

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 89 (2002)
Heft: 11: Claude Parent und die Folgen = Claude Parent et ce qui s'ensuivit =
Claude Parent and the consequences

Rubrik: Français

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 21.02.2026

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

Français

André Bideau (pages 14–19)
Traduction française: Paul Marti

Sonder l'espace

Parent, Virilio et la plate-forme Architecture Principe

À un moment clé de la modernité tardive, Claude Parent et l'urbaniste et futur philosophe Paul Virilio ont proposé une rupture radicale avec l'habitat additif organisé par zones. Leur théorie de la «fonction oblique» postule l'activation du sol en tant que contexte et surface: l'objet architectural doit être déstabilisé. Nous sommes en présence d'un travail «fondamental», au sens littéral, qui suscite un regain d'intérêt ces dernières années. Parent a développé un *hardware* architectural où le travail conceptuel quitte le plan et la façade pour une modulation de séquences de coupes et de reliefs en surface. Ses recherches sur la Fonction oblique ne se limitent toutefois pas à des projets architecturaux: ce propos discute également les textes et les projets plus hypothétiques qui testent la dynamisation et la densification de l'espace dans différents contextes.

Il faut combattre la forme, son universalité, son unicité; l'on doit remettre en question sa magnificence, sa force d'expression irréfutable en y introduisant une contradiction. Claude Parent

À partir du milieu des années soixante, Parent étudie des coupes non orthogonales dans lesquelles il teste des constellations inédites de structure et d'usage. Nombre de projets de cette époque sont moins des objets que des essais d'agencement qui doivent contribuer à imposer une notion performative de l'espace. En accédant à un niveau nouveau dans l'expression de la corporalité – le plan oblique –, ces essais vont permettre de dépasser la notion d'objet qui prévaut depuis le Mouvement moderne. Parent et Virilio ont tenté de formuler cette «fonction oblique» dans le logement de masse dont ils rejettent l'intérieur standardisé défini comme une addition de modules d'espaces blancs. Les typologies du fonctionnalisme cèdent la place à un nouveau système de coordonnées qui se substitue à l'ordre cartésien du plafond et de la paroi. La diagonale introduite par la fonction oblique met en tension des surfaces continues et fait de l'espace intérieur un plan continu. L'assimilation de différentes fonctions contribue au caractère performatif de ce nouveau dispositif spatial. La fonction oblique doit permettre de transcender les cloisons et la pièce de mobilier: l'architecture n'est ni contenant ni échafaudage mais médium de support.

La plate-forme *Architecture Principe*, créée en 1963 par Parent et Virilio, n'était certes pas le seul programme des années 1960 appelant une architecture définie comme un système d'infrastructure.

La particularité d'Architecture Principe réside dans la stratégie inédite de conceptualisation de l'espace à partir de ses surfaces. L'architecture de l'oblique se présente comme interface à l'intérieur et, à l'extérieur, comme relief. Rétrospectivement, Virilio donnera la description suivante de ce nouveau rapport de vie: «Les travaux moins (utopiques) qu'au sens propre (atypique) du groupe Architecture Principe étaient une tentative sérieuse de développer, en dépit des résistances, un autre rapport au terrain naturel, à la géomorphologie du lieu mais aussi, comme nous l'avons vu, au sol artificiel du logement, cette manière de distribuer les activités humaines»¹.

Agencements probatoires et formes de notation
Dans les projets conçus à l'époque d'Architecture Principe, Parent ne reconnaît pas au plan et à la façade une valeur significative en tant que vecteur sémantique. Ils n'offriraient en effet aucune possibilité de développement aux nouvelles attributions fonctionnelles et aux surfaces continues que proposent les espaces de la «circulation habitable». En réduisant ses dispositifs spatiaux à des diagrammes abstraits, Parent anticipe sur une forme de notation qui s'est diffusée ces dix dernières années. Ceci s'applique également à une série de notions qu'Architecture Principe avait déjà mise en exergue en s'orientant sur le thème du sol: infrastructure, texture, paysage ou – plus artificiel – «scape» sont devenus des points de repères pour la nouvelle avant-garde des années 1990. Pourquoi?

Après des années d'études linguistiques-typologiques-morphologiques, l'excédent de signification a été éliminé que le postmodernisme et le déconstructivisme célébraient dans une dialectique entre objet et contexte. En lieu et place, de nouvelles phénoménologies de l'espace ou de la surface ont développé un potentiel narratif. Un discours architectural orienté aux médias et à la technologie étudie la dialectique entre fluide et corporel, entre animation et matérialité. Cette réduction sémantique et le «spatial turn» réalisé dans les années 1990 rendent la fonction oblique actuelle. Sa relevance provient, entre autres, des techniques de représentation mises en œuvre par Parent. Les systèmes spatiaux réduits à des formules «préfigurent» les notations et animations auxquelles les représentations d'espace digitales ont permis de percer.

Avec les formes de notation de l'espace, la notion d'œuvre fut aussi transformée: le travail sur la coupe, le modèle et le diagramme était déterminant pour Parent car des alternatives à la notion traditionnelle d'objet figuraient parmi les préoccupations d'Architecture Principe². À cette époque, comme dans «l'architecture topologique» des années quatre-vingt-dix, une définition des objets architecturaux selon des critères plastiques était catégoriquement rejetée. Dans les deux cas, l'imbrication entre intérieur et extérieur, entre programme et structure, entre parcours et «hardware» architectural définissent un contexte nouveau qui fait passer l'architecture de l'état d'objet typologiquement codé à celui d'infrastructure³.

