



HAL
open science

Le corps dans l'espace architectural. Le Corbusier, Claude Parent et Henri Gaudin

Julie Cattant

► **To cite this version:**

Julie Cattant. Le corps dans l'espace architectural. Le Corbusier, Claude Parent et Henri Gaudin. Synergies Europe, 2017, Définition d'espaces créatifs : corps, esprit et langue-culture française, n° 11, pp.31-48. hal-02114781

HAL Id: hal-02114781

<https://hal.science/hal-02114781>

Submitted on 30 Nov 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



ISSN 1951-6088

ISSN en ligne 2260-653X

Le corps dans l'espace architectural. Le Corbusier, Claude Parent et Henri Gaudin

Julie Cattant

École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris la Villette, France
julie.cattant@lyon.archi.fr

Résumé

Le premier geste de l'espace architectural est d'accueillir nos corps humains. En leur offrant un espacement à habiter, il leur permet de s'abriter, de se mouvoir et de se rencontrer. L'homme et l'architecture s'affectent l'un l'autre. Nombreux sont les architectes qui interrogent cette coexistence car, renouveler la pensée de l'espace nécessite de reconsidérer le corps humain. L'étude des relations entre le corps et l'espace chez trois architectes français sera l'occasion d'évoquer les écarts et les convergences entre l'homme et l'architecture. L'œuvre de Le Corbusier, protagoniste du mouvement moderne, maintient ainsi une distance entre un corps machinisé et un espace idéal. Marquée par un mode de pensée dualiste, l'architecture de Le Corbusier annonce toutefois son propre dépassement, dépassement que Claude Parent et Henri Gaudin opèreront par la suite à leur manière, le premier en introduisant l'oblique et la déstabilisation du corps, le second en transgressant la limite de l'espace et du corps pour envisager leur porosité réciproque. Finalement, c'est la manière dont l'homme appréhende l'espace avec son corps qui est questionnée par ces trois architectes, de la prégnance du visuel à son évincement.

Mots-clés : corps, espace, architecture, oblique, perception, sentir, horizon

The body in architectural space. Le Corbusier, Claude Parent and Henri Gaudin

Abstract

The first gesture of architectural space is to accommodate our human bodies. By offering them an openness to inhabit, it enables them to take shelter, to move and to meet. Man and architecture affect each other. The architects wondering about this coexistence are numerous; as a matter of fact, renewing our conception of space involves reconsidering the human body. The study of the relationship between body and space in the works of three French architects will demonstrate the divergence and the convergence between human and architecture. Le Corbusier's work maintains distance between the body-machine and the ideal space. Marked by a dualistic thought, Le Corbusier's architecture foreshadows its self-transcendence. Claude Parent and Henri Gaudin will thereafter exceed this dualism, the first with the "oblique living" and the destabilization of the body, the second transgressing the boundaries of space and body to consider their reciprocal porosity. Finally, the

manner in which humans comprehend space with their body, using their visual sense or not will be questioned.

Keywords: Body, Space, Architecture, Oblique, Perception, Sentir, Horizon

Introduction

Pour les architectes, l'entrelacement entre le corps et l'espace architectural est une réalité avec laquelle il s'agit de composer. On ne peut parler d'architecture sans évoquer la façon dont elle accueille nos corps humains. Si un homme qui pénètre dans une pièce en modifie l'atmosphère, l'espace architectural provoque en retour des sensations corporelles : les murs qui nous entourent, nous orientent ou nous frôlent, résonnent avec nos mouvements, ils ouvrent des intervalles pour nos corps, des écarts pour nos actions et des suspensions où loger nos rencontres et nos échanges. Le philosophe Benoît Goetz décrit parfaitement ce lien étroit qui accorde nos gestes à l'architecture et qui nous assure que nous habitons avec notre corps :

On dira alors que le mouvement en architecture est l'acte commun de l'édifice et du promeneur (de l'usager). Ce sont des gestes innombrables qui se répondent, qui se comprennent. Les gestes de l'architecture sont la masse des intentions enfouies dans un édifice comme une multiplicité de propositions d'habitabilité. (Goetz, 2011 : 144).

Nous sommes ainsi partie prenante dans l'espace architectural. Celui-ci entre en vibration avec notre corps et imprime sa trace en lui. Il peut affecter notre position en nous incitant à gravir une pente, à nous asseoir sur un banc ou à demeurer debout, saisis par un espace ou un paysage.

1. Le Corbusier. Corps machinisé et espace idéal

Célèbre inventeur de l'expression « machine à habiter », Le Corbusier est l'un des protagonistes de l'architecture moderne. La création d'un outil de mesure basé sur les proportions du corps humain et l'organicisme qui appuie la composition de ses projets visent la perfection d'un espace idéal. Le corps comme l'architecture sont machinisés et témoignent d'un mode de pensée profondément dualiste. Pourtant, le dépassement du dualisme moderne est peut-être déjà en germe dans une œuvre architecturale qui encourage le mouvement du corps et une relation sensible à son milieu.

1.1. Modulor et organicisme

En 1950, Le Corbusier publie un livre intitulé *Le Modulor*, où il décrit ses recherches pour constituer un système de mesure universel, basé sur les proportions corporelles d'un homme de 1,83 mètre. Le Modulor est un outil qui définit des dimensions utiles pour concevoir des espaces architecturaux : 2,26 mètres (l'homme le bras levé), 1,13 mètre (la hauteur au niveau du plexus solaire), etc. Pour l'architecte, il s'agit de relier les proportions des espaces architecturaux à celles du corps humain : « Le Modulor est un outil de mesure issu de la stature humaine et de la mathématique. » (Le Corbusier, 1950 : 56). Anthropocentrique, il a une vocation universelle : le Modulor est une « mesure harmonique à échelle humaine applicable universellement » (idem : 32). Il n'est pas abstrait car il découle du corps humain : « Le mètre n'est qu'un chiffrage sans corporalité. [...] Les chiffres du Modulor sont des mesures. Donc des faits en soi, ayant une corporalité. » (idem : 63).

