvegarder le principe général de coopération, [celles-ci] obligent le récepteur à ne pas se satisfaire d'un ou de plusieurs des éléments présents à la surface de l'énoncé"². En mettant en parallèle cette notion avec l'architecture de Claude Parent, celui-ci avait la volonté de montrer au public le message poétique et son engagement envers la société derrière l'oblique. En effet, Claude Parent voulait faire réfléchir les utilisateurs sur la société moderne de l'époque. Cependant, ce schéma envisagé par l'architecte ne s'est pas toujours produit. Comme nous l'avons déjà longuement expliqué auparavant, ce sont surtout les réactions d'erreur et de non-interprétabilité que l'on retrouve au sujet de l'oblique jusqu'à la fin des années nonante.

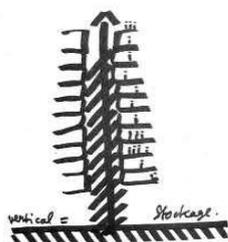


Fig. 18 : Croquis de principe de la fonction oblique

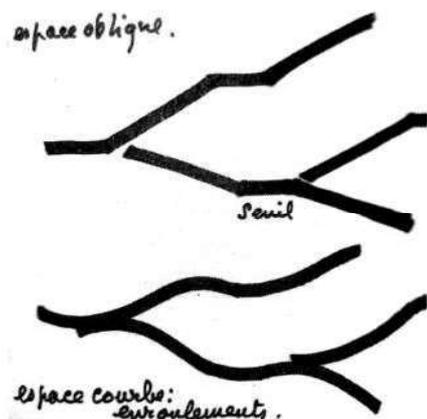


Fig. 19 : Croquis de principe de la fonction oblique

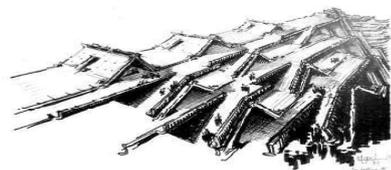


Fig. 20 : La colline détail de la sur-face

Jean-Marie Klinkenberg explique qu'on peut distinguer quatre étapes pour la création d'une figure de rhétorique. La première est caractérisée par "le repérage d'une isotopie dans l'énoncé. (...) Ces éléments projettent une certaine attente au devant d'eux-mêmes; et que cette attente peut être comblée ou déçue par les éléments survenant"³. Ici, Claude Parent déçoit l'attente des lecteurs en utilisant le vocabulaire de l'oblique. Bien que celle-ci soit déjà connue en architecture, l'oblique est utilisée comme moyen de circulation au travers de rampes. Claude Parent utilise la pente d'une toute autre manière. Il la fait intervenir dans des fonctions de la vie quotidienne.

A partir de ce constat, on arrive à la deuxième étape qui est le "repérage d'une impertinence"⁴ au sein du discours de

¹KLINKENBERG J-M, 2001, op.cit., page 9.

²Ibid., page 5.

³Ibid., page 5.

⁴Ibid., page 6.

l'émetteur. Il y a donc une *“incompatibilité encyclopédique”*¹. Chez Claude Parent, cette impertinence vient de l'inclusion de pentes dans les espaces de vie. Ceux-ci ont pour habitude d'être composés de sols plats afin de pouvoir y intégrer du mobilier. Dans la théorie de l'oblique, le mobilier n'existe plus. Ce sont les jeux de pentes qui déterminent les usages. Ainsi on peut conclure que cette rupture du vocabulaire classique donne lieu à une *allotopie*.

Afin de créer la figure de rhétorique, le récepteur doit dépasser cette incompatibilité. Il doit également amorcer *“la troisième étape, qui est la reconstruction d'un degré conçu. Il s'agit d'une opération d'inférence, destinée à sauvegarder le principe général de coopération”*². Dans l'article *“argument de la figure”*, le degré conçu est défini comme *“un ensemble flou d'interprétations qui vient se superposer à ce degré perçu”*³. Par conséquent, *“il convient à présent d'élaborer, à côté du degré perçu, imposé par l'énoncé, un contenu compatible avec le reste du contexte, programmé qu'il est par celui-ci”*⁴.

La dernière étape est *“la superposition de ce degré perçu et de ce degré conçu. Cette superposition, capitale dans une figure rhétorique, s'opère grâce à l'établissement d'un lien dialectique entre degré conçu et degré perçu”*⁵. Cependant, il faut être attentif au fait que *“la figure rhétorique est un dispositif consistant à produire des sens implicites, de telle manière que l'énoncé où on le trouve soit polyphonique”*⁶. Par conséquent, comme expliqué lors du chapitre relatif à la théorie de Jauss, le *degré conçu* peut être totalement différent en fonction des valeurs et des croyances du *lecteur*. Donc, il est possible que l'attente de l'émetteur initial ne soit pas comblée. Et par conséquent Autrement dit, ce n'est pas parce que le *degré conçu* est

L'architecture qui résiste à l'homme, qui lui fait obstacle, qui affirme par évidence de son refus, par son côté non-attractif mais répulsif. L'architecture défensive peut être considérée comme l'archétype de ce mode architectural, mais contrairement à ses origines, la construction potentialiste accepte la pénétration pour mieux continuer l'opposition. En ce sens elle est imbattable, la victoire du confort n'étant jamais que provisoire. L'architecture véritable c'est l'être de la construction opposé à l'être de l'homme. Elle s'est infirmée depuis plusieurs siècles dans le confortable, l'architecture s'est dégradée en devenant lieu d'aisance.

Paul VIRILIO, Avril 1966 Extrait de PARENT C. et VIRILIO P., “Architecture Principe”, Les éditions de l'imprimeur, France, 1996, 192 pg.

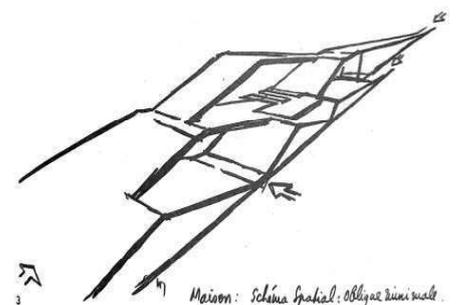


Fig. 21 : Croquis de principe de la fonction oblique

¹Ibid., page 6.

²Ibid., page 6.

³Ibid., page 5.

⁴Ibid., page 6.

⁵Ibid., page 7.

⁶Ibid., page 5.

CHAPITRE 2

Dans cette première œuvre du groupe Architecture Principe, se manifestent les principes directeurs de la théorie architecturale du groupe.

-La vie sur les plans inclinés.

-La nef est à double pente inverse et les rampes de circulation centrale et périphériques suivent des inclinaisons très accusées (obstacles surmontables).

-La détermination d'un espace cryptique refermé sur l'extérieur, monde clos, où les échappées visuelles sont ascendantes et plongeantes dans le lanterneau et les ouïes.

-La continuité : déroulement de la circulation habitable en action interne avec indépendance absolue de l'espace intérieur et de la manifestation architecturale externe.

-La matérialisation d'une forme qui n'est ni due en premier chef à l'expression ni à la fonction, ni à la technique, ni à la recherche plastique, mais une «précipitation» à l'état brut dans une optique de lieu spirituel des principes essentiels implicites de l'engagement du groupe sur une recherche fondamentale en architecture et urbanisme.

Claude Parent dans Nevers Chantier, juin 1966 Source : PARENT C. et VIRILIO P., "Architecture Principe", Les éditions de l'imprimeur, France, 1996, page 64.



Fig. 22 : Église Saint-Bernadette à Nevers

réalisé, qu'il y aura une bonne réception de l'œuvre de la part du public. Cela dépendra du libre arbitre du destinataire. L'avis de celui-ci pourra changer en fonction des relectures.

Le scandale de l'église Sainte-Bernadette¹ peut servir d'exemple. En effet, la polémique venait essentiellement de la forme et de la matérialité du bâtiment. Dans un premier temps, le *degré perçu* émis par Claude Parent et Paul Virilio a été mal interprété. Surnommée l'Église Bunker, celle-ci a été inaugurée en 1968. Dès le début, le bâtiment fait scandale. Le public a réussi à créer le *degré conçu*, primordial pour constituer la figure de rhétorique. Cependant, la superposition des deux différents degrés ne correspond pas aux attentes des architectes. Lors d'une interview réalisée par Frédéric Migayrou en 1996, Claude Parent et Paul Virilio expliquent comment l'Église a été pensée. Pour eux, le bunker fait référence à la grotte moderne. Il s'agit d'une métaphore par rapport à l'apparition de la vierge Marie à Lourdes, épisode célèbre dans la religion chrétienne. Pour Parent et Virilio, cette grotte contemporaine, assimilable au bunker, est le lieu des origines. Ils expliquent, également, que ce côté répulsif est voulu et assumé. Celui-ci fait également référence à la religion chrétienne. Pour eux, la répulsion est synonyme de divin et de respect.

Ces allusions chrétiennes n'ont pas été interprétées de la même manière par le public. Pour eux, ce bunker est la métaphore de la guerre. Sans grande surprise, le fait "qu'un modèle de guerre devienne un modèle de paix dérange"². Le public de cette époque ne comprend pas pourquoi Parent et Virilio ont choisi un tel vocabulaire pour ce bâtiment religieux. En effet, "sa forme monolithique quasiment aveugle évoque immédiatement la casemate, les angles arrondis des coques de béton brut de décoffrage et des fentes de vue reprennent le vocabulaire militaire"³.

¹Pour une étude approfondie de cet aspect, nous renvoyons à Migayrou F. et Rambert F., Claude Parent, l'œuvre construite, l'œuvre graphique, Orléans, les Éditions HYX et la Cité de l'architecture et du patrimoine dans le cadre de l'exposition, 2010, page 176.

² MIGAYROU F. et RAMBERT F., 2010, op. cit., page 24.

³Ibid., page 176.

Cependant, ce caractère monolithique a pour effet *“de frapper les esprits d’une époque encore marquée par la guerre et hantée par la menace d’un conflit nucléaire. Sainte-Bernadette est d’abord un abri. Un abri qui, par la forme de son plan évoque deux ventricules d’un cœur. (...) La fracture des deux masses et la dislocation qui en émane ne font que creuser les écarts avec le “modèle” guerrier. (...) Si l’extérieur de l’Église repousse, l’intérieur invite au contraire au rapprochement”*¹.

Cet obstacle externe venant du public empêche la bonne réception. Cependant, plus tard, grâce à une relecture de l’œuvre, la vision du public a changé. Sainte Bernadette a même été *“vendue à la ville en 1991 pour son franc symbolique, puis classée à l’inventaire des Monuments historiques en mars 2000 et labellisée Patrimoine du XXème siècle en 2005”*². Pour conclure, suite à la relecture de l’œuvre à la fin du XXème siècle, le public a enfin créé le *degré conçu* approprié.



Fig. 23 : Église Saint-Bernadette à Nevers



Fig. 24 : Église Saint-Bernadette à Nevers

¹Ibid., page 176.

²Ibid., page 176.

Résolution des tensions

Pour finir, la dernière réaction possible est *“la résolution de la tension dialectique entre les deux degrés de la figure, au profit de ses deux composantes. Ceci a pour effet d’annihiler cette tension”*¹. Celle-ci est possible grâce à la création d’un *degré conçu* expliqué dans la quatrième réaction. Comme Jean-Marie Klinkenberg l’exprime au travers de l’article, cette résolution de conflits ne se fait pas de manière instantanée. En effet, cette tension par rapport à la fonction oblique commence à se dissiper à la fin des années nonante, soit plus de trente ans après l’apparition de la théorie de Claude Parent. Comme expliqué lors du premier chapitre, plusieurs éléments peuvent expliquer ce phénomène lent. La résolution de tensions *“s’opère le plus souvent dans la diachronie, soit insensiblement soit par des moyens de médiations discursives”*². De ce fait, l’évaluation et l’intégration d’un nouvel élément dans la syntaxe architecturale peuvent être appréhendées sur un laps de temps plus ou moins long. On a également observé ce phénomène diachronique avec le mouvement minimaliste en architecture. En effet, on voit au début des années 2000, un attrait particulier pour ce mouvement qui prône *“le degré zéro de l’architecture”*³. Les architectes du début du XXIème siècle *“n’hésitent pas à reprendre la formule imaginée en 1953 par Roland Barthes, qui misait alors sur l’avènement d’une neutralisation des traits de l’écriture historique, en s’appuyant notamment sur l’écriture épurée de Blanchot ou d’un Camus”*⁴.