Cette nouvelle notion d'objet est également une conséquence de démarches de projet recourant à l'addition, à la superposition et à la manipulation d'une information auparavant *masquée*. À partir du début des années quatre-vingt-dix, on disposait avec le CAO d'un instrument de projet qui permettait d'explorer des territoires inconnus. L'analyse de coupes, de surfaces et de lignes de force produisit – et absorba – des énergies créatrices. Conformément à ses possibilités, le rapport entre l'animation et le produit final fut transformé: une interaction fondamentalement différente s'établit entre le modèle d'une structure et sa réalité construite, entre le prototype et le détail constructif exécuté si bien qu'également la forme architectonique reçut sa légitimité dans le cadre d'un processus itératif. Ces conceptions de l'œuvre et ces rapports de légitimation nouveaux se manifestent, notamment, dans les travaux de Foreign Office Architects qui semble, dans le projet du Osanbashi Pier, être tombé sous l'emprise d'une véritable esthétique du processus. FOA thématise moins le produit fini que les étapes franchies lors de sa genèse, ne décrivant Osanbashi Pier pas comme un objet, mais comme une matière «manipulée» par un champ de forces⁴. L'espace public du terminal se développe en une surface continue, dans les plissements de laquelle se matérialisent la répartition des charges et les diagrammes de mouvement. Comme dans les projets de Parent, on assiste à la déstabilisation de la notion d'architecture ce qui affecte aussi les instruments de la représentation spatiale. Une tomographie des figures et des séquences de coupes rend caduque la prépondérance du plan et de l'élévation en tant que mode d'expression.

Une nouvelle politique de l'espace

Mettre en mouvement des ordres architectoniques représente aussi un objectif central des textes que Claude Parent et Paul Virilio publient dans les neuf éditions d'Architecture Principe. La sélection aux pages 20 à 29 donne une impression que complètent des concepts et des projets exemplaires. Ces «agencements probatoires» pour de nouvelles expériences spatiales montrent que la Fonction oblique était une sorte de code génétique dont Parent et Virilio attendaient l'instauration de relations fondamentalement nouvelles entre logement, ville, infrastructure et territoire⁵.

Les manifestations programmatiques de Parent en tant qu'architecte montrent également comment une notion élargie d'œuvre et des techniques nouvelles de représentation spatiale se répercutent sur la conception. Ses concepts étudient des situations et des échelles variables sans que la différence entre une installation spatiale, un décors de théâtre, une villa, un supermarché ou un paysage urbain paraisse jouer un rôle. Après avoir été nommé, en 1974, conseiller de l'agence EDF, Parent étend ses études au traitement architectural et paysager de centrales nucléaires, ce qui lui confère une réputation de formaliste. Et de fait, Parent conçoit ses paysages

urbains visionnaires sans concrètement se préoccuper de la question du pouvoir et effleure à peine les questions, incontournables dans les années 1960, autour de la préfabrication⁶. Les conditions pour réaliser des projets urbanistiques comme «Les Vagues» ou «La Colline» n'étaient pas remplies au niveau social, politique et de l'économie du bâtiment. Néanmoins, rien ne serait cependant plus faux que de voir dans la fonction oblique uniquement un prétexte à des paysages de béton articulés de manière expressive. Ce projet d'une nouvelle phénoménologie de l'espace doit être considéré bien plus comme une critique de la pratique institutionnalisée de l'aménagement: la quête messianique de densité bâtie n'est pas seulement une réponse aux errements du développement urbain d'après-guerre, mais aussi un rejet polémique de la pratique professionnelle conventionnelle.

Nombre de projets et de textes présentés dans Architecture Principe critiquent les modèles dysfonctionnels d'aménagement sur un arrière-plan de société de consommation contemporaine. Les instruments disponibles de la planification en zones ne sont pas en mesure de répondre à l'accroissement massif de la mobilisation et de la sub-urbanisation. Au contraire, le scénario des Grands Ensembles se développant dans l'espace et tendant à la fragmentation est même légitimé par la séparation des fonctions inscrite dans la doctrine des CIAM. Parent et Virilio comparent la situation de la banlieue parisienne aux grandes villes américaines en proie, depuis le début des années 1960, à l'agitation raciale. En tant que projecteur, Parent s'oppose cependant aussi à une avant-garde qui tente de résoudre les déficits de l'habitat au travers d'une politique de «l'autre» forme: «Une architecture internationale et politisée recherche dans le néoréalisme le sens masochiste du paupérisme correct et de l'anecdote pour calmer sa mauvaise conscience. (...) Une architecture traditionnelle sclérosée tente de se rajeunir en se parant de l'appellation néo-décorative (brutalisme). (...) Une jeune architecture américaine dont l'origine se trouve en Californie se complait dans le culte de la cabane en bois et de la fausse grange surmontée d'un toit pittoresque et bizarre»⁷.

Si Parent conteste l'importance du gros de la production internationale – des Smithson jusqu'à Charles Moore – c'est qu'il s'agit pour lui de critiquer une architecture qui se positionne sur des questions de goût et qui devient, sur le marché de l'industrie culturelle, un sujet trivial. À l'image d'autres utopistes de la fin du Mouvement moderne (Constant, Archigram, Hollein, etc.), Architecture Principe associe aux attaques de la situation professionnelle une critique de la société. Le «consommateur» indifférent aux produits architecturaux doit ainsi être éveillé et sensibilisé par des expériences spatiales qui lui étaient inconnues jusqu'à présent. Selon la rhétorique que Parent développe dans son texte programmatique «Le Potentialisme», cette nouvelle sensibilité pour l'espace développe chez l'individu les conditions d'une autre disponibilité pour la densité et la mo-

bilité. Imposer de nouvelles pratiques de l'espace constitue aussi un défi «éducatif» dont les fondements doivent être posés d'abord.

Selon Virilio, le rejet, dans la construction de logements, de l'espace taylorisé et standardisé du fonctionnalisme doit permettre l'émancipation du corps «physiologique» en corps «locomoteur». Afin de tester scientifiquement le concept de l'oblique, Parent et Virilio conçurent des agencements expérimentaux comme «l'instabilisateur pendulaire» (p. 22). Cette expérience devait avoir lieu à dix mètres du sol dans une double monade dans laquelle Parent et Virilio auraient pratiqué «l'habiter à l'oblique». Le test d'habitation observé par des sociologues avait été spécialement conçu pour la faculté de Nanterre et se serait déroulé sur le site universitaire si les événements de Mai 68 n'étaient survenus. Mais le scénario de «Loft Story» fut dépassé par une autre réalité sociale qui, en un premier temps, joua réactionnaires toutes les recherches behaviouristes et qui annonça également la fin de la collaboration Parent-Virilio.