Avec le Modulor, Le Corbusier évite les choix purement intellectuels ou arbitraires pour concevoir des espaces dont les mesures sont appréciées corporellement - avec les mains, le corps, la vue (idem : 20). En reliant l'espace architectural et l'échelle humaine, « le Modulor me maintient dans le prolongement de mes membres, je demeure dans mon univers » (Le Corbusier, 1955 : 204). Cette recherche de proportions anthropométriques implique une standardisation et une idéalisation d'un corps humain réduit à des dimensions types. L'objectif pour Le Corbusier est de concevoir des espaces harmonieux et d'atteindre la perfection de ce qu'il nomme « l'espace indicible » :

La proportion est une chose ineffable. Je suis l'inventeur de l'expression : « l'espace indicible » qui est une réalité que j'ai découverte en cours de route. Lorsqu'une œuvre est à son maximum d'intensité, de proportion, de qualité d'exécution, de perfection, il se produit un phénomène d'espace indicible : les lieux se mettent à rayonner, physiquement, ils rayonnent. Ils déterminent ce que j'appelle « l'espace indicible », c'est-à-dire un choc qui ne dépend pas des dimensions mais de la qualité de perfection. (Le Corbusier, dans Petit, 1961).

Si le corps humain sert de module pour proportionner des espaces idéaux, Le Corbusier utilise également l'analogie entre le corps et l'architecture pour penser et décrire ses projets :

La biologie d'un plan est aussi nécessaire, aussi évidente que celle d'un être de la nature. [...] Habiter, travailler, cultiver le corps et l'esprit, circuler, sont des événements parallèles aux systèmes sanguin, nerveux, respiratoire. (Le Corbusier, 1960).

Il évoque ainsi la dimension organique du projet du Palais des Soviets : « Comment, ici encore, ne point parler d'être vivant, puisqu'on aperçoit sur les plans et les maquettes, les tendons et les os de support et d'accrochage, les nappes musculaires et les viscères contenant les foules » (Le Corbusier, 1946). L'architecture est selon lui à l'image de l'être humain : « la maison est comme l'intégrale de l'homme : son cœur et son corps sont dans la maison et ont fait la maison » (ibid.). Au-delà de l'analogie entre le corps et l'espace, Le Corbusier établit des relations rythmiques entre le cosmos et le corps :

Une biologie (c'est l'homme) et la nature (c'est le milieu) ce vaste immense contenant le soleil, la lune, les étoiles, l'inconnu insaisissable, les ondes, la terre ronde avec son axe incliné sur l'écliptique provocatrice des saisons, la température du corps, le circuit sanguin, le circuit nerveux, le système digestif, le jour, la nuit, la journée solaire de 24 heures, son alternance implacable mais nuancée, bienfaisante, etc. (Le Corbusier, dans Petit, 1970 : 161).

Tout comme le Modulor, l'analogie corps/espace et les relations rythmiques corps/cosmos visent l'harmonie et la concordance parfaite entre l'architecture, l'homme et la nature. Cette recherche d'idéal implique non seulement une universalisation mais aussi la réduction du corps à l'état de machine.

1.2. Le corps machinisé

Le Modulor inscrit la géométrie et les mathématiques dans un corps humain mesurable : « La mathématique règne sur l'univers ; elle est en particulier inscrite dans les mesures du corps humain » (Le Corbusier, 1948 : 427). « Outil de mesure naturel, d'ordre mathématique et d'ordre biologique » (ibid.), le corps est également disséqué en organes aux fonctions précises : « Ce squelette pour porter, des remplissages musculaires pour agir, ces viscères pour alimenter et faire fonctionner. » (Le Corbusier, 1930 : 123-124). Machinisé, le corps forme pour l'architecte une unité contenue dans une enveloppe : « Chacun est à l'intérieur de sa peau, dans le sac de sa peau » (Le Corbusier, dans Petit, 1970 : 177). Standardisé, le corps corbuséen est aussi transparent, car la science en a livré les secrets. Le Corbusier croit en « l'homogénéité de l'homme » (Le Corbusier, 1923) : « Tous les hommes ont même organisme, mêmes fonctions. Tous les hommes ont mêmes besoins. » (Le Corbusier, 1923 : 108). L'homme corbuséen est ainsi réduit à des constantes universelles (besoins-types, fonctions-types et émotions-types).

Finalement, cette attitude qui « dissèque froidement le corps humain » éloigne l'étrangeté et le mystère, car, « dans l'homme vu comme une machine, rien

d'inquiétant ne saurait subsister » (Bernhardt, 2002 : 90). Si l'inconnu est écarté, l'identité propre à chaque corps humain l'est aussi. Pour Marc Perelman le corps corbuséen est « mécanisé » et « anorganique » : « L'architecture et l'urbanisme sont comme la projection idéale du corps [...] mais d'un corps qui est travaillé par la machine. » (Perelman, 1989). Chez Le Corbusier, l'organicisme et les mathématiques appuient un processus de mise en ordre du corps. Cet ordonnancement se retrouve également dans sa manière de penser la nature et l'architecture¹.

La réduction et l'épuration du corps à l'état de machine fait écho à l'épuration des espaces architecturaux que prône Le Corbusier, en particulier au début de sa carrière. La fonctionnalité de l'architecture permet à l'architecte d'affranchir les habitants des contraintes matérielles. Il supprime les bibelots et objets et libère le corps des actions inutiles. Les gestes du quotidien sont limités à l'essentiel, le superflu est éradiqué : « Les gestes seront rapides et exacts [...] Ce sont des minutes gagnées, chaque jour ; précieuses minutes. » (Le Corbusier, 1923 : 111). Purifié, l'espace architectural favorise la clarté d'esprit et incite à la méditation et à la poésie : « Nous voici, l'esprit libéré du fatras des meubles. Nous voici prêts à introduire chez nous dans des conditions exceptionnelles de « silence » (architectural), l'œuvre d'art qui fera penser ou méditer. » (Le Corbusier, 1930 : 116). Le Corbusier valorise ainsi la spiritualité et opère une véritable scission corps/esprit.