La résolution de tension peut être réalisée de deux manières distinctes. Celles-ci mènent toutes les deux à des procédés médiateurs. Le premier cas est celui de la création d’une réévaluation scientifique. Ici, *“la résolution de conflit s’opère au profit du degré perçu”*⁵. Pour le

¹KLINKENBERG J-M, 2001, op.cit., page 9.

²Ibid., page 9.

³ DAWANS S., «*Le minimum : une nouvelle utopie de l’écriture architecturale contemporaine* » in Hyppolite, Pierre (dir.), *Architecture et littérature contemporaines*, Limoges, PULIM, 2012.

⁴Ibid.

⁵KLINKENBERG J-M, 2001, op.cit., page 9.

deuxième, il s'agit de la conventionnalisation. Dans ce cas, la résolution de conflit ne s'opère plus au profit du *degré perçu* mais bien au profit du *degré conçu*.

La réévaluation scientifique



Fig. 25 : Rolex center de Sanaa



Fig. 26 : Caserne de pompiers au centre Vitra

Pour le cas de la réévaluation scientifique, la création d'une figure rhétorique n'est pas nécessaire puisque seul le *degré perçu* est requis. Ainsi, ce type de résolution permet de voir, à travers ce conflit, "*une vérité, une hypothèse*"¹. Cela permet de "*proposer une nouvelle catégorisation du monde et de l'expérience, catégorisation qui pourrait avoir une validité universelle*"². Tout comme l'émergence de l'architecture minimaliste début des années 2000, l'oblique est de plus en plus présente au sein de l'architecture. En effet, cette théorie, qui a longtemps été considérée comme une absurdité, se retrouve au cœur d'articles destinés au grand public. C'est le cas de l'article "*Regards obliques*" comparu dans le Vif Weekend en septembre 2020. De part le jeu de mot de l'article "*une tendance à ne pas regarder de travers*"³, on exprime que l'oblique a désormais gagné sa place en architecture. Cette oblique qui, un demi siècle plus tôt avait été comparée à un "*constant de médiocrité sur le plan esthétique*"⁴ se retrouve au sein d'un article d'influence dans le domaine de l'architecture et du design. Aujourd'hui, l'oblique en architecture s'est démocratisée. On la retrouve sous différents aspects. L'oblique est le plus souvent présente dans des bâtiments publics comme c'est le cas avec le Rolex Center de Sanaa (fig. 25), ou encore avec la caserne de pompiers au centre Vitra réalisée par Zaha Hadid (fig. 26). Cependant, on la voit également apparaître chez des particuliers. Par exemple, le bureau belge Objekt a restauré une vieille ferme située à Ninove, près de Bruxelles (fig. 27). Dans cette reconversion, l'architecte Van Nieuwenbergh explique qu'ils ont "*inséré un nouveau volume dont la forme évoque celle d'un bâton de rouge à lèvres. (...) Le motif pyramidal est le fil rouge de ce logement*"⁵. Il faut néanmoins souligner que l'oblique présente dans ce type d'architecture est loin d'être la même que celle du *pavillon de la ligne de plus*

¹KLINKENBERG J-M, 2001, op.cit., page 9.

²Ibid., page 9.

³DEMEULEMEESTER T. et DE FEIJTER I., "Regards obliques", dans Le Vif Weekend, numéro 38, 17 septembre 2020.

⁴RESTANY P, 1970, op. cit.

⁵DEMEULEMEESTER T. et DE FEIJTER I., 2020, op. cit.

grande pente réalisé par Claude Parent en 1970. En effet, ce dernier exprimait la volonté de Parent “*d’échapper à la rationalité, d’échapper au présent pour anticiper le futur et inventer un nouveau monde*”¹. Dans ce cas-ci, l’oblique est considérée uniquement comme esthétique, il n’y a donc pas de finalité politique derrière ce geste. Par conséquent, il y a bien une réévaluation scientifique concernant l’oblique. La syntaxe architecturale - qui jusqu’à présent privilégiait l’angle droit des modernes - a été réévaluée afin de créer une autre réalité. Les lecteurs d’une architecture contenant ce vocabulaire oblique n’y voit plus un élément *allotopique* comme c’était le cas avec Claude Parent dans les années septante. Les termes “mur” et “oblique” sont désormais *isotopes*. Jean-Marie Klinkenberg affirme que lors d’une résolution de tension par le biais de la réévaluation scientifique, “*le résultat réévalué de l’allotopie est donc ici intégré à l’ensemble dans lequel il s’est produit. Si elle est généralisée, cette attitude a une conséquence importante pour le code où la réévaluation s’est produite. (...) Le stock de croyances, l’encyclopédie, se modifie*”². Par conséquent, il n’y a plus de *degré conçu* caché derrière la manifestation de la syntaxe oblique. Seul le *degré perçu* est important.



Fig. 27 : Reconversion du bureau belge
Objekt sous le signe de l’oblique

¹ SIMONOT B., 2008, op. cit., page 118.

² KLINKENBERG J-M, 2001, op.cit., page 9.



Fig. 28 : Vue de l'intérieur sur l'escalier



Fig. 29 : Vue sur l'escalier hélicoïdal



Fig. 30 : Vue aérienne du Carpenter Center



Fig. 31 : Rampe d'accès du Carpenter Center

La conventionnalisation

Dans le cas de la résolution de conflit par conventionnalisation, ce n'est plus le *degré perçu* qui est important. Ici, la création du *degré conçu* est primordiale. Par conséquent avant de parvenir à la conventionnalisation, les *lecteurs* doivent parcourir toutes les étapes vues au point précédent concernant la figure de rhétorique. Cette réaction est la plus complexe de toutes. Cependant, même si son architecture a largement été critiquée jusqu'au début du siècle, Claude Parent a toutefois pu compter sur quelques alliés pour le soutenir à expérimenter sa théorie. En effet, la fonction oblique n'a su séduire qu'une minorité de commanditaire dans la seconde moitié du XXème siècle. Claude Parent a surtout pu intégrer sa théorie dans des bâtiments publics comme notamment dans des centres commerciaux, des églises ou encore des projets de centrales nucléaires. Pour expliquer le cas de la conventionnalisation perçue dans la seconde moitié du XXème siècle, seuls les projets résidentiels intégrant directement l'oblique dans les espaces de vie sont étudiés. En effet, les rampes ont été inventées bien avant le groupe Architecture Principe. Cependant, ces pentes étaient uniquement destinées à servir d'espaces de circulation. Le Corbusier utilisait déjà ce type de pente pour mettre en place sa théorie de la promenade architecturale notamment dans la Villa Savoye (fig. 28 et 29) en 1931 ainsi que dans le Carpenter Center (fig. 30 et 31) en 1963. L'oblique de Claude Parent est différente. Elle n'est pas qu'espace de circulation. Celle-ci forme l'ensemble des fonctions présentes dans un espace de vie.

Malgré les quelques adeptes de la théorie, beaucoup de projets obliques ont été abandonnés pour, d'une part, des raisons budgétaires comme la maison Mannoni¹ (fig. 32) dessinée en 1973, ou d'autre part, parce que le commanditaire préférait finalement construire une maison plus traditionnelle comme le cas de la maison Woog (fig 33).

¹ Pour une étude approfondie de ce projet, nous renvoyons à MIGAYROU F. et RAMBERT F., "Claude Parent, l'oeuvre construite, l'oeuvre graphique, Orléans", les Éditions HYX et la Cité de l'architecture et du patrimoine dans le cadre de l'exposition, 2010, page 239.

Cependant, il reste deux exemples de construction qui ont pu pleinement aborder la fonction oblique. Il s'agit de l'appartement d'Andrée Bellaguet (fig. 34, 35 et 36) et celui de Claude Parent lui-même.

Andrée Bellaguet est l'une des nombreuses artistes ayant travaillé avec Claude Parent pour le projet du pavillon français de la Biennale de Venise en 1970. Par conséquent, il est évident que celle-ci avait déjà construit le *degré conçu*, indispensable pour la création de la réaction de conventionnalisation. Bellaguet a voulu offrir "à l'architecte l'opportunité de pousser ses expérimentations"¹. Claude Parent, au travers de l'aménagement de cet appartement, prend le parti de "vérifier certaines hypothèses, en particulier celles portant sur les effets physiologiques et psychologiques d'une vie quotidienne placée sous le signe de l'oblique"². Pour cela, Claude Parent a supprimé le mobilier traditionnel et l'a "remplacé soit par des structures obliques en bois laqué couleur vive, soit par les enfoncements et des excroissances d'un sol uniformément recouvert d'une épaisse moquette noire"³.

Le deuxième exemple est celui de l'appartement de Claude Parent (fig. 37, 38, 39 et 40). "Deux ans après la transformation réussie de l'appartement d'Andrée Bellaguet, Claude Parent décide, en 1973, de se soumettre lui-même ainsi que sa famille à l'épreuve de l'oblique"⁴. Chloé Parent, la fille de l'architecte a pu, à travers son enfance, être une des rares privilégiées à vivre l'oblique. Elle explique que "vivre à l'oblique n'est pas une aventure ni une expérience.(...) Vivre à l'oblique est l'une des façons les plus naturelles et intelligentes d'habiter. L'une des plus dynamiques, mobiles, évolutives, renouvelables, interactives, naturelles et healthy. Celle qui vous rend complice de l'architecture dans laquelle vous vivez, qui vous amène à repenser à votre façon de vivre, développe votre sensibilité à l'espace et aux autres et finalement s'occupe de

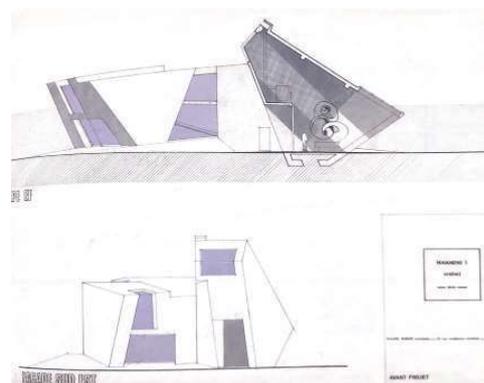


Fig. 32 : Façades de la maison Mannoni en 1972

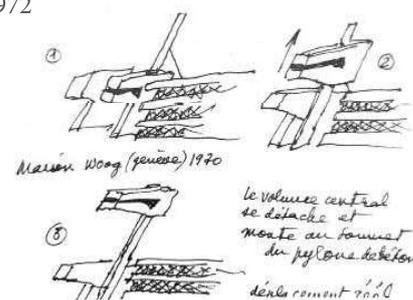


Fig. 33 : Croquis représentant le potentiel d'élevation de la charpente principale

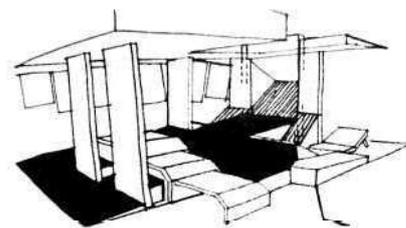


Fig. 34 : Esquisse de la chambre

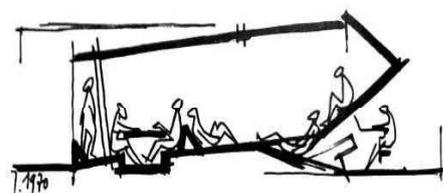


Fig. 35 : Schéma de principe de l'appartement, 1970

¹ MIGAYROU F. et RAMBERT F., 2010, op. cit., page 234.

²Ibid., page 234.

³Ibid., page 234.

⁴Ibid., page 236.