Après la dissolution d'Architecture Principe en 1969, Parent continuera à développer la fonction oblique tout seul. Au début des années soixante-dix, il envoie le «Practicable» en tournée dans différentes villes françaises afin d'animer les habitants directement dans l'espace urbain à l'aide d'expériences dynamiques. (p. 23) Après le démantèlement prématuré de la plate-forme théorique Architecture Principe, une plate-forme en bois devient ainsi la réalité de la fonction oblique. En rapport avec ces installations spatiales, des tables rondes, des expositions et des happenings sont organisés parmi lesquels comptent aussi les apparitions publiques de la sœur de l'architecte: la danseuse Nicole Parent présente les qualités du sol oblique par ses représentations sur le praticable ainsi par que sa publication «Un sol à travailler: l'oblique. Une gymnastique à vivre: l'inclipan». Ainsi, dans la décennie des expériences et manifestations participatives, l'oblique est littéralement in-corporée. Avec leur vitalisme rappelant Adolphe Appia, ces actions mobiles constituent toutefois moins une provocation que cela aurait été le cas avant Nanterre.

Événement, corps, ville

Avec des sensations comme «euphorie, vertige, claustration, dépoliarisation, fatigue», Parent exige un travail physique du sujet qui doit conquérir le continuum spatial oblique comme un paysage, au lieu d'être conditionné par l'architecture. 1966, le projet pour le centre culturel de Charleville offrit une occasion concrète à de tels élargissements de la conscience (p. 28). Parent et Virilio utilisèrent une surface inclinée en toiture comme une interface pouvant être pratiquée. Au-dessus du courant, la coupe transversale se développe en un «obstacle surmontable» dans lequel inclinaison et emboîtement suscitent des expériences comme le déséquilibre et la déstabilisation. L'espace circulatoire public défini par la fonction oblique doit «mobiliser» l'individu pour de nouvelles expériences collectives, ce faisant

l'espace extérieur scénique comme l'accès direct depuis l'eau n'est pas exempt de pathos théâtral: institutionnalisation et esthétisation de la manifestation de masse dans un contexte marqué par des manifestations de rue quotidiennes? Virilio thématise à nouveau dans «Vitesse et politique»⁸ la dynamique de la manifestation politique comme étant une force constitutive de l'histoire.

Des éléments de l'expérience informelle de l'espace (urbain) se trouvent déjà dans la technique subversive des situationnistes à la fin des années cinquante. Aux flâneurs d'un Guy Debord la dérive doit permettre de reconnaître et, en même temps, de déstabiliser la culture de consommation. Le situationnisme conçoit à cette fin une nouvelle cartographie urbaine dans laquelle espace statique et flux se confondent – tout comme dans la fonction oblique. Naturellement la conception de Parent et Virilio d'un environnement architectonique à expérimenter de manière quasi physiologique est plus proche du rapport au corps du Mouvement moderne que de la «psychogéographie» informelle et atmosphérique des situationnistes. Bien que le programme d'Architecture Principe porte sur une notion d'espace événementiel et s'oppose à sa notation conventionnelle, il part toujours de l'implémentation de moyens *architectoniques*. Ce «conservatisme» distingue aussi la contribution de Parent et Virilio d'autres positions radicales contemporaines: justement Archigram ou, plus tard, Superstudio recourent aux techniques narratives de l'ironie ou du *sampling* et formulent leur position critique en recourant aux idiomes du Pop art. Parent et Virilio ne thématisent en revanche pas le défi que les médias et les technologies posent à l'espace. Ils déstabilisent l'architecture de l'intérieur.

Le nouveau règlement du rapport ville-architecture-paysage proposé dans les manifestes urbanistiques confère responsabilité «historique» au projet architectural. L'exigence nietzschéenne qui se profile derrière ce concept d'espace n'est pas envisageable sans le travail de Virilio sur des infrastructures militaires⁹. Les connaissances sur le pouvoir et les réseaux territoriaux que Virilio a acquis par l'étude du Mur Atlantique à la fin des années 1950 sont directement intégrées au travail de conception sur le «bunker» de Sainte Bernadette à Nevers. Les topologies architectoniques continues avec lesquelles Parent et Virilio veulent résoudre la question urbaine ont également quelque chose de militaire. On peut ainsi voir dans la fonction oblique aussi une critique de l'ethos «humanitaire» du Mouvement moderne dont le mythe du progrès s'est épuisé dans la reconstruction européenne¹⁰.

La fonction oblique fut engagée comme un *Hardware* qui devait conférer à l'espace «ex-sangué» un degré nouveau de matérialité et le rendre plus performant. En 1996, Virilio porta un regard rétrospectif sur le contexte historique de cette politique événementielle: «à la fin des années 1960, exactement au moment où débuta la révolution des techniques de transmission télé-

matique et où l'unité spatiale de la scène urbaine – de l'espace urbain – commença à être évincé par l'unité temporelle de l'écran domestique – de l'image publique – au moment où, avec la délocalisation des activités postindustrielles, le temps réel eut déjà plus d'importance que l'espace réel de l'emplacement humain, ce retour au corps était effectivement de la plus grande actualité, mais malheureusement c'était trente ans trop tôt!»¹¹

Des extraits des manifestes de Parent et Virilio publiés dans *Architecture Principe* sont présentés sur pages 4–5 et 20–29. Voir www.werkbauenundwohnen.ch pour leur version française intégrale.