1.3. Une vision dualiste

La vision du corps proposée par Le Corbusier répond à une pensée profondément dualiste. Elle implique en effet une distanciation et une objectivation de l'être humain vis-à-vis de lui-même mais aussi vis-à-vis de son milieu. Séparé de l'esprit, le corps est également à distance de son environnement. Le Corbusier toise en effet ce qui l'entoure et se définit comme un « visuel impénitent ». Il est représentatif d'une modernité fondée ontologiquement par l'objectivation du monde sous le regard du sujet (Berque, 1996 : 22). Son livre *Vers une architecture* dépeint parfaitement le rôle de la perception visuelle : l'œil reçoit « le choc des volumes qui se dressent à l'entour » ; si ces volumes « se lisent clairement », alors, « l'œil transmet au cerveau des sensations coordonnées et l'esprit en dégage des satisfactions d'un ordre élevé : c'est l'architecture » (Le Corbusier, 1923 : 16 et 35). Cette prévalence de la vue induit une distanciation entre l'homme et les choses :

Notre tête qui est la chose placée haut sur notre corps, exige une vue d'ensemble, tente l'analyse et réclame qu'une règle soit formulée. Le corps est meurtri par le tumulte. Le corps recherche une direction et l'esprit demande une loi. (Le Corbusier, 1925).

Sa fascination pour la vue d'avion encourage elle aussi cette propension à « l'aliénation de la proximité sensuelle de la nature » (Von Moos, 1971 : 264) :

La photographie d'avion est venue nous dire crûment où nous en sommes. Chaque ville aujourd'hui possède son visage exact vu d'en haut. L'œil de l'esprit, voyant clair ; exact, totalement. (Le Corbusier, 1938 : 96).

Si la prédominance de la dimension visuelle caractérise un mode de représentation du monde dualiste, l'œuvre de Le Corbusier est profondément paradoxale et ne peut se limiter à ce constat. En effet, elle annonce peut-être bien le dépassement du dualisme.

1.4. Expériences spatiales au-delà du dualisme

Chez Le Corbusier la distanciation entre le corps et son environnement est plus complexe qu'il n'y paraît. Plus particulièrement, deux nuances peuvent être apportées au constat du dualisme. Tout d'abord, bien qu'il le machinise, Le Corbusier envisage le corps dans un mouvement qui le connecte à l'espace architectural. Ce dynamisme corporel introduit un premier dépassement du dualisme. Par ailleurs, le mode d'appréhension de l'espace oscille chez Le Corbusier entre perception et sentir² et tend à franchir là aussi les limites de l'objectivation entre sujet et objet.

Les relations entre le corps et l'espace ne se limitent ni à des relations métriques et mathématiques, ni à des relations organicistes. En effet, c'est par le mouvement que le corps corbuséen entre en relation avec l'espace : « L'homme a un "corps matériel" ; il occupe l'espace par le mouvement de ses membres. » (Le Corbusier, 1955 : 17). Le thème de la « promenade architecturale » est célèbre dans l'œuvre de Le Corbusier et montre l'importance du parcours et de la dimension spatio-temporelle pour l'architecte :

L'architecture arabe nous donne un enseignement précieux. Elle s'apprécie à la marche, avec le pied ; c'est en marchant, en se déplaçant que l'on voit se développer les ordonnances de l'architecture. C'est un principe contraire à l'architecture baroque qui est conçue sur le papier, autour d'un point fixe théorique. Je préfère l'enseignement de l'architecture arabe. (Le Corbusier, 1952 : 25).

Les œuvres construites de Le Corbusier ne sont pas compréhensibles en dehors de la considération du déplacement du corps dans l'architecture. Le dispositif des pans de verre ondulatoires du couvent de la Tourette est par exemple sans effet si l'on reste fixe. Il faut éprouver le rythme du parcours pour saisir la complexité de l'architecture :

L'architecture est jugée par les yeux qui voient, par la tête qui tourne, par les jambes qui marchent. L'architecture n'est pas un phénomène synchronique, mais successif, fait de spectacles s'ajoutant les uns aux autres. (Le Corbusier, 1950 : 75).

Si l'œuvre architecturale de Le Corbusier ne peut être comprise en dehors du mouvement du corps, on verra dans la seconde partie de cet article que l'architecte Claude Parent va bien au-delà de la « promenade architecturale ». Avec l'invention de la « théorie de la fonction oblique », il bouscule et déséquilibre non seulement l'espace mais aussi le corps et l'esprit.

La seconde nuance qui reste à apporter au dualisme corbuséen porte sur le mode d'appréhension de l'espace par le corps. En effet, si le corps corbuséen est disjoint du monde, il n'est néanmoins pas isolé mais mis en tension avec l'espace. La prédominance du visuel est ainsi pondérée par d'autres sens qui prennent de plus en plus de place au fil de la carrière de Le Corbusier : la dimension tactile de la main³ mais aussi la dimension acoustique de l'architecture⁴. Le récit suivant, extrait de son « Voyage d'Orient », effectué en 1911 alors qu'il était âgé de 24 ans, retrace enfin une expérience qui échappe à toute objectivation et qui semble reconnecter le corps et l'espace en un tout sensible :

Avec la violence du combat, son apparition gigantesque me stupéfia. [...] Rien n'existait que le temple et le ciel et l'aire des dalles tourmentées par des siècles de déprédations. Et plus rien de la vie extérieure ne se manifestait ici [...] J'entrai dans le temple par l'axe. Et m'étant d'un coup retourné, j'embrassai de ce poste autrefois réservé aux dieux et au prêtre, toute la mer et le Péloponnèse [...] d'un coup, deux mille ans sont abolis, une âpre poésie vous saisit ; la tête enfoncée dans le creux de la main, affalé sur l'un des gradins du temps, vous subissez la secousse brutale et demeurez vibrant. (Le Corbusier, 1966 : 159-160).

Secoué par le choc esthétique, le corps de Le Corbusier est entièrement affecté par le lieu qu'il découvre. Au cœur de la stupeur, le temps et l'espace sont comme suspendus, plus rien n'existe en dehors du monde ouvert par l'œuvre. La distanciation entre le corps et le monde est neutralisée, tout est relié et vibre à l'unisson : l'homme, l'architecture, le paysage et l'horizon. Il s'agit d'une expérience rythmique qui efface pour un temps tout dualisme. On verra dans la troisième partie que l'architecte Henri Gaudin s'affranchit quant à lui résolument de toute pensée dualiste. À l'opposé de Le Corbusier, il envisage la porosité du corps et de l'espace.