Fig. 36 : L'appartement à l'oblique

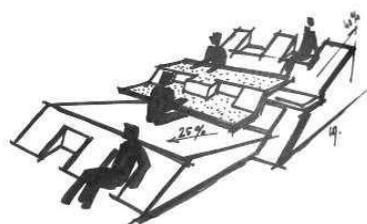


Fig. 37 : Dispositif de la salle des repas avec table à deux niveaux

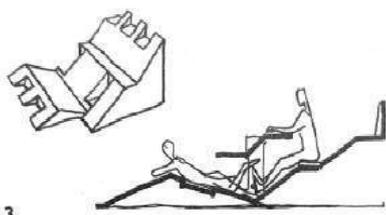


Fig. 38 : Croquis

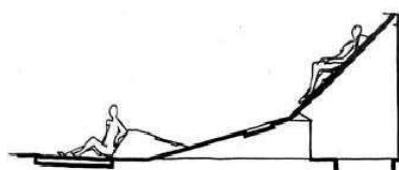


Fig. 39 : Croquis

vous gardez en forme”¹. Cette déclaration prouve qu’elle a su créer le *degré conçu*. L’œuvre de Claude Parent est bien réceptionnée et le message caché a été décrypté. De plus, elle a également réussi à faire de la théorie de l’oblique une conventionnalisation. Celle-ci consiste à transformer la métaphore en convention pour qu’elle ne soit plus sentie comme telle. En effet, dans l’article qu’elle dédie au travail de Claude Parent dans le livre «*œuvre graphique, l’œuvre construite*» de Migayrou, elle affirme ; “*Pour moi, c’était ma maison, mon sweet home. J’y courais sur les pentes avec mon chien, j’y lisais dans ma cabane (que mon père appelait un “espace pincé”), je mangeais et regardais la télé dans les replis. (...) L’extraordinaire est devenu mon ordinaire. Je ne me posais pas de questions car j’aimais ça*”².

Aujourd’hui, la réaction de conventionnalisation se manifeste par la multiplication de travaux à l’égard de Claude Parent et de sa fonction oblique. Que cela soit de part les nombreux ouvrages³, les différentes interviews, la publication en 1996 des articles de la revue *Architecture Principe* ou encore de part les nombreux TFE réalisés à son sujet, on se rend compte que l’on a enfin pris conscience de l’importance et de la pertinence du travail de Claude Parent. A partir du XXIème siècle, l’oblique a eu la chance de recevoir une relecture. Celle-ci a permis de créer le *degré conçu* et la conventionnalisation de l’oblique. Dans la préface du livre “*Claude Parent, l’œuvre construite, l’œuvre graphique*”, Frédéric Mitterrand, ancien ministre français de la culture rend hommage à Claude Parent.

“Cette mise en lumière de l’œuvre de Claude Parent s’inscrit aujourd’hui dans une véritable renaissance de l’architecture. Avec le projet Grand Paris, lancé par le Président de la république depuis cette même cité de l’architecture & du patrimoine, cet art fondateur et

¹Ibid., page 17.

²Ibid., page 17.

³ tels que «*Claude Parent, l’œuvre construite, l’œuvre graphique*» de Migayrou et «*le fou de la diagonale*» de Simonot

*fondamental est revenu, plus que jamais, au coeur du débat public et de l'action politique, nationale et internationale, en étroite relation avec l'exigence et l'ambition du développement durable. Dans une sorte de révolution architecturale que nous contribuons à faire advenir ensemble, la pensée de Claude Parent joue un rôle essentiel : non pas simplement de précurseur, selon une lecture bien linéaire et platement horizontale de l'histoire, mais de génial acteur, oblique et transversal*¹.

Lors de l'interview de Frédéric Migayrou en décembre 1996, on entend des réactions favorables de la part du public présent. En effet, lors de chaque intervention de l'architecte, le public s'empresse d'applaudir et de montrer son approbation. Cela montre bel et bien que les personnes présentes lors de cette conférence sont conscientes du *degré conçu* mis en avant par Claude Parent dans sa théorie de la fonction oblique. En effet, les applaudissements, les réactions favorables et l'intérêt porté pour le discours de Virilio et Parent sont totalement dissociables des réactions rapportées lors des conférences données dans les années soixante. Contrairement à ce public, celui-ci a réussi à superposer le bon *degré conçu* au *degré perçu*.



Fig. 40 : Claude et Naad Parent entourés d'étudiants dans leur salon oblique

¹ MIGAYROU F. et RAMBERT F., 2010, op. cit., page 6.

CHAPITRE 3

CHAPITRE 3 - La fonction oblique et le déconstructivisme

Grâce aux chapitres précédents, nous avons démontré qu’il existe un lien irrévocable entre la temporalité et la bonne réception de l’œuvre de Claude Parent. Que cela soit par rapport aux *obstacles internes* et *externes* de l’œuvre, à la fonction poétique, au jugement réfléchissant ou encore à la difficulté de créer le *degré conçu*, il a fallu un certain temps au public pour appréhender l’oblique. Cependant, il reste un point à aborder. En effet, Claude Parent est un architecte marginal qui détruit les “surfaces réglées de l’orthogonalité”¹. Pour lui, l’urbanisme de la fin du XXème siècle “se réfère avant tout au chaos, à des superficies à la fois désorientées, dérégées”². Claude Parent n’a jamais évoqué sa filiation avec un mouvement architectural particulier. Pour lui, “être en dehors du système est une question de survie”³. Pourtant, on retrouve, au sein de sa théorie, plusieurs ressemblances frappantes avec le courant des déconstructivistes apparu dans les années nonante. Ce courant a la volonté “d’inventer à chaque fois de nouvelles formes de composition qui cherchent à perturber les manières habituelles de nous rapporter à l’espace, en subvertissant ce qui paraît être la constante de l’architecture classique et moderne, la recherche de la stabilité”⁴. Même si cette filiation n’est pas reconnue officiellement, on remarque que certaines sources classent l’architecture de Claude Parent comme théorie déconstructiviste. D’ailleurs, le journal *Le monde* affirme dans un article dédié à l’architecte, en 2010, que les écrits de Claude Parent et Paul Virilio “annoncent tout un mouvement dans l’architecture, dit «déconstructiviste», incarné par l’agence autrichienne Coop Himmelb(l)au (le Musée des confluences à Lyon) (fig. 41), ou par Daniel Libeskind (le Musée juif de Berlin) (fig. 42)”⁵.



Fig. 41 : Musée des Confluences

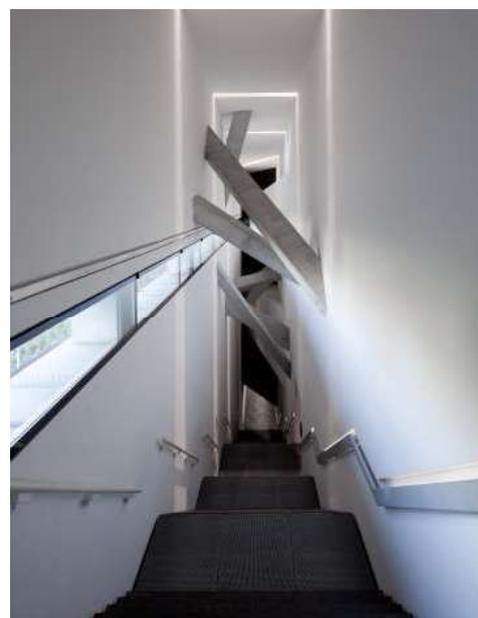


Fig. 42 : Le musée juif à Berlin

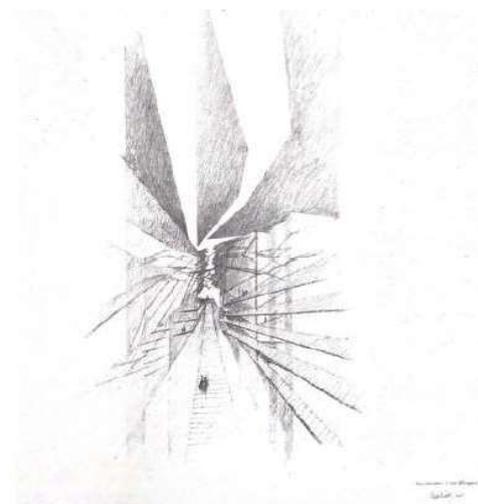


Fig. 43 : Deux incisions et une déchirure, dessin de Claude Parent

¹ PARENT C. et VIRILIO P., 1996, op. cit., page 152

² Ibid., page 152.

³ Entretien avec Monsieur Parent C. et Monsieur Virilio P. Architectes et Philosophe, 11 décembre 1996, extrait du film de la Conférence organisée par l’Université François Rabelais et conçue par le centre de création Contemporaine de Tours par F. Migayrou.

⁴ GENARD J.-L., “Modernité et postmodernité en architecture”, France, 2000, page 105.

⁵ EDELMANN F., “Claude Parent, un architecte tout en oblique, La Cité de l’architecture et du patrimoine rend hommage à ce flamboyant créateur, penseur iconoclaste”, LeMonde, En ligne : https://www.lemonde.fr/culture/article/2010/01/23/claude-parent-un-architecte-tout-en-oblique_1295654_3246.html, consulté le 06.04.2021

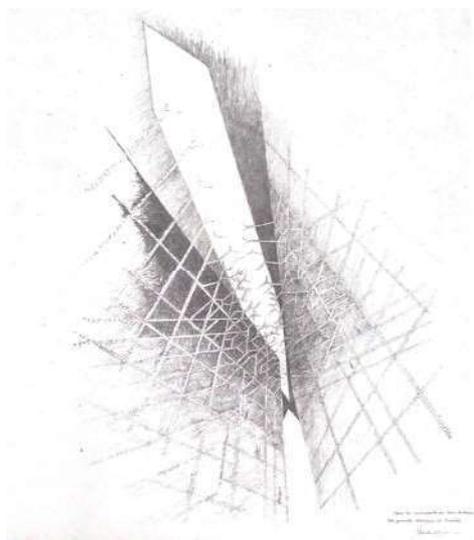


Fig. 44 : Dans la continuité du tissu urbain une grande déchirure de lumière

Cette mise en parallèle n'est pas laissée au hasard. Les déconstructivistes, tout comme Architecture Principe, sont contre le rationalisme exacerbé dans la société de la seconde moitié du XXème siècle. Cependant, il est difficile d'affirmer lequel des deux a permis à l'autre d'être mieux accepté dans cette société qui prônait le "*form follow the function*" de Sullivan. On peut parler d'une "boucle de rétroaction". En effet, la théorie de Claude Parent et celle des déconstructivistes se sont influencées l'une l'autre. On peut considérer que d'une certaine manière, l'avènement du courant déconstructiviste a influencé la bonne réception de l'oblique. On peut également affirmer que la théorie de Claude Parent a servi de modèle pour les architectes déconstructivistes. En effet, même si aucune filiation n'est prouvée, on retrouve l'apparence de l'oblique dans leurs architectures.

Les déconstructivistes par rapport à Claude Parent

Dans un premier temps, on peut démontrer que le courant du déconstructivisme a eu un impact sur la réception de l'architecture de Claude Parent. En effet, le courant se développe durant les années nonante. Or, ce n'est qu'au début du XXI^{ème} siècle que l'on a commencé à mieux appréhender l'oblique, qui jusque-là, était totalement rejetée par le public¹.

Pour revenir sur certains concepts vus lors du premier chapitre, ce sont grâce aux changements de mentalité au sein de la société que l'oblique a pu être de plus en plus comprise. Revenons sur le concept d'*isotopie* et sa définition. Celui-ci "*permet la lecture d'un texte en établissant son homogénéité, c'est le plan de redondance. En effet, la cohérence du discours est fondée sur la répétition d'éléments semblables ou compatibles et la procédure suivie tient dans le repérage, à travers la multiplicité des sèmes, d'une catégorie dominante, tant par le nombre de ses occurrences que par le rôle qu'elle joue dans le développement du texte, l'isotopie pouvant parcourir celui-ci du début à la fin*"². Dans ce cas-ci, c'est justement la redondance du vocabulaire déconstructiviste qui a permis d'intégrer l'oblique dans la syntaxe architecturale. Désormais, l'oblique n'est plus reprise comme une *allotopie* mais comme un élément *isotope*. Cette redondance a permis la bonne réception de la théorie de Claude Parent.