- 1 Paul Virilio, *Désorientation*, dans: *Architecture Principe* (préface au reprint), Editions de l'Imprimeur, Besançon 1996.
- 2 Pour une première tentative d'établir ce lien, voir: Frédéric Migayrou, *Bloc, le monolithe Fracturé*; catalogue de la contribution française à la 6^{ème} biennale de Venise, 1996.
- 3 Voir Anna Klingmann, *Strategies of the Real*, dans: *wbw 3/2000 De-Typologisierung*.
- 4 Alejandro Zaera-Polo, *Rollercoaster Construction*, dans: *Processing, Verb 1*; ACTAR, Barcelone 2001.
- 5 Sur les stratégies contemporaines de la continuité et des rapports au contexte voir la contribution d'Andreas Ruby (pp. 39–45).
- 6 C. Parent, *Préfabrication*, dans: *Architecture Principe 8* (novembre 1966).
- 7 C. Parent, *Simulacre*, dans: *Architecture Principe 6* (août 1966).
- 8 P. Virilio, *Vitesse et politique: essai de dromologie*, Galilée, Paris 1977.
- 9 La documentation réunie en 1958 par Virilio sur le «Mur Atlantique» allemand est publiée dans *Architecture Principe 7* (septembre/octobre 1966). Sous forme de livre, *Bunker archéologie* paraîtra en 1975 à l'occasion de l'exposition du même nom à Paris.
- 10 Le travail de Jean Nouvel qui passa plusieurs années après son diplôme dans l'agence Claude Parent met aussi en tension technologie, matérialité et atmosphère.
- 11 P. Virilio, *Désorientation* (op.cit.).

Andreas Ruby (pages 39–45)

Traduction française: Jacques Debains

Superficies informatives

La Continuité, narration des années quatre-vingt-dix

La dernière décennie a vu la transformation radicale des relations entre architecture, information et contexte. L'animation et l'atmosphère sont venues remplacer la fonction et le signe.

- 66 Noyé dans un flot de données, l'objet architectural a paru se dissoudre en une infrastructure animée et la ville se perdre en dispositifs continus. Les scénarios de communication et l'interconnexion vivent une haute conjoncture comme à la période terminale du moderne. Les distorsions sociales et économiques de la globalisation permettent-elles und exacerbation de la question spatiale similaire à la «fonction oblique» de Claude Parent et Paul Virilio dans les années soixante? Cet article aborde un double aspect du développement: Andreas Ruby montre comment, depuis 1990, la continuité revient largement à honneur dans le scénario du projet. En même temps, il s'interroge sur les contenus et programmes pouvant encore correspondre aux iconographies radicales actuelle.

Aucun doute là-dessus, les années 90 furent la décennie de la continuité. La chute du mur en 1989 provoqua l'effondrement du système socialiste et mit fin à la confrontation est-ouest de la guerre froide. En 1990 Fujiyama, historien américain et conseiller du Président, pouvait alors proclamer que l'histoire avait atteint son but ultime: la pax americana pour tous. Les contours de l'ancien monde avec leur ordre d'Etats nations souverains commencèrent à s'effriter dans l'espace glissant du capitalisme transnational. La généralisation de l'internet, des télévisions par câble et satellite, ainsi que la communication par téléphone mobile ont transformé le monde en un continuum spatio-temporel encore inédit garantissant une mobilité permanente des informations et des capitaux, tandis que les transferts de fonds immédiats associés à l'avantage des décalages horaires entre les trois grandes bourses de Londres, New York et Tokio, permettaient le fonctionnement permanent du marché mondial des valeurs.

Cet arrière-plan de globalisation économique, technique et politique permet de comprendre rétrospectivement que la continuité soit devenue le paradigme-guide de l'architecture des années 90. Après les rituels des «dif-, dis- et de-» qui avaient marqué l'ancien régime du postmoderne et de la déconstruction, le thème de la continuité semblait ouvrir un champ d'action totalement nouveau à l'architecture. Pourtant, ce potentiel architectural ne fut exploré que très partiellement. Très vite, la théorie propagandiste de l'école anglo-américaine Ivy-League imposa la géométrie des surfaces continues comme la seule incarnation légitime de la continuité en architecture. Vu après coup, le résultat de cette campagne médiatique se révèle être une «victoire à la Pyrrhus». Après des années passées à rechercher fiévreusement des mondes formels toujours nouveaux, ce qui a jusqu'à maintenant indubitablement élargi le formellement pensable en architecture, on commence à remarquer des traces de fatigue. Plus les écoles d'architecture ont suivi le karma annoncé du Floorwallceiling, plus les résultats étaient prévisibles. Les raisons de cette entropie précoce pourraient se situer dans la monoculture avec laquelle l'avant-garde assistée par l'ordinateur des années 90 a mis en forme le concept de la continuité architecturale. Ce faisant, des interprétations de continuité plus conceptionnelles ont été évincées. Se remémorer aujourd'hui leurs motivations souvent très différentes, pourrait aider à libérer la notion de son appauvrissement discursif.

L'architecture vue comme continuation de l'espace urbain

La mise en place du concept de la continuité sur la carte du nouveau débat architectural est avant tout l'oeuvre de Rem Koolhaas qui, au début des années 90, s'est préoccupé de la notion d'infrastructure. Koolhaas voyait l'infrastructure comme une chance pour libérer l'architecture et l'urbanisme de leur séparation catégorielle et pour les enchevêtrer opérativement. Comprise comme une portion d'infrastructure urbaine, l'architec-

ture pouvait prétendre à une nouvelle forme de performance urbaine. Dans son *Kunsthal* (Rotterdam 1992), cette manière de voir conduisit à une double programmation architecturale pour un musée et une interface urbaine entre le parc-musée et l'autoroute. La liaison est assurée par une rampe piétonne qui traverse le bâtiment, forme passage public et se propose en même temps comme son modèle de circulation. En ce sens, *Kunsthal* dépasse largement l'adaptation polémique du musée-box de Mies, mais aussi une réédition de la promenade architecturale de Le Corbusier; sa séquence spatiale continue, la surface de circulation interprétée comme un espace utile et inversement, représentent une appropriation directe de la fonction oblique de Claude Parent et Paul Virilio. Avec la même méthodique, Koolhaas projette son Urban Design Forum (Yokohama, 1992), un paysage infrastructurel. Ce projet d'urbanisme réunit un grand nombre de programmes (de bâtiments) sur un «warped plane» et constitue un cycle choréographique événementiel permanent. Dans les deux cas, il s'agit de briser la monofonctionnalité d'une typologie et de la charger programmatiquement en y intégrant le monde des événements environnants.