2. Claude Parent. De l'espace oblique au corps en mouvement

Le Corbusier voyait dans l'angle droit « le lieu de toutes les mesures », la source de la poésie architecturale et de son harmonie avec le milieu environnant. Preuve de son obsession pour l'angle droit, Le Corbusier y consacra un poème, écrit et calligraphié en son honneur. Il prônera son ascendance sur les autres angles et la nécessité, pour l'architecture, de le privilégier. Plus qu'un outil géométrique et abstrait, l'angle droit naît de la posture du corps vertical ; il est donc issu du rapport de l'homme à la nature :

Pour Le Corbusier l'angle droit n'est pas seulement architecture. C'est le fondement de la pensée humaine. Et l'angle droit n'est pas seulement cette abstraction. C'est l'homme lui-même dans la nature. (Wogenscky, 2006 : 80).

En remettant en cause la prédominance de l'angle droit au profit de l'oblique, l'architecte Claude Parent instaurera quant à lui une relation dynamique et instable entre le corps et l'espace.

2.1. La théorie de la fonction oblique

Né en 1923, Claude Parent travaille brièvement dans l'atelier de Le Corbusier. En 1963, il fonde le groupe Architecture Principe avec Paul Virilio, urbaniste et philosophe. Ensemble, ils inventent la « fonction oblique » et brisent la règle de l'orthogonalité. Leur objectif, qui fait scandale⁵, est d'éliminer la verticale et l'horizontale au profit de l'incliné et de l'oblique. Pour eux, la religion de l'angle droit mène à un immobilisme mortifère, il s'origine dans une certitude doctrinale qu'ils récusent : « L'horizontale c'est la culture imposée [...] c'est la négation du caractère propre, c'est la réduction à la moyenne. » (Parent, 1981 : 111-112). L'horizontale et la verticale sont des « conquêtes de la nature », c'est-à-dire un moyen d'affirmer le pouvoir des hommes. Vivre à l'orthogonale, c'est vivre une abstraction éloignée d'une nature profondément oblique : « La seule surface horizontale connue est celle de l'eau, et l'eau n'est pas parcourable par l'homme. » (Parent, 1981 : 20).

Mais une griffure oblique du papier, trois griffes qui se succèdent rageusement, c'est l'assaut donné au vieux monde poussiéreux de l'orthogonale, la surrection sauvage de l'action de l'homme sur la Terre. Une horizontale qui se soulève progressivement, c'est la douceur, l'accompagnement lent du pas de l'homme. Ainsi, les choses de l'architecture [...] rejoignent les choses de la vie. (Parent, 2007 : 222).

En renversant les habitudes, Claude Parent et Paul Virilio appellent l'homme à vivre sur des plans inclinés et à se mettre en mouvement.

2.2. De l'oblique au mouvement

L'oblique remet en cause la relation du corps au sol et exacerbe les mouvements humains. Pour Claude Parent, « il faut modifier de fond en comble la relation première de l'homme et de son support » (Parent, 1981 : 19). Le sol devient alors un élément majeur de l'architecture, à l'instar du mur, de l'escalier ou de la façade. En s'inclinant, il « déclenche un mouvement contenu du corps » (Parent, 1981 : 28) ; notre poids est moteur, c'est une potentialité que l'oblique stimule.

Combien de fois a-t-on dit de l'homme qu'il était vertical (gravité) et frontal (esthétique). Et combien de fois faudra-t-il répondre que l'homme n'agit que dans le déséquilibre permanent, dans la projection de son poids, dans le porte-à-faux. [...] L'homme toujours en mouvement rompt à chaque instant la position de stabilité. (Parent, 1981 : 107).

Jusqu'alors l'homme était un « véritable handicapé moteur » (Parent & Virilio, 1997 : 12). Figé, il était assisté par des prothèses (voiture, ascenseur, etc.). Grâce à l'oblique, son corps redevient automoteur et dynamique. Sur la pente, il est en position instable, la pesanteur l'entraîne et l'incite à se mouvoir. « La gravité, l'attraction terrestre, est un moteur à utiliser comme le vent dans les voiles d'un navire. » (Parent & Virilio, 1997 : 8). Son mouvement lui permet d'éprouver des sensations : vers l'aval c'est l'appel du vide et l'euphorie, vers l'amont la fatigue, l'effort et la volonté. La pente est un stimulant qui incite à des pratiques plus sportives, elle agit comme un « générateur d'activité ».

Le mouvement déclenché par l'architecture oblique est de nature continue. La pente éradique les cloisons et les murs verticaux, les façades s'inclinent et deviennent parcourables : la « surface praticable » et la « circulation habitable » remplacent le « volume habitable » ; le rapport dessus/dessous se substitue au rapport dedans/dehors. L'architecture offre un support continu qui n'interrompt pas les diverses actions de l'homme.

La fonction oblique ne commence nulle part et ne se termine jamais. Le sol de référence de la Terre n'est pas un obstacle à son développement puisque la rampe est par définition l'élément de structure qui fait communiquer deux espaces en continuité alors qu'ils sont inscrits dans des natures différentes - eau et terre, terre et ciel - sans interruption de la nature du support. (Parent, 2007 : 207).

Au-delà de la continuité, c'est aussi la fluidité qui est visée par Claude Parent. Il s'agit d'inventer des dispositifs qui limitent sans enclorre, capables d'interrompre un parcours tout en conservant sa fluidité. De fait, « la limite est le sel de la continuité » (Parent, 2001 : 118).

Une des pistes possibles consiste à travailler le maillage du filet, la tissure d'une toile architecturale de façon à resserrer la trame progressivement jusqu'à la rendre impraticable à l'homme. Partant de l'espace utile, habitable, on crée l'impraticable lorsqu'on touche aux espaces-limites. Ces espaces-limites arrêtent l'homme mais laissent passer les informations visuelles et auditives. (Parent, 2001 : 124).

Ce souci de fluidité se retrouve dans l'intérêt de l'architecte pour la mer : « Je cherchais une image. Je découvris la mer. » (Parent, 2001 : 16). Ses textes et dessins s'accompagnent de nombreuses références à l'océan : l'homme est un « surfeur » ; ballotté par les vagues il se nourrit de leur énergie. Le thème de la migration, largement développé par Claude Parent ces dernières années, est dans la continuité de l'analogie marine. Il est l'occasion d'aborder la temporalité des mouvements. Imaginant et prédisant la mise en marche des humains, l'architecte décrit leur rassemblement. Certains dessins montrent une foule qui fait corps, dont la « mer humaine », le « flot », le « tsunami » produit des « déferlantes » qui se déplacent de façon continue sur la terre. Ce retour à la migration des premiers temps de l'humanité se fait à pied, dans la lenteur, « au temps du piéton ». La vitesse n'est plus nécessaire, l'homme reconquiert le « temps de vivre ». Claude Parent et Paul Virilio (Virilio, 1984) appellent à « ralentir le rythme de l'architecture » (Parent & Virilio, 1997).