Il en va de même pour la théorie de l'esthétique de réception de Jauss. Comme expliqué dans le premier chapitre, ce sont bien les *obstacles externes* et *internes* à l'œuvre qui ont rendu la réception de l'oblique difficile. Les *obstacles internes* étaient principalement liés à la complexité et à l'illisibilité de l'architecture de Claude Parent. Or, avec l'avènement du courant du déconstructivisme, les exemples d'architecture comprenant ce vocabulaire du chaos sont de plus en plus présents. Cette pluralité d'exemples a permis

¹ A part évidemment les exemples du deuxième chapitre.

²DAWANS S., 2020, op. cit., page 17.

CHAPITRE 3

également de trouver la règle du jugement réfléchissant indispensable pour comprendre le concept de la fonction oblique. En trouvant la règle, le *degré conçu* a pu être créé. Par conséquent, grâce à ce dernier, les *obstacles internes* de l'œuvre ont disparu. Cela a permis la bonne réception de la théorie de l'oblique.

Claude Parent par rapport aux déconstructivistes

Dans un deuxième temps, on peut également démontrer que la théorie de l'oblique a eu un impact sur le développement de l'architecture déconstructiviste. Afin de comprendre la filiation entre Claude Parent et ces architectes, il faut reprendre les points essentiels de la théorie de l'oblique. Le vocabulaire de Claude Parent peut se résumer avec les points suivants : *“l'oblique, toits et façades parcourables, accès en pente, formes naturelles à l'échelle humaine”*¹. Ces éléments récurrents chez Claude Parent se retrouvent dans les projets des déconstructivistes. Pour illustrer ces propos, ce travail se concentre sur trois projets emblématiques du courant. Il faut néanmoins préciser que l'oblique de Claude Parent n'est pas la même que celle présente dans ces architectures. En effet, ici, tous les points de la théorie de Claude Parent ne sont pas repris dans chacun des bâtiments. Cependant, on retrouve plusieurs concepts qui relient la théorie de l'oblique au courant du déconstructivisme.

¹GARCIA A.-L., Mémoire *«La fonction oblique, le nouvel ordre urbain»*, ENSAM Montpellier, Montpellier, 2015, page 79.



Fig. 45 : Philharmonie de Jean Nouvel



Fig. 46 : Église Saint-Bernadette à Nevers



Fig. 47 : Coupe du Philharmonique

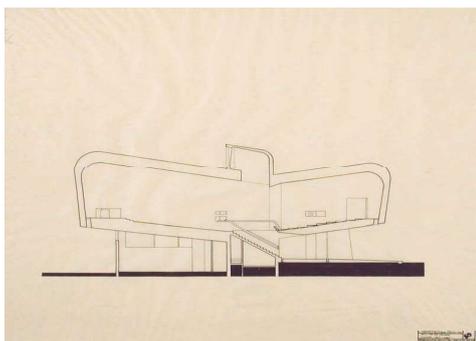


Fig. 48 : Coupe de l'église Bunker

Le Philharmonique de Paris réalisé par Jean Nouvel

La seule citation directe de l'œuvre de Claude Parent est le Philharmonique de Paris. En effet, *“Jean Nouvel dédiera son projet Lauréat, en 2008, à l'architecte de la fonction oblique. (...) Au-delà des rampes, c'est bien l'esprit de continuité qui marque ce projet. Continuité de l'espace urbain”*¹. Ce bâtiment reprend différents points du vocabulaire de Claude Parent. Celui-ci *“expliquera dans une interview que cette architecture applique les principes de la fonction oblique : “Jean Nouvel m'a toujours montré beaucoup de gratitude. (...) Je ne sais pas si c'est l'illustration de ma pensée. Mais on y retrouve tout mon vocabulaire : la colline, les obliques, les accès en pente, la toiture parcourable”*². Par ailleurs, on peut observer une ressemblance entre le Philharmonique (fig. 45 et 47) et l'Église Bunker de Parent et Virilio (fig. 46 et 48). En comparant les façades extérieures, ces deux bâtiments expriment, de par leurs ouvertures et de par leur matérialité, une certaine austérité. En effet, les deux bâtiments ont peu d'ouvertures permettant une perméabilité entre l'extérieur et l'intérieur. *“Structurellement, le projet [de Jean Nouvel] est un volume en béton soutenu et modulé grâce à une charpente métallique”*³, tandis que l'Église Sainte-Bernadette de Parent est composée d'une coque en béton coulé. De plus, cette ressemblance se ressent également au niveau de la coupe. Les parois extérieures créent l'allégorie d'une énorme carapace épaisse protégeant les espaces intérieurs. Au cœur du bâtiment, un vaste espace se dessine. Dans les deux bâtiments, celui-ci est un lieu de rassemblement. On peut donc conclure que l'architecture de Claude Parent a, effectivement, fortement influencé ce bâtiment.

¹ Migayrou F. et Rambert F., 2010, op. cit., page 27

²GARCIA A.-L., 2015, op. cit., page 87.

³Ibid., page 87.

Le musée des Confluences à Lyon réalisé par l'agence Coop Himmelb(l)au

Contrairement au premier exemple, aucun lien n'a été reconnu entre le musée des Confluences (fig. 49) et l'architecture de Claude Parent. Néanmoins, là encore, on retrouve le vocabulaire présent dans la théorie de l'oblique. Pour le musée des Confluences, *"la décision de construire un nouvel édifice a été prise en 2000 par le conseil général du Rhône, gestionnaire du musée Guimet d'histoire naturelle depuis 1991. À l'issue d'un concours international, l'agence Coop Himmelb(l)au a été sélectionnée sur un projet ambitieux, marqué par l'architecture déconstructiviste – en référence au philosophe Jacques Derrida"*¹.

Tout de suite, on retrouve l'esprit des collines de Claude Parent. On remarque également que l'extérieur du bâtiment est très complexe, presque chaotique. La lecture des parois et des toitures est compliquée. A certains endroits, les surfaces qui composent les murs extérieurs deviennent toitures. Les parois extérieures sont en oblique et s'opposent à l'orthogonalité. En ce qui concerne l'intérieur, *"l'organisation des espaces s'avère très fonctionnelle"*². Cependant, on peut voir dans la coupe (fig. 51) qu'un espace attire directement notre attention. L'espace situé à l'extrême droite semble, à première vue, illisible. On arrive à percevoir, à travers les différentes photographies, des jeux de rampes et d'escaliers qui permettent de rejoindre les différents niveaux du bâtiment (fig. 50). Ici, on retrouve la même *"dramatisation"* de l'espace que chez Claude Parent ainsi que le même refus de rationalité.

Même si cette filiation est incertaine, on ne peut pas nier la ressemblance que l'on retrouve dans les différents dessins (fig. 52 et 53). On sait également que l'agence Coop Himmelb(l)au a travaillé avec Claude Parent et Virilio pour un article de la revue *Architecture Principe* en 1996.



Fig. 49 : Musée des Confluences

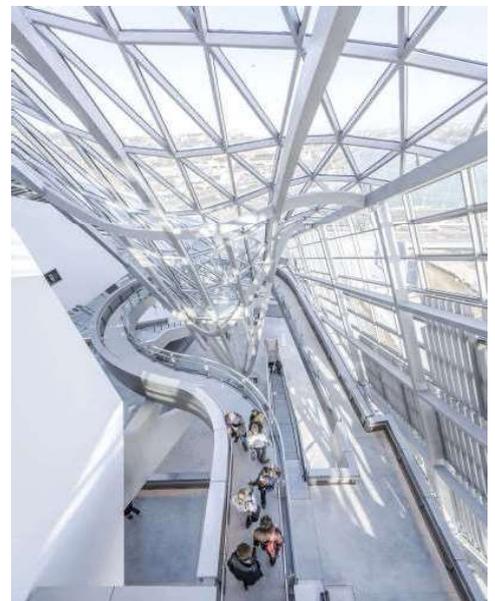


Fig. 50 : Illisibilité de l'espace du musée des Confluences

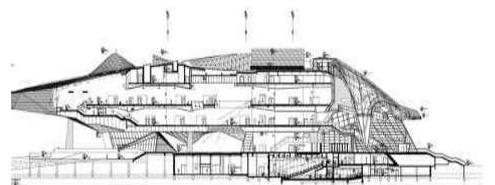


Fig. 51 : Coupe de l'espace du musée des Confluences

¹JACOMY B., *"Le musée des confluences. Une architecture spectaculaire et fonctionnelle"*, in *Encyclopedia Universalis France* en ligne, 2021.

²Ibid.

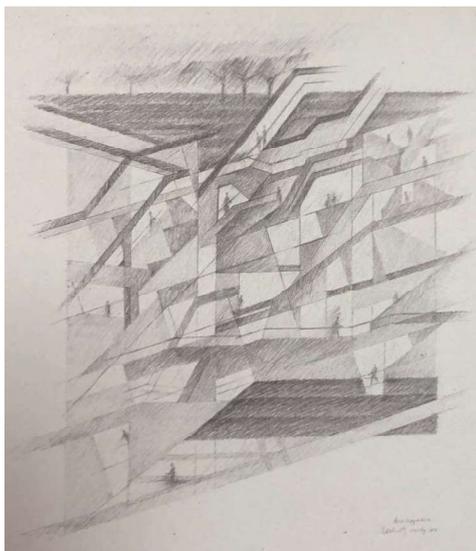


Fig. 52 : New Cappadoce par Parent

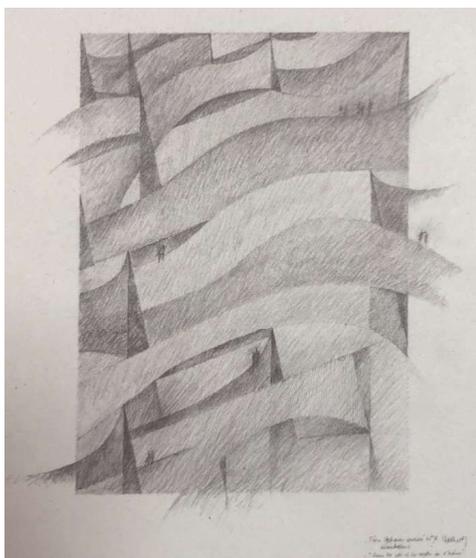


Fig. 53 : Tissu urbain incisé par Parent

Dans celle-ci, ils annoncent que “les notions de “centre”, “d’axe” et de “séquence spatiale” devront être remplacées par celles de “tangente”, de “vecteur” et d’”enchaînement d’images”. Il ne faut pas regretter la perte de l’espace public, mais il faut le réinterpréter comme un événement fluctuant des réseaux médiatiques”¹. On retrouve dans leurs propos, des concepts énoncés par Claude Parent dix-sept ans plus tôt dans un autre numéro de la revue *Architecture Principe*. Là aussi, Claude Parent annonçait un changement radical des villes et de la fonction urbaine : ‘*Il est évident que l’image même de la ville, celle que nous portons dans notre esprit, héritée en ligne droite du XIXème siècle, est en train de s’éloigner de nous définitivement*”².

Même si l’agence Coop Himmelb(l)au ne reprend pas tous les points de la fonction oblique, on peut néanmoins émettre l’hypothèse que l’architecture déconstructiviste du bâtiment a été influencée par la brutalité du geste de Claude Parent.

¹ PRIG W. D. et SWICZINSKY H., “*L’architecture des nuages*”, 1996 dans PARENT C. et VIRILIO P., “*Architecture principe*”, Les éditions de l’imprimeur, France, 1996, page 154.

² PARENT C. et VIRILIO P., 1996, op. cit., page 17.