Dans la bibliothèque de Jussieu (Paris, 1993), Koolhaas pousse finalement cette ambition à l'extrême en métamorphosant le bâtiment en incubateur architectural de l'espace public. L'espace du boulevard se prolonge à l'intérieur et, sur un parcours long de 1,5 km, ce paysage continu fait de superficies pliées forme un «boulevard intérieur» qui serpente en s'élevant au sein de l'édifice. Même si le projet devint célèbre pour avoir été le premier à mettre en oeuvre une géométrie topologique pour assurer l'organisation spatiale d'un espace intérieur, l'utilisation par Koolhaas de la nouvelle forme est principalement d'ordre stratégique: donner un nouveau lieu à l'espace public qui, dans la ville, subit une pression de privatisation croissante. Pour ce faire, la suprafonction de la surface continue consiste essentiellement en ce que la nouvelle sphère publique ne forme pas une réserve monadique, mais reste liée à la ville existante et peut l'influencer en retour.

Continuité de l'infrastructure versus celle du programme

La définition de la superficie continue comme catalyseur d'une cohérence urbaine se voit développée à partir du milieu des années quatre-vingt-dix, notamment par deux agences dont les architectes avaient précédemment travaillé avec OMA et collaboré, au moins en partie, aux projets évoqués auparavant: FOA et MVRDV.

De ces deux, FOA exploite avant tout la direction formelle, entrelace la géométrie topologique de Jussieu avec la logique infrastructurelle du projet OMA pour Yokohama et transforme typologiquement l'édifice en un paysage urbain infrastructurel. Grâce à cette hybridation conceptuelle que réalise FOA, les contradictions typologiques qui marquaient encore nettement les deux

projets de Koolhaas se voient dissipées. Dans la pensée de FOA, les bâtiments du projet Koolhaasien de Yokohama encore traités comme des entités distinctes s'amalgament définitivement dans leur «warped plane», tout comme le «floorscape» plié de Jussieu s'évade pour ainsi dire de sa cage de verre. La surface pliée qui, chez Koolhaas était encore un dispositif stratégique parmi d'autres, devient avec FOA une infra-structure inclusive dans laquelle toutes les distinctions entre éléments sont éliminées; la technique du collage se trouve ainsi définitivement relayée par le morphing. Outre le célèbre *Osanbashi Pier* (Yokohama, concours de Yokohama: 1995, exécution 2000-2002) mis à part, ceci ce montre peut-être encore plus clairement dans leur projet *Virtual House* (1997). Libre de tout entourage volumétrique (et de localisation qui en résulterait), l'espace dérive littéralement le long d'une surface dont les ondulations et les courbes continues génèrent une structure fluide. L'ondulation sans fin de cette bande de Moebius servant de base à la volumétrie du projet, définit d'ailleurs fondamentalement le sens de la continuité dans FOA.

MVRDV par contre abandonne le principe topologique de Jussieu (l'angle morphé en haut dans la villa VPRO à Hilversum n'étant guère de plus qu'une carte postale maniériste adressée à Koolhaas par ses anciens collaborateurs Winy Maas et Jacob van Rijs) afin de poursuivre résolument le développement du paradigme de continuité dans une direction programmatique. MVRDV croise la théorie des tours façon Koolhaas du projet «Delirious New York» avec la continuité idéalisée du *Monumento Continuo* de Superstudio. Leur horizontalité sans fin se trouve en quelque sorte verticalisée par MVRDV pour apporter une diversité urbaine au principe de la tour, par empilement de programmes hautement différenciés, voire ici des plateaux de civilisation superposés (avec la conséquence que la critique culturelle dystopique de Superstudio perd toute ambivalence pour se transformer en une nouvelle euphorie progressiste). Alors que leur *Pavillon Hollandais* à l'expo 2000 de Hanovre atténuait plutôt cette programmatique en cartoon construit à grand public, la portée totale de cette approche apparaît essentiellement dans des projets de recherche spéculatifs tels que *Meta-City Data-Town* (1998) et *3-D-City* (2000). Dans ce dernier projet, continuité signifie avant tout densification du tapis résidentiel post-suburbain (qui, en lui-même, représente la version urbaine dominante de la continuité d'aujourd'hui) en une mégacité autonome de 1 million d'habitant installée dans un cube aux arêtes longues de 1 km.

L'hyperdensification de la société urbaine libère par ailleurs le paysage naturel de plus en plus avalé par cette dernière et le transforme en un nouveau tapis de verdure continu entre les blocs métabourgeois. Avec leur environnement de verdure, ces blocs d'habitat ponctuels font du scénario de 3-D-City une amplification considérable de la Ville Radieuse de Le Corbusier et rappellent indirectement la polémique de la modernité tardive qui incita Claude Parent à projeter

ses paysages verticaux habités d'une densité utopique. La base méthodique de la recherche sur la densité dans MVRDV se manifeste pourtant dans l'instrument de projet de la Datascape qui, en elle-même, représente une catégorie informelle de continuité. Ainsi, Datascape permet de visualiser les conséquences des prescriptions légales dans la mise en forme de l'environnement bâti, les limites de faisabilité tout comme les possibilités potentielles. Grâce à cette focalisation de toutes les règles et lois concernant un lieu, Datascape transforme la topographie réelle de ce lieu en une accumulation de Bits et de Bytes. Cette matérialisation exhaustive induit une nouvelle lecture du contexte qui remplace son interprétation plutôt historico-culturelle venue du Régionalisme Critique.