2.3. Du mouvement à la liberté

Sur la pente l'homme n'est plus dans la neutralité car la position de son corps l'oblige à faire des choix. Impliqué, il s'affranchit des contraintes et décide de ses parcours et de ses mouvements : « Vivre à l'oblique c'est être libre. » (Parent, 1981 : 107). « Le mouvement est libéré de la contrainte de la précision du cheminement ; le choix de l'itinéraire est libre. [...] le fluide humain peut battre à son rythme. » (Parent, 1997). Actif, l'homme participe intentionnellement à l'habiter :

C'est la présence de l'intention de l'homme comme facteur déterminant qui implique que le psychisme soit concerné par l'architecture. L'homme ne peut plus opposer son inertie - ses facteurs d'habitude - pour demeurer neutre et indifférent vis-à-vis d'elle. (Parent, 2007 : 230).

En agissant sur le corps, l'oblique met en œuvre « la mutation de l'homme même ». L'incliné est le « nouveau plan de la conscience humaine » (Parent & Virilio, 1997). Le psychique est modifié par le rapport physique au sol ; en déstabilisant le corps, Claude Parent déstabilise aussi l'esprit.

La « fonction oblique » vise un retour à la nature. Elle lutte contre le déracinement d'un homme qui en est désormais séparé. « Issue du sol, l'oblique [...] y retourne », elle est donc « mimétique ». Dès lors, la « fonction oblique » n'est pas une invention mais une réinterprétation de formes naturelles obliques : « La morphologie de la nature devenue habitable voilà l'image de la ville oblique. » (Parent, 1981 : 22). Les meubles sont intégrés au « sol-à-vivre » : on s'assoit contre un talus, on s'endort sur une levée de terre... Finalement, « il n'y a que sol et nature » (Parent, 1981 : 76). Il s'agit de retrouver le lien perdu entre l'homme et la nature, de revenir à des sensations premières, à une harmonie datant de l'époque des grandes migrations, où le rythme était celui des pas.

Renversant ainsi le paradigme de l'architecture moderne, Claude Parent bouleverse la relation de l'homme au monde, mais également de l'homme aux autres hommes et à la société. « Nous n'avons pas élu l'axe oblique par souci esthétique, mais bien parce qu'il contient un potentiel de vie pour les sociétés futures, parce qu'il est la solution aux véritables problèmes contemporains. » (Parent & Virilio, 1997). On aboutit par conséquent à une nouvelle pensée de l'habiter, instaurée par le mouvement, et qui met en place un rythme inédit entre l'homme et l'architecture.

La pente révèle des sensations oubliées par le corps et déclenche un mouvement fluide et rythmique qui échappe au dualisme. La « fonction oblique » a beaucoup été critiquée et a suscité des réactions violentes ou moqueuses. Ce que propose Claude Parent est profondément déconcertant, car il s'agit de repenser notre équilibre spatial. La chute, le vertige et la folie ne sont jamais loin. Ses dessins ouvrent un monde à la fois fabuleux et inquiétant. L'ouverture de son œuvre à l'imaginaire est inhabituelle pour un architecte mais sans doute féconde⁶. L'utopie abrite une puissance créatrice qu'il souhaite offrir aux autres : « Écrivez vous aussi l'oblique, elle est à vous. Je vous la donne si tant est qu'elle fut jamais à moi, puisqu'elle était à la nature et que je la lui ai dérobée » (Parent, 1981 : 182). En s'affranchissant des convenances, Claude Parent bouscule l'ordre établi dans les relations entre corps et espace.

3. Henri Gaudin. Le corps et l'espace poreux

Henri Gaudin, architecte français né en 1933, propose un mode de pensée tout à fait singulier. Très différente de celle de Le Corbusier, l'analogie qu'il suggère entre le corps et l'espace architectural lui permet de dépasser totalement le dualisme corbuséen.

3.1. Une analogie anti-organiciste

Pour Henri Gaudin, « il en est des corps comme des architectures » (Gaudin, 1984 : 221). L'espace coule dans des rues devenues trachées artères ou bronches ; la ville est un « grand organisme » qui « respire » (Gaudin, 1992 : 85) : « Nous nous plaisons dans les villes qui ont involontairement l'allure de nos méandres - qui reproduisent nos circonvolutions et notre propre spaciosité. » (Gaudin, 2003 : 114-115). Pourtant, Henri Gaudin s'insurge volontiers contre l'organicisme, car il considère que la métaphore du corps « obstrue la pensée de l'espace » (Gaudin, 2003 : 207) et mène à « l'apoplexie » et à la momification. En effet, l'analogie qu'il suggère n'est pas du même ordre, elle s'appuie sur la concordance avec la « membrane » et la respiration, deux éléments qui font du corps un organisme poreux et non unitaire.

Pour l'architecte, « nous ne sommes pas de purs esprits et les choses de pures choses puisque nous sommes si impressionnés par elles » (Gaudin, 2001 : 36). Corps et esprits sont ainsi saisis par l'espace architectural, la corporéité est spirituelle, car la pensée habite non seulement notre tête, mais aussi notre corps tout entier :

Ça scintille au fond de la pensée dont on ne sait, elle, où elle habite tant on peut la croire au fond des méandres, dans la respiration, ou parfois répandue sur les tempes lorsque l'on ferme les yeux et que le noir est davantage à la périphérie de la tête au point où s'exerce la pression des paupières fermées que dans les profondeurs. Sans doute est-ce cela le for intérieur dont on ne voit pas qu'il soit plus dans la tête que là où, s'arc-boutant à la réflexion, on le sent dans les plissements du front ou bien dans les doigts en contact avec le stylo. (Gaudin, 1992 : 32).