Le complexe Beko Masterplan à Belgrade (Serbie) de Zaha Hadid

Cet exemple-ci utilise également le vocabulaire de l'oblique. En effet, on retrouve dans le projet de Zaha Hadid des ressemblances avec l'architecture de Claude Parent. En voyant les photos du complexe, on retrouve certains traits présents dans les dessins réalisés par Claude Parent dans les années soixante. D'une part, le vocabulaire de la courbe est bien représenté dans le bâtiment de Zaha Hadid. D'autre part, le projet contient également le concept de la *faille* énoncé dans la théorie de l'oblique. Cette faille représente *“la fracture des volumes. De lourdes masses inclinées séparées par un profond sillon ou encore brutalement rompues émanant d'une volonté d'accidenter la forme, d'injecter du mouvement dans les fragments obtenus”*¹. Le bâtiment de Zaha Hadid (fig. 54 et 55) fait également écho aux dessins des villes publiés dans la revue *Architecture Principe* (fig. 57 et 58). En effet, tout comme le complexe Beko, ces villes se *“transforment en immenses collines artificielles, des méga-structures obliques gravissables”*².



Fig 54. : Le complexe Beko



Fig. 55 : Complexe Beko



Fig. 56 : Intérieur du complexe

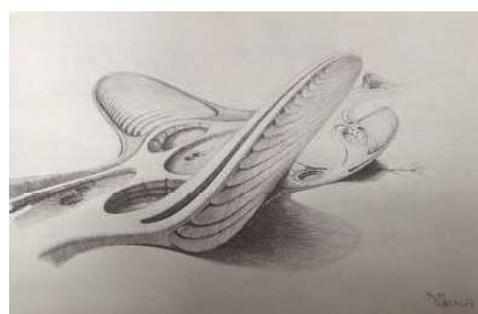


Fig. 57 : Les grandes oreilles, Parent en 1966



Fig. 58 : Schéma des principes de l'oblique

¹Migayrou F. et Rambert E., 2010, op. cit., page 250.

²Ibid., page 250.



Fig. 59 : Musée des Confluences



Fig. 60 : Musée des Confluences

Le monde est en crise.

Dans nos pays européens la crise rurale rejoint la crise de nos villes sur le projet d'aménagement de l'espace. Crise de l'urbanité et la crise de la ruralité sont désormais interdépendantes et concomitantes.

L'état de guerre s'installe sur nos territoires.

La cause en est le refus de prendre en compte, de recevoir, d'accompagner ou de précéder la nouvelle *modernité* de l'existence qui s'impose à nous.

Aveugles volontaires nous fermons les yeux devant une *rupture* déjà consommée dès la fin de la guerre.

PARENT C. et VIRILIO P., "*Architecture Principe*", Les éditions de l'imprimeur, France, 1996, page 15.

Réaction des déconstructivistes par rapport à l'oblique

Pour aller plus loin, on pourrait reprendre les notions vues au cours du deuxième chapitre pour expliquer la réaction des déconstructivistes face au geste avant-gardiste de Claude Parent. Leur réaction n'est pas directement représentée dans la théorie de Jean-Marie Klinkenberg. Celle-ci peut être considérée comme étant une alliance entre la réaction de *conventionnalisation* et la réaction de *réévaluation scientifique*. En effet, on sait désormais que les architectes mentionnés plus tôt dans ce travail - tels que Jean Nouvel, l'agence Coop Himmelb(l)au et Zaha Hadid - ont réussi à créer le *degré conçu* de la figure de rhétorique explicitée par Claude Parent. Jean Nouvel et les membres de Coop Himmelb(l)au avaient d'ailleurs collaboré avec Claude Parent et Paul Virilio pour l'article "*désorientation ou dislocation*" de la revue *Architecture Principe* en 1996. Dans cet article, Jean Nouvel et l'agence Coop Himmelb(l)au expriment le besoin d'un nouvel ordre urbain. Ces mêmes préoccupations étaient déjà mentionnées, en 1966, par le groupe *Architecture Principe*.

Cependant, on ne peut pas considérer que - contrairement à la réaction de conventionnalisation - les architectes déconstructivistes détournent l'oblique de sa figure pour en faire un sens premier. Ici, leur geste est bien plus complexe. Premièrement, à travers les différents projets, ceux-ci s'approprient certaines formes du *degré perçu* émis par Claude Parent. On retrouve des traits communs entre la syntaxe des déconstructivistes et celle de l'architecte de la fonction oblique. Ensuite, les déconstructivistes attribuent à leur *degré perçu* - et donc à la forme de leur architecture - un nouveau *degré conçu*, c'est-à-dire un nouveau "*flou d'interprétations*"¹. Ainsi, nous avons conscience que ces architectes déconstructivistes ne reprennent pas la théorie de l'oblique telle que mise en place par Claude Parent au sein de leurs projets. Par conséquent, après avoir analysé le *degré conçu*

de la figure de Claude Parent, les déconstructivistes reprennent l'apparence de l'architecture oblique pour y calquer leurs valeurs et leurs ambitions pour la société future. Reprenons l'exemple de l'agence Coop Himmelb(l)au, les membres de celle-ci ont développé la théorie de "l'architecture des nuages".

« Les stratégies de la construction de la ville fonctionnent sur base de contradictions insurmontables. L'architecte doit en choisir une et en revendiquer la responsabilité.

Les nuages sont le symbole d'états rapidement changeants. Ils se forment et se transforment par le jeu complexe de situations différentes. L'architecture en tant que développement urbain peut être comparée à des masses nuageuses.

Les termes "planification urbaine" et "urbanisme" ont leur place chez un antiquaire de l'architecture et sont remplacés par des fantômes, qui fluctuent et scintillent comme l'image télévisuelle en fin de programme.

Le murmure blanc comme stratégie urbaine, comme un système digital sans hiérarchie est l'enjeu des banlieues, de la périphérie, qui façonneront et détermineront nos cités et seront leurs marques de qualité.

Les notions de "centre", d'"axe" et de "séquence spatiale" devront être remplacées par celles de "tangente", de "vecteur" et d'"enchaînement d'images". Il ne faut pas regretter la perte de l'espace public, mais il faut le réinterpréter comme un événement fluctuant des réseaux médiatiques; c'est un semi-conducteur plutôt qu'un enchaînement d'espaces.

Le développement de l'architecture se fait également par des stratégies qui se composent de lignes directrices et de champs de possibilités à trouver, reliés par le hasard, l'antilogique et la non-autorité.

L'architecture est inassimilable à l'objet, elle est anti-objet.

L'architecture rassemble. Elle est l'essence même des groupements humains.

L'architecture n'est pas intégrée au site. Elle existe en soi et établit avec le paysage un rapport de nature qualitative et dimensionnelle.

Dans l'état de crise, l'architecture doit apporter la solution de sauvegarde, la survie.

Devant les besoins, face aux contraintes, contre l'impossible, l'architecture doit :

-Quitter les villes existantes et promouvoir des groupements urbains nouveaux.

Dominer le site, devenir l'équivalence des reliefs naturels, changer de dimensions. Devenir relief artificiel, paysage,...

PARENT C. et VIRILIO P., "Architecture Principe", Les éditions de l'imprimeur, France, 1996, page 23.

Demain, l'architecture sera essentiellement circulatoire, l'espace de stationnement perdra de son importance au profit de l'espace de transfert ; l'habitat comme la cité tout entière, seront "mobilisés" par la fonction oblique.

PARENT C. et VIRILIO P., "Architecture Principe", Les éditions de l'imprimeur, France, 1996, page 45.

Mais la coïncidence de systèmes comme l'espace construit et espace médiatique devient le fondement de nouvelles recherches et de nouveaux projets. C'est la grille souple qui est le concept d'un réseau urbain dynamique comme une masse de nuages.»¹

On voit une ressemblance au niveau des préoccupations urbaines déjà présentes dans la théorie de Claude Parent. Cependant, on remarque également des divergences au niveau du *degré conçu* des différentes parties. Coop Himmel(b)au parle de “*nuages*” là où Claude Parent évoque des “*collines*”. Il en va de même pour les notions de “*grille souple*” de l'agence déconstructiviste et du “*potentialisme*” de Claude Parent.

Au point précédent, nous avons expliqué à quel point le musée des Confluences (fig. 59 et 60) ressemble à certains dessins de Claude Parent. Cependant, ce n'est pas avec la théorie de la fonction oblique que ce projet a été pensé, mais bien avec *la théorie des nuages*. D'ailleurs, ce musée est surnommé “*le nuage de cristal*”² en référence aux différentes facettes de verre et d'acier sur les façades. Donc, on peut conclure qu'une partie de l'apparence - et du *degré perçu* - est semblable à l'architecture de Claude Parent mais que le *degré conçu* a été substitué par la vision propre de l'agence Coop Himmelb(l)au.

¹ PRIX W. D. et SWICZINSKY H., 1996, op. cit., page 154.

² PUJOLAS M., “*«Le nuage de cristal», écrin futuriste du Musée des Confluences*”, Franceinfo, https://www.francetvinfo.fr/culture/arts-expos/le-nuage-de-cristal-ecrin-futuriste-du-musee-des-confluences_3388523.html, consulté le 16.04.2021

CONCLUSION

Ce travail pourrait se résumer avec la citation suivante : “*Les scandales conduisent à des points de bascule, des moments de modernité*”¹. En effet, tout au long de ce travail nous avons découvert que l’œuvre de Claude Parent a longtemps posé problème. Dans un premier temps, celle-ci n’a pas su être appréciée à cause des divers obstacles empêchant sa bonne réception. Les *obstacles externes*, bien qu’en minorité, étaient composés par les différents critiques d’art qui ont discrédité la théorie de Claude Parent. Pour le “scandale” de l’oblique, ce sont surtout les *obstacles internes* qui ont eu un rôle dans la mauvaise appréhension de l’œuvre.

Tout d’abord, la forte présence de la fonction poétique, dans son architecture, rend le message de Claude Parent très ambigu. Le manque de cohérence par rapport au vocabulaire moderne connu rend le message illisible de part son caractère allotopique. Le public se retrouve totalement désemparé devant son incapacité à lire l’architecture complexe de Claude Parent. Ensuite, la théorie de Kant nous a également appris que la capacité de jugement réfléchissant, dans les domaines artistiques, rend la tâche du *lecteur* bien plus difficile. En art et en architecture, c’est au *lecteur* de trouver la règle qui permet d’expliquer la démarche de l’auteur. La règle n’est pas connue a priori. Donc ici, l’illisibilité du message et la difficulté de recherche de la règle ont empêché la bonne réception de la théorie de Claude Parent. Son architecture ne correspond pas à l’*horizon d’attente* du public. Le “scandale” créé par cette mauvaise réception peut prendre un certain temps avant d’être dépassé. En effet, selon Jauss, l’*horizon d’attente* des lecteurs peut être variable en fonction des époques, du contexte ou encore du type de public.

Chez Claude Parent, c’est la temporalité qui a offert une relecture favorable à l’oblique. Ces relectures ont permis de supprimer les différents obstacles. Mais

¹ CICERON T., “*Sur France Culture, retour sur les remous du “Jugement dernier”*”, Télérama, <https://www.telerama.fr/radio/sur-france-culture,-retour-sur-les-remous-du-jugement-dernier,n5799576.php>, consulté le 12.04.2021

CONCLUSION

avant cela, l'oblique a dû subir différentes étapes et réactions de la part du public. Premièrement, la théorie de l'oblique est passée par la réaction de l'erreur avec l'exemple de la Biennale de Venise de 1970. Dans ce cas-ci, Restany et les autres critiques ont vu dans le *pavillon de la plus grande* pente une erreur, une incohérence. Pour eux, Claude Parent s'est trompé dans la mise en forme de son architecture. Ses propos sont en discordance avec la syntaxe connue en architecture. Deuxièmement, l'oblique a également subi la réaction de la non-conscience. Le grand public de la Biennale a pris ce pavillon au premier degré. Ainsi, il n'a pas su percevoir, derrière ces formes étranges, la dimension poétique du geste de Claude Parent. Troisièmement, l'oblique a également connu la réaction de l'impossibilité d'interprétation. Dans cette réaction, toute coopération est rompue. Les réactions violentes à l'égard de Claude Parent que l'on a pu analyser dans les conférences à Folkestone ou même à Liège, nous ont appris que certains publics n'arrivaient pas à coopérer face à cette architecture beaucoup trop illisible et ambiguë selon eux. La quatrième réaction que nous avons pu voir concernant l'oblique est la création de la figure de rhétorique. Là encore, tous les obstacles n'ont pas été supprimés. Pour l'Eglise Bunker, le *degré conçu* de la figure a bien été créé. Cependant, la superposition des deux différents degrés ne s'est pas faite correctement. Par conséquent, le *degré conçu* du public ne correspond pas à l'attente de l'architecte. Là encore, la bonne réception a été empêchée par des obstacles. Pour finir, l'oblique a rencontré une dernière réaction. Comme nous l'avons vu, celle-ci est divisée en deux parties : la réévaluation scientifique et la conventionnalisation.