De la continuité du mouvement à celle de l'objet La matérialisation du contexte fut avancée de manière décisive par Greg Lynn qui, dès le milieu de années 90, mena ses recherches à l'Université de Columbia dans le «Paperless Studio». En s'opposant à la compréhension traditionnelle du lieu en tant que configuration matérielle statique, Lynn voulait avant tout comprendre les forces mobiles qui conditionnent le comportement d'un contexte donné. Au lieu de continuer à contrecarrer le caractère dynamique d'un monde sensible fluctuant par une esthétique de la durée, Lynn voulait déduire directement l'architecture en partant de l'écologie variable de la réalité.

Pour visualiser les forces locales en tant que paramètres générateurs de projet, Lynn fit appel à des logiciels d'animation propres à l'industrie du film, pour développer des processus de «cartographie des mouvements» (Movement Mapping). Des données sur la circulation des voitures, les flux de piétons, les mouvements du vent, la course du soleil, les quantités de pluie etc. sont synthétisées dans un ordinateur pour former un système dynamique. Pour ensuite déduire de cette animation une forme bâtissable définie, Lynn sélectionnait dans le corps fluctuant de données une série d'instantanés dont la superposition permettait d'engendrer une structure spatiale.

Si le résultat final du projet montre encore partiellement ce mouvement dans la modulation plastique de la forme qu'il a lui-même engendrée, l'architecture n'est pourtant pas immunisée contre l'aliénation vis à vis de son contexte qu'elle croyait éviter grâce à l'appropriation numérique de ce même contexte.

Lorsque sa première réalisation – la *Korean Presbyterian Church* (Queens, N.Y., 1999) bâtie en collaboration avec Michael McInturf et Doug Garofalo – avait mis en évidence l'incapacité de l'industrie du bâtiment conventionnelle à construire des surfaces en forme libre, Lynn réorienta son travail. Il abandonna le projet de recherche pure et quitta l'Université de Columbia pour se concentrer à l'UCLA aux processus de production en masse par le design industriel et à leur application en architecture. Une démarche rappelant l'histoire des *Case Study Houses* où

des architectes comme Pierre Koenig ou Albert Frey utilisèrent l'infrastructure (militaro-)industrielle californienne comme laboratoire pour développer de nouveaux systèmes constructifs.

«Embryological Housing» (1998-2000), premier projet résultant de cette nouvelle recherche, fut continué par Lynn à l'EPF de Zurich jusqu'en 2002. L'importance prise jusque là par la genèse de la forme se voit ici entièrement transférée sur sa faisabilité, voire produisabilité. Cela correspond aussi à une nouvelle définition de la continuité: Au lieu d'une insertion dans le champ des forces environnantes, il s'agit maintenant pour Lynn de la continuité de la forme bâtie elle-même. Ainsi, la coque enveloppant la maison est faite de 2048 panneaux courbes distincts les uns des autres en dimensions et formes mais constituant ensemble une forme globale individualisée pour chaque maison. La traduction constructive adéquate de ces pièces n'est pensable que par des technologies de pointe telles que machines à découper hydrauliques à haute pression ou au laser. En regard de la déception plutôt amère qui suivit la construction de la *Korean Presbyterian Church*, cette réorganisation radicale vers le «Manufacturing Research» était parfaitement conséquente, car elle seule permettait d'élargir le canon du techniquement bâtissable. Mais le prix de cette réorientation est que l'architecture ne peut plus rien exprimer à propos d'autres thèmes.

Continuité hyperlocale

Sur l'arrière-plan de ce déficit regrettable, il est intéressant d'étudier le développement de l'architecte français François Roche et de son agence R&Sie... Au premier abord, Roche avait accueilli avec enthousiasme la rénovation de la théorie de projet que Lynn proposait avec sa technique d'animation. Mais contrairement à ce dernier, il ne voyait pas le potentiel effectif de l'animation dans la genèse formelle, mais dans sa capacité pour cartographier les propriétés caractéristiques d'un lieu réel et de les mettre directement en oeuvre pour sa transformation. Les résultats sont exactement contraires: Parce que chez Lynn le contexte se voit finalement fonctionnalisé pour générer l'objet par son information, il disparaît à mesure que cet objet prend forme. Chez R&Sie... par contre, l'objet disparaît au profit du contexte et lui rends son corps devenu vide. Au lieu de se profiler comme sculpture par rapport au contexte, l'architecture fonctionne comme un cadre de perception conférant au lieu une présence encore plus spécifique.

R&Sie... démontre comment cet effacement de l'objet se réalise dans sa *Maison Barak* (Sommières, 2001). Ce faisant, la métamorphose de la matérialisation entre projet et exécution est parfaitement significative. Le concept initial prévoyait non pas de poser la maison comme un objet sur le terrain, mais d'en modeler artificiellement la topographie pour l'insérer dans la niche du sol et de la recouvrir par ce dernier. Mais pour pouvoir bâtir cette habitation grande de 180 m² avec un budget limité à moins de 150 000 Euro,

R&Sie... décida par la suite de remplacer le morphing topologique du lieu et de l'objet par une assimilation plutôt conceptuelle. Pour ce faire, la continuité du volume a été résolue par un bloc horizontal en béton complété par une construction en tente adjacente. Par sa forme douce qui suit emphatiquement le mouvement du sol en pente descendante, la maison-tente intègre en même temps au paysage la géométrie rigide de la maison-bloc. Une membrane en polyuréthane de couleur verte enveloppant complètement les deux corps efface finalement la contradiction volumétrique et assure leur dissolution phénoménologique au sein de la texture végétale environnante. Dans la mesure où l'intégrité de l'objet est finalement obtenue par un moyen textile, l'habitat peut, en dessous de sa peau, développer une continuité entre l'intérieur et l'extérieur – une qualité que le morphing maison-terre de la conception d'origine n'aurait sans doute pas atteint. La révision économique du projet n'a donc pas réduit son potentiel de continuité, mais l'a multiplié au contraire.