Le corps, indissociable de l'esprit, l'est aussi de l'espace : « Ma pensée accoste à Amsterdam. » (Gaudin, 1992 : 37). Chez Henri Gaudin, aucune latence du dualisme ne transparait. En effet, il appelle à s'en extraire, car celui-ci « exclut la déraison de la raison, étanche la limite entre dehors et dedans, et rejette la mort de la vie » (Gaudin, 2003 : 200). Il propose alors une pensée ternaire où l'intervalle est un tiers commun qui refuse l'isolement et la séparation :

Ce troisième terme, cette zone de l'entre-deux, [...] est ce à partir de quoi le monde s'ouvre à la compréhension. Il est vecteur de sens parce qu'il refuse la différence absolue, la différence qui exclurait le semblable. (Gaudin, 2003 : 181).

3.2. La limite du corps, lieu d'échange

La limite du corps, lieu d'interaction pour Henri Gaudin, précise parfaitement la dialectique qu'il propose. Cette limite n'est ni l'enveloppe visible du corps ni sa peau, elle se déploie dans nos profondeurs intimes. La sexualité illustre parfaitement sa pensée de l'entre-deux. Pour Henri Gaudin, l'architecture est en effet profondément sexuée, et c'est l'image du corps qui permet de le révéler. Il défend une limite entre masculin et féminin non linéaire : « Bien sûr, il y a deux sexes, sauf qu'il n'y en a qu'un, et d'ailleurs la preuve, c'est que les deux se rencontrent toujours chez le même individu. » (Gaudin, 2003 : 203). La sexualité est une mise en relation, un événement, une « forme de la rencontre des choses » (Gaudin, 1992 : 71). L'hypothèse formulée ici, est que le contact des formes, observable dans la nature, dans l'architecture ou dans la ville, préexiste à la reconnaissance des sexes : « La conscience de l'espace précède celle de la sexualité. » (Gaudin, 2003 : 66). La sexualité est alors un des « embrassements du monde » : l'érotisme et la séduction existent d'abord dans le monde des formes, avant de concerner celui des relations humaines. L'hospitalité, en ouvrant un seuil, est le début de l'érotisme. La sexualité nous apprend de plus que le corps n'est pas une unité fermée : il déploie ses membres et ses mains, faisant ainsi saillie dans l'univers. Bien que nous en ayons une image a priori continue, il est pourtant percé d'ouvertures, discontinu et poreux : « La schizophrénie nous guetterait si nous n'avions pas de l'image de notre corps une idée continue, or la peau, qui heureusement nous protège, est percée de trous. » (Gaudin, 1992 : 63). Un espace architectural hospitalier est une extension du corps : « Il n'y a pas un sujet qui parle et un dehors, il y a une bouche, un larynx, une dilatation de l'espace - trachée - poumons jusqu'entre les arbres, entre les maisons, branchés sur des lieux. » (Gaudin, 1992 : 70). L'espace est à la fois *dans* et *hors* de nous, il franchit nos limites poreuses :

J'habite l'espace mais l'espace m'habite ; ma voix l'emplit, s'insinue dans ses alvéoles, bute sur ses frontières, rebondit sur ses parois, revient vers moi, repart envahir mes oreilles et virevolter dans ses colimaçons. Un lieu est hospitalier comme prolongement de mon corps, comme organe dont la topologie est aussi miennne. La ville est comme un grand poumon. (Gaudin, 1992 : 129).

Finalement, « l'on n'habite pas sans être habité » (Gaudin, 2003 : 214). L'espace nous affecte profondément. Le dedans et le dehors ne s'opposent pas mais se troublent. Si la remise en cause de l'unité de la limite corporelle modifie notre perception de l'espace, Henri Gaudin ne s'arrête pas là et interroge notre façon de regarder le monde. Bien que les yeux soient « l'organe le plus porté à la jubilation » (Gaudin, 2001 : 35), il nous incite à voir autrement, c'est-à-dire à modifier notre expérience de l'espace : à contre-jour, les yeux mi-clos, avec le regard d'un autre,

en nous portant hors de la conscience, etc. (Gaudin, 2001 : 35). Finalement, « le regard s'affûte tout autant les yeux ouverts que fermés », du visible à l'invisible (Gaudin, 2001 : 68). Là encore, l'enjeu est d'échapper à nos réflexes dualistes, de voir entre le blanc et le noir mais aussi d'atteindre l'invisible, le tacite et le sous-jacent. Il faut abandonner son point de vue habituel et s'ouvrir à un voir qui ne réfère pas en permanence à la conscience.

Le questionnement qu'ouvre cette autre manière d'appréhender l'espace, se manifeste enfin avec le mouvement. La respiration comme la marche s'expriment à travers un rythme : « À l'homme, il faut du souffle, l'amplitude de l'ouverture, le mouvement incessant d'inspiration et d'expiration. » (Gaudin, 2003 : 204). Ce rythme introduit la notion de temporalité dans l'appréhension de l'architecture. Lorsque nos pas se ralentissent sous l'effet d'une pente inattendue, l'espace agit comme une « bouffée d'inconscient ramenée à la surface » (Gaudin, 1992 : 42). À l'image de la limite de notre corps, profondément instable, nous n'habitons l'espace que dans un rapport dynamique qui s'inscrit dans une spatio-temporalité.

3.3. Désir, angoisse et extase

La nature de la limite nous affecte profondément, du désir à l'angoisse, en passant par l'extase. Pour Henri Gaudin, les formes humaines comme architecturales sont sexuées, leurs limites sont poreuses, en attente d'être comblées. Les formes et les corps sont soumis au désir de se rencontrer et de se déformer, c'est une condition de leur survie : « La forme a besoin - c'est sa fatalité - de se projeter pour atteindre, d'étirer sa masse, de lancer des tentacules, de se creuser pour faire saillie. » (Gaudin, 2003 : 51). Le dedans et le dehors, « soumis au désir, se pénètrent » (Gaudin, 2003 : 185). Faisant référence au mathématicien René Thom, il rappelle que les entités peuvent « entrer en privation ». Il existe ainsi un manque originaire pour tout être humain : « L'Homme manque de l'Un, l'Homme manque de l'Autre, l'Homme manque de sa mère. » (Gaudin, 2003 : 247). Cette lacune touche les corps comme les formes et affecte leur stabilité.