Pour la première partie, cette réaction s'est surtout produite avec le grand public. L'architecture oblique est de plus en plus présente dans notre société. On peut dire qu'elle devient un "phénomène de tendance". Evidemment, il faut nuancer ce propos. Dans ce cas-là, l'oblique au sein de cette réaction n'est pas la même

que celle présente dans l'architecture de Claude Parent. En effet, les pentes n'ont pas de caractère poétique ni politique. Ici, l'attrait pour l'oblique est uniquement esthétique. Derrière ce geste, il n'y a pas de *degré conçu*.

Par contre, dans la réaction de conventionnalisation, le *degré conçu* est bien créé. Avant la relecture de l'oblique dans les années nonante, peu de personnes ont réussi à dépasser les obstacles et à réussir à créer la réaction de conventionnalisation. Seules les personnes ayant travaillé directement avec Claude Parent - comme Andrée Bellaguet - ou vécu un certain temps dans des espaces obliques - comme Chloé Parent - ont pu atteindre cette réaction. Ce n'est qu'à la fin des années nonante que le public a réussi à supprimer les obstacles et à créer une conventionnalisation. Désormais, on peut prouver l'attrait pour Claude Parent et sa fonction oblique à travers les nombreux ouvrages et travaux réalisés à son sujet au cours de ces dernières années. C'est bien grâce à cette dernière réaction que le public a finalisé le passage du *degré perçu* au *degré conçu*. Ce dernier a permis la bonne réception de la fonction oblique de Claude Parent.

Celle-ci a également servi de tremplin pour les déconstructivistes. Même si, d'une certaine manière, ces architectes ont permis de familiariser le public avec l'oblique en architecture, c'est avant tout le geste franc de Claude Parent qui a permis aux déconstructivistes de développer leur architecture. Claude Parent est un des précurseurs du déconstructivisme. Les ressemblances entre les différents projets de ces architectes et les dessins de Claude Parent le prouvent.

Suite à ce travail, nous avons appris que Claude Parent a désormais laissé un héritage postmoderne indiscutable dans l'architecture. Cependant, on remarque que cet héritage touche surtout des projets de type public voire urbain.¹ Pourtant Claude Parent entend

¹ Comme vu précédemment dans le chapitre 3 de ce travail.

CONCLUSION

ouvrir la fonction oblique à l'ensemble de l'architecture. Pour lui, l'oblique est la manière la plus saine d'habiter.

“Dans la marche sur l'oblique, tous les muscles et ligaments sont sollicités à la fois, contrairement à la démarche neutre sur le plan horizontal qui n'exige qu'un mouvement arrière/avant comparable à celui, moins fort, de la descente. On retrouve sur l'oblique toutes les attitudes sportives, la course, et son extension sur la pointe des pieds, la pratique de la voile ou de l'alpinisme, la marche en montagne, sur le sable ou sur les galets, le ski, toutes choses recommandées par les médecins. (...) L'oblique entretient le corps humain et s'adapte à chaque cas particulier. Ceci n'est certes pas négligeable au moment où la mécanisation de la vie moderne laisse le corps dans un état de faiblesse tel qu'il sera bientôt obligatoire (maladies du dos), pour chaque individu, de faire jusqu'à quatre heures de gymnastique par jour”¹.

Ce passage ouvre un autre débat qui est celui de l'intégration de l'oblique dans les espaces résidentiels. Aujourd'hui, nous comprenons - grâce à la création du *degré conçu* - les différents facteurs qui ont poussé Claude Parent à développer la théorie de la fonction oblique. Après avoir vécu plusieurs années à l'oblique, Chloé Parent a déjà mentionné les bienfaits de cette façon inédite d'habiter. Pour elle, “*vivre à l'oblique est l'une des façons les plus naturelles et intelligentes d'habiter. L'une des plus dynamiques, mobiles, évolutives, renouvelables, interactives, naturelles et healthy*”². Malgré cela, aujourd'hui, nous n'avons toujours pas su intégrer l'oblique dans les espaces du quotidien. L'oblique reste donc - même comprise et réceptionnée - à développer et à mettre en pratique.

¹ Migayrou F. et Rambert E., 2010, op. cit. page 247.

²Ibid., page 17.

CONCLUSION

BIBLIOGRAPHIE

Références bibliographiques

BARTHES R., “*L’aventure sémiotique*”, Seuil, Collection points Essais, 1985, page 249 à 260.

BARTHES R., “*Mythologies*”, Seuil, 1957.

BERGERON C., “*Les métaphores de la culture*”, Les Presses de l’Université Laval, France, 1992, pages 119 à 133.

BOHN P., “*La rampe dans le projet architectural*”, ENSAP Bordeaux, Bordeaux, France, 2014.

CANULLO C., JOBEZ R. et VERHAGEN E., «*Postmodernisme*», in Encyclopedia Universalis France en ligne, 2020.

CARROLL N., «*Architecture* » dans BERNARD M., GEFEN A. et TALON-HUGON C. (Dir.), Dictionnaire. Arts et émotions, Paris, Armand Colin, 2016, page 34 à 39.

DAWANS S., “*Georg Simmel. Les grandes villes et la vie de l’esprit (1903).*”, urbAgora asbl, Liège ,2017

DAWANS S., “*Le minimum : une nouvelle utopie de l’écriture architecturale contemporaine*” in Hyppolite, Pierre (dir.), Architecture et littérature contemporaines, Limoges, PULIM, 2012.

DAWANS S., “*Questions approfondies de philosophie appliquée à l’architecture et à l’urbanisme donné en master à la faculté d’architecture de l’université de Liège*”, Université de Liège, Liège, 2020.

DEMEULEMEESTER T. et DE FEIJTER I. , “*Regards obliques*” , dans Le Vif Weekend, numéro 38, 17 septembre 2020.

DURANCEAU J., “*Forme logique du jugement et déduction métaphysique chez kant. Mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en philosophie*”, Université de Montréal, Montréal, 2007

ECO U. “*La structure absente Introduction À la Recherche Sémiotique*”, Mercure de France, 1984, page 262 à 317.

EDELIN F., KLINKENBERG J.-M., MINGUET P., “*Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l’image*”, Seuil, Paris, 1992

FERRY L. et ALAIN R., “*La pensée 68. Essai sur l’anti-humanisme contemporain*”, Collection Le monde actuel, Gallimard, France, 1985, page 20 à 57

GARCIA A.-L., Mémoire «*La fonction oblique, le nouvel ordre urbain*», ENSAM Montpellier, Montpellier, 2015, 124 p.

BIBLIOGRAPHIE

GENARD J.-L., “*La modernité, Un projet inachevé ?*”, ISA La Cambre, Bruxelles, 2000, page (7-18)

GENARD J.-L., “*Modernité et postmodernité en architecture*”, France, 2000, page 95 à 110

GIEDION S., LEBEER I. et ROSSET F., “*Espace, temps, architecture*”, Paris, Denoël, 2004, 534 p.

GILET Sébastien, “*La fonction oblique chez Claude Parent comme déconstruction du principe de commodité. Approche philosophique appliquée à la théorie de l’architecture*”, Université de Liège, Liège, Belgique, 2018

GODO P., “*L’architecture et le corps*”, Le Philosophoire, vol. 7, no. 1, 1999, page 43 à 54.

GOODMAN L. et ELGIN C.Z., “*Reconception en philosophie*”, PUF, Paris, 1994.

HABERMAS, “*Architecture moderne et postmoderne*” extrait de “*Ecrits politiques*”, Flammarion, 1999.

HUET B., “*Sur un état de la théorie de l’architecture au XXe Siècle*”, Paris, Quinette, 2001, 61 p.

ISER W., 1970, «*L’Appel du texte. L’indétermination comme condition d’effet esthétique de la prose littéraire*», trad. de l’allemand par V. Platini, Paris, Éd. Allia, 2012.

JACOMY B., “*Le musée des confluences, Une architecture spectaculaire et fonctionnelle*”, in Encyclopedia Universalis France en ligne, 2021.

JOLY M., “*Introduction à l’analyse de l’image*”, Armand Colin, France, 1993

KLINKENBERG J.-M., “*L’argumentation dans la figure*”, Université de Liège, Liège, Belgique, 2001

LATOUB B. “*En tapotant sur Rem Koolhaas avec un bâton d’aveugle*”, in Architecture d’aujourd’hui, Nov-Décembre, n°361, page 70 à 79.

LE CORBUSIER, “*Le poème de l’angle droit*”, Ostfildern, Hatje Cantz, 2012, 150 p.

LE CORBUSIER, “*Vers une architecture*”, Paris, Editions Arthaud, 1990, 253 p.

LEMPEREUR L., “*Mémoire de fin d’études : «Rem Koolhaas, le parti pris de l’a-topie. Approche philosophique d’une théorie radicale*”, Université de Liège, Liège, Belgique, 2019

MALLARME S., “*Les poésies de S. Mallarmé*”, Duman, Bruxelles, 1899

MARPEAU E., MARTIN F.-R., “*Réception, art et littérature*”, in Encyclopedia Universalis France en ligne, 2021.

- MIGAYROU F. et RAMBERT F., *“Claude Parent, l'œuvre construite, l'œuvre graphique”*, Orléans, les Éditions HYX et la Cité de l'architecture et du patrimoine dans le cadre de l'exposition, 2010, 400 p.
- PALM G., *‘Le motif de l'espace piranésien dans l'architecture de Tschumi et Koolhaas : un avatar du sublime contemporain’*, Université de Liège, Liège, Belgique, 2019
- PARENT C. et VIRILIO P., *“Architecture Principe”*, Les éditions de l'imprimeur, France, 1996, 192 pg.
- PIRSON J.-F., *“Entre le monde et soi : pratiques exploratoires de l'espace”*, Bruxelles, La lettre volée, 2005, 109 p.
- POPESCU C., *“L'art libérant l'architecture de la tyrannie de l'espace . Autour de quelques textes d'Asger Jorn”*, In Situ, juillet 2017
- PRIX W. D. et SWICZINSKY H., *“L'architecture des nuages”*, 1996 dans PARENT C. et VIRILIO P., *“Architecture principe”*, , Les éditions de l'imprimeur, France, 1996, page 154-156.
- RESTANY P., *“Venezia : La Biennale al vernissage”*, dans la revue Domus, numéro 489, 1970.
- ROLLAND M., *“La philosophie de l'argent de Georg Simmel Objectivation du plan et résumé de l'œuvre”*, Présentation au CEMI-EHESS, 2015
- SAPIRO G., *“Littérature. Sociologie de la littérature”*, in Encyclopedia Universalis France en ligne, 2021.
- SCHIEERBART P., *“L'architecture du verre”*, Circé, 1995
- SIMONOT B., *“Le fou de la diagonale, Claude Parent architecte”*, Arles, Actes Sud, 2008, 222 p.
- STEINMETZ R., *“Dynamique de l'espace architectural : force, vitesse, déplacement dans l'œuvre de Le Corbusier”*, Leuven, Editions Peeters, page 425 à 447.
- STEINMETZ R., *“Le déconstructivisme ou l'architecture aux limites”*, dans LENAIN T. et LORIES D. *“Esthétique et Philosophie de l'art: repères historiques et thématiques”*, Louvain-la-neuve, De Boeck Supérieur, page 281 à 294.
- STIERLE K., *“Jauss Hans Robert (1921-1997)”*, in Encyclopedia Universalis France en ligne, 2021.
- TORRES C, J. (2020). *“Le Corbusier, Nature, Homme et Architecture”*. LC. Revue de recherches sur Le Corbusier. N° 01, 70-80
- VAN GERREWEY, C. et GUIDICELLI, *“Choisir l'architecture : critique, histoire et théorie depuis le XIXe siècle”*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2019, 288 p.