Dans ce contexte, l'intérêt de R&Sie... pour amalgamer son intervention à la situation trouvée ne se limite pas seulement au seul niveau phénoménologique mais inclut aussi résolument la matérialité du lieu. Mais contrairement à la technique d'animation de Greg Lynn qui réduit cette matérialité à des représentations abstraites de matière physique (ce qui renvoie en fait au do-

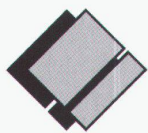
maine sémiotique), R&Sie... traite cette matérialisation en l'appréhendant presque charnellement, viscéralement. Ainsi, dans le projet *Aqua Alta* pour l'extension de la faculté d'architecture (Venise, 1998), l'eau de la lagune avec toutes ses composantes est conduite directement dans le bâtiment où elle coule dans les étages par des canaux et s'élève sur des parois transparentes. Dans *Silverrelief* (Bangkok, 2002) leur projet de concours lauréat pour un musée d'art contemporain, le volume d'exposition est entouré d'une peau de forme libre en panneaux d'aluminium chargés électrostatiquement qui se double d'une seconde couche en attirant les particules de poussière de l'air fortement pollué de la capitale thaïlandaise, ce «revêtement» formant aussi la protection solaire.

Le plaisir dionysiaque de l'architecture à l'incorporation matérielle du lieu s'étend aussi à sa dimension sémantique et programmatique. Le travail avec des systèmes de signes philosophiques, politiques et historiques que l'emploi de géométries topologiques a toujours plus tabouisé depuis le milieu des années 90, joue un rôle central chez R&Sie... – mais non pas pour en déduire des stratégies génératrices de forme comme le firent Eisenman, Libeskind ou Tschumi dans les années 80, mais pour réorganiser le programme en fonction spécifique du lieu. R&Sie... a pratiqué cette réécriture de programme d'une manière

exemplaire en 1997 dans son projet de musée-monument à Johannesburg devant être érigé au croisement de Soweto où en 1976, lors d'une marche d'enfants noirs contre l'apartheid, l'adolescent Hector Petersen fut abattu et enterré. Pour pouvoir donner une signification publique digne de son histoire à ce lieu encore chargé de menace, R&Sie... a fait en sorte que les archives de cette histoire de Soweto conservées jusque là dans plusieurs universités blanches renommées de Johannesburg, soient transférées sur place. Ainsi, les universitaires qui travaillent sur l'histoire de Soweto devront se rendre sur les lieux mêmes où cette histoire s'est jouée.

Franchissement en réponse au zonage global? L'amalgame hypertextuel des niveaux physique, sémantique et programmatique du projet enlève au lieu ses limites traditionnelles pour lui donner une extension rhizomatique unique. Lors de la même décennie où la recherche architecturale a proclamé cette nouvelle continuité en tant que paradigme contemporain, la réalité politique s'est significativement développée dans le sens inverse. Au lieu de disparaître dans les profondeurs de l'histoire, le rideau de fer s'est déployé autour d'une grande Europe décidée à se préserver des flux migratoires en croissance constante venus des pays dits en voie de développement. Des «Axes of Evil» fortement implantés forcent la créa-

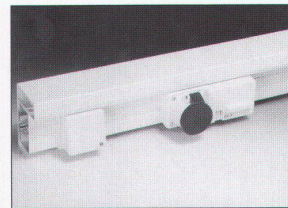
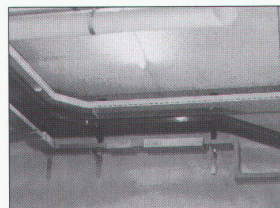
UND WIEDER EINE MASSGESCHREINERTE ARBEIT



KLUSER+HEHLI
INNENAUSBAU AG

- ◆ Schreinerei / Möbel
- ◆ Schränke / Massküchen
- ◆ Praxis- / Ladenbau
- ◆ Tische / Büromöbel
- ◆ Bankausbauten
- ◆ Empfangskorpusse

Zürcherstr. 94 b 8852 Altendorf
Tel. 055 442 46 80 Fax. 055 442 42 84
info@kluser-hehli.ch www.kluser-hehli.ch



Effektvolle farbige Trassen mit

- **Farbigen Multibahnen MULTIFIX Trägermaterial G-Kanälen Steigleitungen**
Alle RAL- und NCS-Farben, auch Stahl rostfrei V4A
- **LANZ Stromschienen 200 – 800 A bis 660 V**
In 16 verschiedenen Standardfarben erhältlich.
- **LANZ Brüstungskanäle 150 x 200 – 250 x 250 mm**
in Farben nach Kundenwunsch lieferbar.
- **kb-System Brüstungskanal-Stromschienen**
Mit 2 Stromnetzen 230 V/63 A und 400 V/63 A standardmässig weiss. Andere Farben auf Anfrage. Zur Farbcodierung aus Sicherheitsgründen.

Farbige Kabelbahnen, Stromschienen und Brüstungskanäle sind eine Spezialität von lanz oensingen! – Fragen Sie an für Beratung, Offerte, rasche und preisgünstige Lieferung.

lanz oensingen ag Tel. 062 388 21 21 Fax 062 388 24 24

Farbe gefällt mir. Bitte senden Sie Unterlagen über

Könnten Sie mich besuchen? Bitte tel. Voranmeldung!

Name/Adresse/Tel. _____



lanz oensingen ag
CH-4702 Oensingen • Telefon ++41/62 388 21 21

tion de camps géopolitiques hostiles aux étrangers, tandis que la politique à courte vue des lobbies dans les états industriels freine systématiquement toute lutte efficace contre la catastrophe climatique globale. En regard de ce zonage et de ce morcèlement croissants d'un monde s'éloignant toujours plus du village global de McLuhan, les propos de continuité architecturale discutés ici prennent une dimension utopique surprenante qui, en moins euphorique, rappelle la solitude que connurent les utopistes des années 60 après l'échec de mai 68 – notamment Claude Parent et Paul Virilio – en se retrouvant dans la réalité décourageante des années 70, avec en main un modèle d'avenir dont personne ne voulait plus.