Si le bord et la limite provoquent le désir et l'attente, ils sont également l'amorce de la répulsion et du dégoût. Comme les orifices sexuels, les orifices architecturaux sont parfois jugés immoraux ou indécents, voire écoeurants. « Si la sexualité a trait à la topologie, comment le théoricien classique ne pourfendrait-il pas les creux et les bosses, les saillies obscènes et les interstices licencieux ? » (Gaudin, 1992 : 52). Après le Moyen-Âge, la façade est lissée et épurée. Il s'agit de refouler le « déploiement hystérique des formes, les mouvements convulsifs de chevets et de transepts, les saillances outrageantes et les mouvements qui

rejoignent l'animalité » (Gaudin, 1992 : 54). Henri Gaudin refuse cette moralité bienséante qui bannit les multiplicités et les discontinuités. Il conteste le mépris du désir et de la passion qui aboutissent à une abrogation de la vitalité.

Au-delà du jugement moral, la limite des corps produit universellement de l'angoisse : « La peur de la castration est inhérente au fait positif que nous sommes pourvus de membres. » (Gaudin, 2003 : 199). Le corps est ouvert mais fragile, ses méandres et ses brèches l'exposent à l'agression et à l'effraction ; la maladie peut s'infiltrer par ses creux et menacer son intégrité.

Mais à vouloir sentir, ressentir, toucher et entendre, le corps s'expose à l'agressivité des microbes et aux forces extérieures qui ne manquent pas de profiter (c'est réciproque) des embouchures, nez, oreilles, pores, etc., pour y mener des assauts, contre lesquels on a ses propres machines de guerre en forme de mains, pieds, anses et embouchures, pour le plus visible, et dispositifs à aspirer, refouler, expectorer, contracter [...] Voilà dit qui concerne ma maison puisqu'elle est mon « corps multiple » ! (Gaudin, 2003 : 249).

Cette angoisse - qui touche les corps humains comme architecturaux - est le pendant inévitable du plaisir : « Une fatale topologie confond ceux de l'agression, de la jouissance et de l'excrétion. » (Gaudin, 1992 : 52). Si la mort couve sous l'angoisse, elle est nécessaire, car condition de vitalité. Il nous faut envisager « la vie comme contenant la mort » (Gaudin, 2003 : 184). Par son déséquilibre latent, l'architecture gothique - largement célébrée dans *La cabane et le labyrinthe* - est sans doute celle qui exprime le mieux cette proximité de la catastrophe et de la mort. L'expérience de la limite nous emmène ainsi au cœur de sensations complexes qui s'enchevêtrent, du désir à l'angoisse. Par son rapport de proximité intense avec le corps, l'espace architectural peut de surcroît nous mener à l'extase :

Cette stupeur, n'est-ce pas ce à partir de quoi les choses s'offrent à nous, la condition pour qu'elles se donnent en entier ? Oublier, tout abolir du paysage, chasser de soi toutes choses acquises, ignorer la peinture, pour voir. C'est cela l'extase du regard, cette stupeur qui précède la vision, cette suspension du rapport avec le milieu pour enfin être au monde. (Gaudin, 2003 : 217).

Dans ce récit, Henri Gaudin est au cœur de l'expérience du sentir, dans une suspension qui entremêle le corps et l'espace. Hors de toute conscience et de toute rationalité, tous deux se dérobent à leurs limites. La philosophie de l'habiter développée par l'architecte échappe au dualisme et s'ouvre au souffle et au rythme. La spatio-temporalité envisagée par Henri Gaudin exclut les oppositions rigides entre éléments contraires.

Conclusion

Les relations entre le corps et l'espace corbuséens sont la marque d'un dualisme en crise. Claude Parent propose quant à lui un nouveau système de valeurs et cherche à retrouver un contact charnel avec l'espace architectural et la nature. Henri Gaudin engage enfin le corps et l'espace dans des relations poreuses et respirantes. Chez ces trois architectes les relations entre le corps et l'espace questionnent notre mode d'appréhension de l'architecture. Plus particulièrement, la vue est au cœur de la relation corps/espace. Son hégémonie est la trace d'un dualisme à dépasser. Chez Le Corbusier, la puissance du visuel participe à la disjonction du corps et de son environnement. Le risque est alors de trouver refuge dans la distance et les lointains, et d'omettre la proximité et le rapport charnel à l'espace architectural. Pourtant, malgré son ancrage dans une culture dualiste, Le Corbusier ouvre l'accès à une expérience dynamique qui ne renie rien du sentir et englobe le corps dans son entièreté. Claude Parent, en positionnant l'homme sur l'oblique, remobilise son corps et le « libère du piège du visuel » (Parent, 1981 : 84). Focalisé sur ses sensations, il s'ouvre à une appréhension de l'espace qui n'est plus simplement contemplative mais participative. Henri Gaudin cherche quant à lui à échapper à la perspective classique. La porosité de la limite permet de mettre à distance le visible. Avec l'analogie au corps humain, les espaces architecturaux prennent une autre dimension. Ils éveillent des sensations, en dehors de toute rationalité. L'enjeu de l'architecture est de provoquer les mêmes émotions que celles qui touchent nos corps. Il ne s'agit pas d'imiter les formes corporelles, mais d'adopter la porosité de leurs limites, de retrouver la qualité de leurs interactions avec l'espace. L'atteinte de l'extase permet d'éliminer définitivement le clivage entre corps et espace architectural.

Aujourd'hui, de nombreux architectes créent des « environnements sensoriels stimulants ». Les outils numériques, les ornements et les textures permettent d'appuyer cette recherche des sens et des sensations (Picon, 2010 : 70). La vue perd son monopole au profit d'un environnement immédiatement accessible. Néanmoins, en se concentrant sur le saisissement du corps, ces architectures omettent parfois volontairement l'espace existant (le *in situ*, le déjà-là). La dépréciation de la vue entraîne alors un détournement des lointains et mérite à ce titre d'être interrogée. L'espace architectural agit en effet *ici* mais également *là-bas*, du proche au lointain, et c'est dans cet aller-retour qui va jusqu'à l'horizon que nous prenons place. Si les lointains ne sont plus accessibles visuellement, comment maintenir leur présence dans notre relation corporelle à l'espace architectural ? C'est peut-être en réconciliant l'ensemble des modes sensoriels que l'architecture contribuera le mieux au ménagement de son milieu.