BIBLIOGRAPHIE

WAQUET J-C, GOERG O. , ROGERS R., “*Les espaces de L'historien, le concept d'espace architectural dans l'historiographie de l'art*”, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2019, page 147 à 161.

Références filmographiques

Entretien avec Claude Parent et Jean Nouvel, architectes, réalisé en 2010. Document par DURAND J.-M. , COLARD J.-M., MOULENE C., PARENT C. et NOUVEL J. : “*L'architecture est un combat*”, <https://www.lesinrocks.com/2016/02/29/arts/actualite/larchitecture-est-un-combat/>, consulté le 12.08.2020

Entretien avec Monsieur Parent C. et Monsieur Virilio P. Architecte et Philosophe, 11 décembre 1996, extrait du film de la Conférence organisée par l'Université François Rabelais et conçue par le centre de création Contemporaine de Tours par F. Migayrou.

Entretien avec Lyotard et Ferry, philosophes, dans le film “*Des idées des hommes, des œuvres : La postmodernité*” de France Océanique, 1989.

Références sitographiques

ACHARD E., “*Architecture en mouvement - dynamique en poche*”, <https://issuu.com/pfe2012/docs/12.06.07>, consulté le 21.07.20

BERRY C., “*Le Sacre du printemps, plus gros scandale de l'histoire de la danse. Premiers pas du ballet moderne dans le chaos, le 29 mai 1913*”, <https://l-express.ca/le-sacre-du-printemps-plus-gros-scandale-de-lhistoire-de-la-danse/>, consulté le 24.01.2021

BLIN P., “*Claude Parent : l'architecture perd une légende*”, <https://www.lemoniteur.fr/article/claude-parent-l-architecture-perd-une-legende.1080354>, consulté le 24.03.2021

BOCCARA A., “*Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur... Le Sacre du Printemps de Stravinsky*”, <https://www.francemusique.fr/musique-classique/tout-ce-que-vous-avez-toujours-veulu-savoir-sur-le-sacre-du-printemps-de-stravinsky-34830>, consulté le 07.04.2021

BOYER J.-D., “*La sociologie d'Émile Durkheim*”, Revue des sciences sociales, <http://journals.openedition.org/revss/420> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/revss.420>, mis en ligne le 10 juillet 2018, consulté le 31.03.2021

BUCKLEY C., “*Archigram, Reyner Banham, Yona Friedman, Anthony Gwilliam and James Mellor, Hans Hollein, Claude Parent and Paul Virilio, Cedric Price, Ionel Schein, Arthur Quarmby, Jos Weber and others. International Dialogue of Experimental Architecture (IDEA)*”, <https://radical-pedagogies.com/search-cases/e17-international-dialogue-experimental-architecture-idea/>, consulté le 02.02.2021

CICERON T., “*Sur France Culture, retour sur les remous du “Jugement dernier”*”, Télérama, <https://www.telerama.fr/radio/sur-france-culture,-retour-sur-les-remous-du-jugement-dernier,n5799576.php>, consulté le 12.04.2021

DAMON J., “*La pensée de... Georg Simmel (1858-1918)*”. Informations sociales, <https://www.cairn.info/revue-informations-sociales-2005-3-page-111.htm?ref=doi>, consulté le 31.03.2021

EDELMANN F., “*Claude Parent, un architecte tout en oblique, La Cité de l’architecture et du patrimoine rend hommage à ce flamboyant créateur, penseur iconoclaste*”, LeMonde, https://www.lemonde.fr/culture/article/2010/01/23/claude-parent-un-architecte-tout-en-oblique_1295654_3246.html, consulté le 06.04.2021

GOULET E., “*Claude Parent (1923 - 2016)*” https://www.domusweb.it/en/news/2016/02/29/claude_parent_1923-2016_.html, consulté le 06.02.2021

GUILBAULT C., “*Introduction à la linguistique: la sémiologie*”, <http://www.sfu.ca/fren270/Semiologie/Semiologie.htm>, consulté le 07.04.2021

LACHENY M., “*Iser (Wolfgang)*” Publicationnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics. Mis en ligne le 20 septembre 2015. Dernière modification le 05 novembre 2020, <http://publicationnaire.huma-num.fr/notice/iser-wolfgang>, consulté le 23.03.2021

MARZLOFF M., “*Wolfgang Iser, L’acte de lecture Théorie de l’effet esthétique*”, <http://litterature.ens-lyon.fr/litterature/dossiers/theories-litteraires/reception/iser>, consulté le 22.03.2021

PUJOLAS M., “*«Le nuage de cristal», écrin futuriste du Musée des Confluences*”, Franceinfo, https://www.francetvinfo.fr/culture/arts-expos/le-nuage-de-cristal-ecrin-futuriste-du-musee-des-confluences_3388523.html, consulté le 16.04.2021

QUIBLIER M., “*Le Sacre du printemps. Mise en perspective des relectures d’Yvonne Rainer et de Xavier Le Roy : pour un détournement des pratiques et des regards*”, <http://journals.openedition.org/agon/2782>, consulté le 20.03.2021

TOMMASINI M. C., “*Claude Parent: the utopianist of the territory*”, Domus, <https://www.domusweb.it/en/architecture/2010/03/01/claude-parent-the-utopianist-of-the-territory.html>, consulté le 06.02.2021

BIBLIOGRAPHIE

Table des illustrations

Fig. 1 : Croquis de principe de la fonction oblique, illustration extraite de MIGAYROU F. et RAMBERT F., “*Claude Parent, l’œuvre construite, l’œuvre graphique*”, Orléans ,les Éditions HYX et la Cité de l’architecture et du patrimoine dans le cadre de l’exposition, 2010, page 260.

Fig. 2 : Représentation du ballet, illustration extraite de BOCCARA A., “*Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur... Le Sacre du Printemps de Stravinsky*”, <https://www.francemusique.fr/musique-classique/tout-ce-que-vous-avez-toujours-voulu-savoir-sur-le-sacre-du-printemps-de-stravinsky-34830>, consulté le 07.04.2021

Fig. 3. : Des danseuses de la version originale du Sacre du printemps, illustration extraite de BERRY C., “*Le Sacre du printemps, plus gros scandale de l’histoire de la danse. Premiers pas du ballet moderne dans le chaos, le 29 mai 1913*”, <https://l-express.ca/le-sacre-du-printemps-plus-gros-scandale-de-lhistoire-de-la-danse/>, consulté le 24.01.2021

Fig. 4 : Photographie de l’exposition de la ligne de plus grande pente, illustration extraite de ALEXA A., “*Claude Parent’s Vision for a Tilted World, Exploring the French architect’s lesser-known body of work*”, <https://www.core77.com/posts/47856/Claude-Parents-Vision-for-a-Tilted-World>, consulté le 27.03.2021

Fig. 5 : Claude Parent sur le praticable de la Biennale de Venise, illustration extraite de MIGAYROU F. et RAMBERT F., “*Claude Parent, l’œuvre construite, l’œuvre graphique*”, Orléans, les Éditions HYX et la Cité de l’architecture et du patrimoine dans le cadre de l’exposition, 2010, page 165.

Fig. 6 : Documents graphiques de l’IP1, illustration extraite de MIGAYROU F. et RAMBERT F., “*Claude Parent, l’œuvre construite, l’œuvre graphique*”, Orléans, les Éditions HYX et la Cité de l’architecture et du patrimoine dans le cadre de l’exposition, 2010, page 194.

Fig. 7 : Le quadrillage de néons de François Morellet, illustration extraite de MIGAYROU F. et RAMBERT F., “*Claude Parent, l’œuvre construite, l’œuvre graphique*”, Orléans, les Éditions HYX et la Cité de l’architecture et du patrimoine dans le cadre de l’exposition, 2010, page 200.

Fig. 8 : Le miroir déformant d’Andrée Bellaguet, illustration extraite de MIGAYROU F. et RAMBERT F., “*Claude Parent, l’œuvre construite, l’œuvre graphique*”, Orléans, les Éditions HYX et la Cité de l’architecture et du patrimoine dans le cadre de l’exposition, 2010, page 200.

Fig. 9 : L’espace pincé, illustration extraite de MIGAYROU F. et RAMBERT F., “*Claude Parent, l’œuvre construite, l’œuvre graphique*”, Orléans, les Éditions HYX et la Cité de l’architecture et du patrimoine dans le cadre de l’exposition, 2010, page 200.

Fig. 10 : Photographie de la sculpture de Gérard Mannoni, illustration extraite de ALEXA A., “*Claude Parent’s Vision for a Tilted World, Exploring the French architect’s lesser-known body of work*”, <https://www.core77.com/posts/47856/Claude-Parents-Vision-for-a-Tilted-World>, consulté le 27.03.2021

Fig. 11 : Schéma de l'espace pincé, illustration extraite de MIGAYROU F. et RAMBERT F., "*Claude Parent, l'oeuvre construite, l'oeuvre graphique*", Orléans, les Éditions HYX et la Cité de l'architecture et du patrimoine dans le cadre de l'exposition, 2010, page 200.

Fig. 12 : Poème de l'angle droit, illustration extraite de LE CORBUSIER, "*Le poème de l'angle droit*", Ostfildern, Hatje Cantz, 2012, page 31.

Fig. 13 : Poème de l'angle droit, illustration extraite de LE CORBUSIER, "*Le poème de l'angle droit*", Ostfildern, Hatje Cantz, 2012, page 61.

Fig. 14 : Les trois systèmes de circulation oblique, illustration extraite de MIGAYROU F. et RAMBERT F., "*Claude Parent, l'oeuvre construite, l'oeuvre graphique*", Orléans, les Éditions HYX et la Cité de l'architecture et du patrimoine dans le cadre de l'exposition, 2010, page 161.

Fig. 15 : Les charges potentielles de l'oblique, illustration extraite de MIGAYROU F. et RAMBERT F., "*Claude Parent, l'oeuvre construite, l'oeuvre graphique*", Orléans, les Éditions HYX et la Cité de l'architecture et du patrimoine dans le cadre de l'exposition, 2010, page 161.

Fig. 16 : Croquis de principe de la fonction oblique, illustration extraite de MIGAYROU F. et RAMBERT F., "*Claude Parent, l'oeuvre construite, l'oeuvre graphique*", Orléans, les Éditions HYX et la Cité de l'architecture et du patrimoine dans le cadre de l'exposition, 2010, page 260.

Fig. 17 : Affiche de la conférence, illustration extraite de BUCKLEY C., "*Archigram, Reyner Banham, Yona Friedman, Anthony Gwilliam and James Mellor, Hans Hollein, Claude Parent and Paul Virilio, Cedric Price, Ionel Schein, Arthur Quarmby, Jos Weber and others. International Dialogue of Experimental Architecture (IDEA)*", <https://radical-pedagogies.com/search-cases/e17-international-dialogue-experimental-architecture-idea/>, consulté le 02.02.2021

Fig. 18 : Croquis de principe de la fonction oblique, illustration extraite de MIGAYROU F. et RAMBERT F., "*Claude Parent, l'oeuvre construite, l'oeuvre graphique*", Orléans, les Éditions HYX et la Cité de l'architecture et du patrimoine dans le cadre de l'exposition, 2010, page 260.

Fig. 19 : Croquis de principe de la fonction oblique, illustration extraite de MIGAYROU F. et RAMBERT F., "*Claude Parent, l'oeuvre construite, l'oeuvre graphique*", Orléans, les Éditions HYX et la Cité de l'architecture et du patrimoine dans le cadre de l'exposition, 2010, page 260.

Fig. 20 : La colline détail de la sur-face, illustration extraite de MIGAYROU F. et RAMBERT F., "*Claude Parent, l'oeuvre construite, l'oeuvre graphique*", Orléans, les Éditions HYX et la Cité de l'architecture et du patrimoine dans le cadre de l'exposition, 2010, page 270.