English

André Bideau (pages 14–19)

English translation: Rory O'Donovan

Grounding space

Parent, Virilio and the theory platform Architecture Principe

At a critical key point in late modernist theory Parent, together with urban planner and (subsequent) philosopher Paul Virilio, suggested a radical departure from additive, zoned habitat. According to their theory of the “Fonction oblique”, an architecture of the oblique, the issue was to activate the ground as both context and surface, to conceptually destabilize the architectural object: a, literally, “fundamental” process which, in recent years, has gained renewed interest. Parent developed an architectural hardware by shifting design from floor plan and facade to the modulation of sectional sequences and surface reliefs. His research on an architecture of the oblique does not, however, confine itself to building projects. The following contribution also discusses the texts and hypothetical projects with which an attempt was made to dynamicise and densify space.

We must battle against form, against its universality and its uniqueness. We must question its splendour, its unchallenged expressive force and introduce a contradiction into it. Claude Parent

From the mid sixties onwards Parent examined non-orthogonal sectional figures in which novel constellations of structure and use could be tested. Many of these projects are not so much objects as experimental settings seeking for a performative definition of space to achieve its breakthrough. These would, it was hoped, overcome a definition of the object valid since the start of Modernism by arriving at a new statement on corporeality: the inclined surface. In order to formulate this “Fonction oblique” Parent and Virilio addressed mass housing, rejecting the standardised interior with its addition of white

space modules. They intended to establish a new system of coordinates in place of Functionalist typologies, and to replace the Cartesian order of ceiling and wall. The diagonal of the Fonction oblique introduced in the section continuously stretches floor areas making the interior a continuous surface. One aspect of the performativity of this new spatial dispositive is the assimilation of diverse functions. The Fonction oblique was intended to overcome both the partition wall and the individual piece of furniture. Architecture thus becomes neither container nor framework but a “support”.

The platform *Architecture Principe*, founded in 1963 by Parent and Virilio, is most certainly not the only programme in the sixties that called for an architecture as an infrastructural system. The special thing about *Architecture Principe* is the strategy employed to reconceptualise space on the basis of its surfaces. Inwardly the architecture of the oblique appears as an interface, externally as a relief. In retrospect Virilio was to describe this new context as follows: “The work of the group Architecture Principe, not so much ‘utopian’ as, in the true sense ‘atypical’, was a serious attempt against all odds to develop a different relationship to the natural ground, to the geomorphology of place and, as we have seen, also to the artificial ground of the apartment, that arrangement of human activities.”¹

Experimental settings and forms of notation

In his designs dating from the time of *Architecture Principe* Parent suppressed floor plan and facade as agendas. For these offered no potentials for the new functional allocations and the continuous ground generating the motion space of “circulation habitable”. By reducing his spatial dispositions to abstract diagrams Parent anticipated a form of notation that has had a successful career in the past decade. The same can be said of a series of terms which, as a result of their application by *Architecture Principe* to the theme “ground”, were already sharply defined: infrastructure, texture, scape, all of which were to become fixed points for the nineties neo avant-garde. Why?

After years of linguistic, typological and morphological investigations the surplus meanings celebrated by postmodernism and deconstructivism in the dialectics of object and context were gradually dismantled. In their place new phenomenologies of space and surface developed a narrative potential. Architectural discourse focussed on media and communication fostered the dialectics of flow and corporeality, animation and material nature. Against the background of this semantic reduction and the “spatial turn” made in the nineties *Fonction oblique* possesses a definite relevance that lies, to an extent, in the representational techniques employed by Parent. Spatial systems reduced to formulas are “precursors” of those forms of notation and animation that were first to achieve a breakthrough with the help of the digital representation of space.

Along with the forms of inscribing space the concept of the work itself also altered. As alternatives to the standard definition of the object were a key issue of *Architecture Principe*, for Parent working on section, model and diagram was decisive.² At that time, as was later the case with the “topological architecture” of the nineties, a fundamental rejection of the sculpturally motivated placing of architectural objects surfaced. In both cases through the mingling of inside and outside, programme and structure, movement patterns and architectural hardware a new context was opened up that allowed architecture to mutate from a typologically coded object to an infrastructure.³

This new understanding of the object is also a consequence of design processes, the use of which involves the addition, overlaying and manipulation of previously *concealed information*. With the emergence of CAD from the early nineties onwards a design tool became available that could be used to explore previously uncharted territories. The analysis of sectional figures, surfaces and lines of force produced – and indeed absorbed – design energy. Parallel to the emergence of these possibilities the relationship between animation and the end product also altered. There developed a fundamentally different interplay between the model and the reality of the built structure, between the prototype and the production of a constructional detail, so that architectural form too acquired its legitimacy within an iterative process. Such new concepts of the (architectural) work and systems of legitimisation can be seen to emerge in, for example, the work of Foreign Office Architects who, in designing Osanbashi Pier, have courted process aesthetics. What FOA thematically deal with is not so much the completed product as the steps leading to its genesis: they describe Osanbashi Pier not as an object but as a material “manipulated” by a force field.⁴ The public space of the terminal develops into a continuous surface, its folds giving spatial expression to the transfer of loads and movement diagrams. In a way that resembles Parent's designs where a destabilisation of the definition of architecture takes place that also affects the instruments used to depict space. A tomography of sectional figures and sequences replaces plans and elevations as the most important level of expression.

A new politics of space

Setting architectural systems of order in a state of motion is also a principal concern evident in the texts published by Claude Parent and Paul Virilio in the nine issues of *Architecture Principe*. The selection on pages 20 to 29 conveys an overview augmented by exemplary concepts and designs. These experimental settings for new spatial experiences document the fact that *Fonction oblique* was a kind of genetic code which Parent and Virilio hoped would establish fundamentally new relationships between housing, city, infrastructure and territory.⁵

Parent's programmatic issues as an architect