Bibliographie

- Bernhardt, U. 2002. *Le Corbusier et le projet de la modernité, la rupture avec l'intériorité*. Paris : L'Harmattan.
- Berque, A. 1996. *Être humains sur la terre*. Paris : Gallimard.
- Le Corbusier, Jeanneret P. 1952. *Œuvres Complètes, vol.2, 1929-1934*. Zurich : Girsberger.
- Le Corbusier. 1923a. « L'angle droit ». *L'Esprit Nouveau*, n° 18.
- Le Corbusier. 1923b. « L'ordre ». *L'Esprit Nouveau*, n° 18.
- Le Corbusier, 2008 (1^{ère} éd. 1923). *Vers une architecture*. Paris : Flammarion.
- Le Corbusier (pseudo. P. Boulard). 1925. « Souvenirs de vacances ». *L'Esprit Nouveau*, n° 28.
- Le Corbusier. 1994 (1^{ère} éd. 1930). *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. Paris : Altamira.
- Le Corbusier. 1938. « Espoir de la civilisation machiniste, le logis ». *Europe*, n° 185.
- Le Corbusier. 1946. « L'espace indicible ». *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° hors-série « Art ».
- Le Corbusier. 1948. « L'habitation moderne ». *Population*, n° 3.
- Le Corbusier. 1977 (1^{ère} éd. 1950). *Le Modulor*. Paris : Denoël Gonthier.
- Le Corbusier. 1989 (1^{ère} éd. 1955). *Le poème de l'angle droit*. Paris : Éd. Connivences.
- Le Corbusier. 2000 (1^{ère} éd. 1955). *Le Modulor 2*. Bâle : Birkhäuser.
- Le Corbusier. 1960. « Cinq questions à Le Corbusier ». *Zodiac*, n° 7.
- Le Corbusier. 1966. *Le Voyage d'Orient*. Paris : Les Éditions Forces Vives.
- Le Corbusier. 1966. *Mise au point*. Paris : Les Éditions Forces Vives.
- Le Corbusier. 1968. « Dessiner ». In : *Le Corbusier, Dessins*. Genève : Les Éditions Forces Vives.
- Doshi, B. V. 1987. « Entretien mené en Inde en 1986 ». *Bulletin d'Informations architecturales*, supplément au n° 114.
- Gaudin, H. 2003 (1^{ère} éd. 1992). *Seuil et d'ailleurs*. Besançon : Éd. de l'imprimeur.
- Gaudin, H. 2000. *La cabane et le labyrinthe*. Sprimont : Pierre Mardaga.
- Gaudin, H. 2003. *Considération sur l'espace*. Monaco : Éd. du Rocher.
- Gaudin, H., Bailly, J.-C. & Le Dantec, J.-P. 2001. *Henri Gaudin*. Paris : Norma.
- Goetz, B. 2002. *La dislocation. Architecture et philosophie*. Paris : Éd. de la Passion.
- Goetz, B. 2011. *Théorie des maisons. L'habitation, la surprise*. Lagrasse : Verdier.
- Parent, C. 1981. *Entrelacs de l'oblique*. Paris : Éd. du Moniteur.
- Parent, C. & Virilio, P. 1997. *Architecture principe, 1966 et 1996*. Besançon : Éd. de l'imprimeur.
- Parent, C. 2001. *Errer dans l'illusion*. Paris : Les architectures hérétiques.
- Parent, C. 2007. *Colères et passions*. Paris : Éd. du Moniteur.
- Parent, C. 2009. « Alerte rouge », n.p.
- Perelman, M. 1989. « Le fantasma osseux du standard ». In : *Les passions de Le Corbusier*. Paris : Éd. de la Villette.
- Petit, J. 1961. *Un couvent de Le Corbusier*. Paris : Éd. de Minuit.
- Petit, J. 1970. *Le Corbusier lui-même*. Genève : Rousseau.
- Picon, A. 2010. « La ville numérique : un nouvel espace de projet ». *Le visiteur*, n° 15, pp. 67-76.
- Von Moos, S. 1971. *Le Corbusier, l'architecte et son mythe*. Paris : Horizons de France.
- Virilio, P. 1984. *L'horizon négatif : essai de domoscopie*. Paris : Galilée.
- Wogenscky, A. 2006. *Les mains de Le Corbusier*. Paris : Éd. du Moniteur.

Notes

1. Dans ses écrits, Le Corbusier décrit deux types de nature : d'un côté une nature apparente - sensible, chaotique voire inquiétante - et de l'autre, un esprit de la nature sous-jacent, ordonné et intelligible qu'il s'agit d'imiter à l'aide des mathématiques et des proportions.
2. La perception est une expérience tout à fait différente de celle du sentir. Elle se réalise dans un espace objectif et nous permet de saisir un objet, de l'appréhender. Lorsque nous percevons, il y a une objectivation et une distanciation qui nous aide à situer cet objet dans un monde extérieur à nous. Le sentir, contrairement à la perception, nécessite une neutralisation du réel et de la conscience. Lors de cette expérience, nous sommes hors du temps, hors de l'espace, dans une communication immédiate avec le monde, en deçà de la distinction entre sujet et objet. Le sentir nous unit avec le milieu par l'intermédiaire du corps, c'est un mouvement, un rythme. La différence entre la perception et le sentir a été très largement traitée par Erwin Straus et Maurice Merleau-Ponty. Le philosophe Henri Maldiney articule quant à lui le sentir au rythme.
3. La main qui dessine, la main qui collecte et touche des choses de la nature, la « main ouverte » qui deviendra l'icône de son projet de ville nouvelle à Chandigarh... « Son œuvre reste la marque du travail manuel, les formes senties et formées avec la main. » (Wogensky, 2006 : 35).
4. Les formes déclenchent pour Le Corbusier « un phénomène acoustique », l'oreille peut « voir » les proportions », « on peut « entendre » la musique de la proportion visuelle » (Le Corbusier, 1955 : 154).
5. Paul Virilio témoigne de l'esclandre provoqué par leur position en faveur de l'oblique : « Nous étions des hérétiques qui refusaient le dogme récurrent de l'orthogonalité et, puisque « tout ce qui penche va tomber », nous étions également des gens dangereux, une menace pour l'ordre public ! » (Parent & Virilio, 1997 : 8).
6. « Les architectes souvent renâclent à l'imaginaire. Ils parlent d'utopie avec une indulgence si condescendante qu'elle masque très mal leur mépris souverain. Ils ont tort. Ils se trompent de cible. Car l'imaginaire n'est pas lieu de folie, mais bien un territoire d'immense liberté où l'esprit se meut sans aucune contrainte, sans aucune limite. » (Parent, 2001 : 14).