Fig. 21 : Croquis de principe de la fonction oblique, illustration extraite de MIGAYROU F. et RAMBERT F., "*Claude Parent, l'oeuvre construite, l'oeuvre graphique*", Orléans, les Éditions HYX et la Cité de l'architecture et du patrimoine dans le cadre de l'exposition, 2010, page 260.

BIBLIOGRAPHIE

Fig. 22 : Église Saint-Bernadette à Nevers, illustration extraite de HIDDEN ARCHITECTURE, “*Sainte-Bernadette-du-Banlay Church*”, <https://hiddenarchitecture.net/sainte-bernadette-du-banlay-chruch/>, consulté le 27.03.2021

Fig. 23 : Église Saint-Bernadette à Nevers, illustration extraite de HIDDEN ARCHITECTURE, “*Sainte-Bernadette-du-Banlay Church*”, <https://hiddenarchitecture.net/sainte-bernadette-du-banlay-chruch/>, consulté le 27.03.2021

Fig. 24 : Église Saint-Bernadette à Nevers, illustration extraite de HIDDEN ARCHITECTURE, “*Sainte-Bernadette-du-Banlay Church*”, <https://hiddenarchitecture.net/sainte-bernadette-du-banlay-chruch/>, consulté le 27.03.2021

Fig. 25 : Rollex center de Sanaa, DOUGLAS A., «*Rolex Learning Center / SANAA*», Archdaily, <https://www.archdaily.com/53536/rolex-learning-center-sanaa-by-iwan-baan>, consulté le 14.04.2021

Fig. 26 : Caserne de pompiers au centre Vitra, X, “*Caserne de pompiers Zaha Hadid, 1993*”, Vitra, <https://www.vitra.com/fr-be/about-vitra/campus/architecture/architecture-fire-station>, consulté le 14.04.2021

Fig. 27 : Fig. 27 : Reconversion du bureau belge Objekt sous le signe de l’oblique, illustration extraite de DEMEULEMEESTER T. et DE FEIJTER I. , “*Regards obliques*” , dans Le Vif Weekend, numéro 38, 17 septembre 2020.

Fig. 28 : Vue de l’intérieur sur l’escalier, illustration extraite de X, “*La villa Savoye (Les heures claires)*”, ARCHI-VE, <http://archive.chez.com/maison/savoie.htm>, consulté le 09.04.2021

Fig. 29 : Vue sur l’escalier hélicoïdal, illustration extraite de X, “*La villa Savoye (Les heures claires)*”, ARCHI-VE, <http://archive.chez.com/maison/savoie.htm>, consulté le 09.04.2021

Fig. 30 : Vue aérienne du Carpenter Center, CRIMSON H., “*Carpenter Center for the Visual Arts*”, CCVA, <https://carpenter.center/building/architecture>, consulté le 09.04.2021

Fig. 31 : Rampe d’accès du Carpenter Center, CRIMSON H., “*Carpenter Center for the Visual Arts*”, CCVA, <https://carpenter.center/building/architecture>, consulté le 09.04.2021

Fig. 32 : Façades de la maison Mannoni en 1972, illustration extraite de MIGAYROU F. et RAMBERT F., “*Claude Parent, l’œuvre construite, l’œuvre graphique*”, Orléans, les Éditions HYX et la Cité de l’architecture et du patrimoine dans le cadre de l’exposition, 2010, page 240.

Fig. 33 : Croquis représentant le potentiel d’élévation de la charpente principale, illustration extraite de MIGAYROU F. et RAMBERT F., “*Claude Parent, l’œuvre construite, l’œuvre graphique*”, Orléans, les Éditions HYX et la Cité de l’architecture et du patrimoine dans le cadre de l’exposition, 2010, page 229.

Fig. 34 : Esquisse de la chambre, illustration extraite de MIGAYROU F. et RAMBERT F., “*Claude Parent, l’œuvre construite, l’œuvre graphique*”, Orléans, les Éditions HYX et la Cité de l’architecture et du patrimoine dans le cadre de l’exposition, 2010, page 235.

Fig. 35 : Schéma de principe de l’appartement 1970, illustration extraite de MIGAYROU F. et RAMBERT F., “*Claude Parent, l’œuvre construite, l’œuvre graphique*”, Orléans, les Éditions HYX et la Cité de l’architecture et du patrimoine dans le cadre de l’exposition, 2010, page 235.

Fig. 36 : L’appartement à l’oblique, illustration extraite de MIGAYROU F. et RAMBERT F., “*Claude Parent, l’œuvre construite, l’œuvre graphique*”, Orléans, les Éditions HYX et la Cité de l’architecture et du patrimoine dans le cadre de l’exposition, 2010, page 235.

Fig. 37 : Dispositif de la salle des repas avec table à deux niveaux, illustration extraite de MIGAYROU F. et RAMBERT F., “*Claude Parent, l’œuvre construite, l’œuvre graphique*”, Orléans, les Éditions HYX et la Cité de l’architecture et du patrimoine dans le cadre de l’exposition, 2010, page 237.

Fig. 38 : Croquis, illustration extraite de MIGAYROU F. et RAMBERT F., “*Claude Parent, l’œuvre construite, l’œuvre graphique, Orléans*”, les Éditions HYX et la Cité de l’architecture et du patrimoine dans le cadre de l’exposition, 2010, page 237.

Fig. 39 : Croquis, illustration extraite de MIGAYROU F. et RAMBERT F., “*Claude Parent, l’œuvre construite, l’œuvre graphique*”, Orléans, les Éditions HYX et la Cité de l’architecture et du patrimoine dans le cadre de l’exposition, 2010, page 237.

Fig. 40 : Claude et Naad Parent entourés d’étudiants dans leur salon oblique, illustration extraite de MIGAYROU F. et RAMBERT F., “*Claude Parent, l’œuvre construite, l’œuvre graphique, Orléans*”, les Éditions HYX et la Cité de l’architecture et du patrimoine dans le cadre de l’exposition, 2010, page 237.

Fig. 41 : Musée des Confluences, illustration extraite de DELPONT L., “*Musée des Confluences à Lyon : des nouveaux mécènes à point nommé*”, Les échos, <https://www.lesechos.fr/pme-regions/auvergne-rhone-alpes/musee-des-confluences-a-lyon-des-nouveaux-mecenes-a-point-nomme-1215862>, consulté le 16.04.2021

Fig. 42 : Le musée juif à Berlin, cliché de BRUNS T.

Fig. 43 : Deux incisions et une déchirure, dessin de Claude Parent, illustration extraite de MIGAYROU F. et RAMBERT F., “*Claude Parent, l’œuvre construite, l’œuvre graphique*”, Orléans, les Éditions HYX et la Cité de l’architecture et du patrimoine dans le cadre de l’exposition, 2010, page 351.

Fig. 44 : Dans la continuité du tissu urbain une grande déchirure de lumière, dessin de Claude Parent, illustration extraite de MIGAYROU F. et RAMBERT F., “*Claude Parent, l’œuvre construite, l’œuvre graphique*”, Orléans, les Éditions HYX et la Cité de l’architecture et du patrimoine dans le cadre de l’exposition, 2010, page 351.

BIBLIOGRAPHIE

Fig. 45 : Philharmonique de Jean Nouvel, illustration extraite de SCOFFIER R., “*Vers une architecture globale - Projets pour la Philharmonie de Paris*”, <https://www.darchitectures.com/vers-une-architecture-globale-projets-pour-la-philharmonie-de-paris-a1724.html>, consulté le 07.04.2021

Fig. 46 : Église Saint-Bernadette à Nevers, illustration extraite de HIDDEN ARCHITECTURE, “*Sainte-Bernadette-du-Banlay Church*”, <https://hiddenarchitecture.net/sainte-bernadette-du-banlay-chruch/>, consulté le 27.03.2021

Fig. 47 : Coupe du Philharmonique, illustration extraite de X, “*Droit de réponse de Jean Nouvel à Paul Chemetov*”, Regard.fr, <http://www.regards.fr/archives/web/droit-de-reponse-de-jean-nouvel-a,8075>, consulté le 16.04.2021

Fig. 48 : Coupe de l'église Bunker, illustration extraite de MIGAYROU F. et RAMBERT F., “*Claude Parent, l'œuvre construite, l'œuvre graphique*”, Orléans ,les Éditions HYX et la Cité de l'architecture et du patrimoine dans le cadre de l'exposition, 2010, page 178.

Fig. 49 : Musée des Confluences, illustration extraite de CORRADI M., “*Coop Himmelb(l)au e il Musée des Confluences a Lione*”, <https://www.floornature.eu/coop-himmelb-l-au-e-il-musee-des-confluences-a-lione-10799/>, consulté le 08.04.2021 à 09:19

Fig. 50 : Illisibilité de l'espace du musée des Confluences, illustration extraite de CORRADI M., “*Coop Himmelb(l)au e il Musée des Confluences a Lione*”, <https://www.floornature.eu/coop-himmelb-l-au-e-il-musee-des-confluences-a-lione-10799/>, consulté le 08.04.2021 à 09:19

Fig. 51 : Coupe de l'espace du musée des Confluences, illustration extraite de CORRADI M., “*Coop Himmelb(l)au e il Musée des Confluences a Lione*”, <https://www.floornature.eu/coop-himmelb-l-au-e-il-musee-des-confluences-a-lione-10799/>, consulté le 08.04.2021 à 09:19

Fig. 52 : New Cappadoce par Parent, illustration extraite de MIGAYROU F. et RAMBERT F., “*Claude Parent, l'œuvre construite, l'œuvre graphique*”, Orléans ,les Éditions HYX et la Cité de l'architecture et du patrimoine dans le cadre de l'exposition, 2010, page 354.

Fig. 53 : Tissu urbain incisé par Parent, illustration extraite de MIGAYROU F. et RAMBERT F., “*Claude Parent, l'œuvre construite, l'œuvre graphique*”, Orléans ,les Éditions HYX et la Cité de l'architecture et du patrimoine dans le cadre de l'exposition, 2010, page 354.

Fig. 54 : Le complexe Beko, illustration extraite de WALDEK S., “*Zaha Hadid Architects signe un nouveau centre culturel en Chine*”, <https://www.admagazine.fr/architecture/actualite-architecture/diaporama/zaha-hadid-architects-acheve-le-plus-recent-centre-culturel-de-chine/59196>, consulté le 07.04.2021

Fig. 55 : Complexe Beko, illustration extraite de INCONNU, “*Beko Masterplan / Zaha Hadid Architects*”, <https://fr.socialdesignmagazine.com/mag/blog/architettura/beko-masterplan-zaha-hadid-architects/>, consulté le 07.04.2021

Fig. 56 : Intérieur du complexe, illustration extraite de INCONNU, “*L'époustouflant projet architectural futuriste de Zaha Hadid*”, <https://www.pausecafein.fr/decoration/projet-architectural-futuriste-zaha-hadid.html>, consulté le 07.04.2021

Fig. 57 : Les grandes oreilles, Parent en 1966, illustration extraite de MIGAYROU F. et RAMBERT F., “*Claude Parent, l'œuvre construite, l'œuvre graphique*”, Orléans ,les Éditions HYX et la Cité de l'architecture et du patrimoine dans le cadre de l'exposition, 2010, page 255.

Fig. 58 : Schéma des principe de l'oblique, illustration extraite de MIGAYROU F. et RAMBERT F., “*Claude Parent, l'œuvre construite, l'œuvre graphique*”, Orléans ,les Éditions HYX et la Cité de l'architecture et du patrimoine dans le cadre de l'exposition, 2010, page 260.

Fig. 59 : Musée des Confluences, illustration extraite de JACOMY B., “*musée des confluences*”, <https://www.amcsti.fr/fr/membres/musee-des-confluences/>, consulté le 16.04.2021

Fig. 60 : Musée des Confluences, illustration extraite de JACOMY B., “*musée des confluences*”, <https://www.amcsti.fr/fr/membres/musee-des-confluences/>, consulté le 16.04.2021
