Zeitschrift: Matières

Herausgeber: École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de la ville

Band: 3 (1999)

Artikel: Regard et matériaux : existe-t-il des matériaux lents et des matériaux fugitifs?

Autor: Abriani, Alberto

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-984450

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: 02.07.2025

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

Regard et matériaux

Existe-t-il des matériaux lents et des matériaux fugitifs?

Alberto Abriani

«Quoi d'autre n'étaient et ne sont les efforts de l'art sinon la création d'un regard ?»

Dimitris Pikionis[1]

«L'œil est organe de la vision, mais le regard est acte de prévision, et il est commandé par ce qui doit être vu, veut être vu, et les négations correspondantes.»

Paul Valéry[2]

Déjà Socrate relevait avec ironie combien faible est une science qui ne cherche les racines des choses que dans les noms.[3] Cependant, lorsque nous nous penchons sur le sens fuyant et évasif du mot "regard", nous ne saurions nous défendre de la première réflexion qui s'impose à notre esprit: elle découle du fait que nous saisissons, avec une certaine surprise malgré l'évidence, que "regarder" est parent de "garder": l'"acte de diriger notre vue sur" va en quelque sorte conserver, préserver l'objet de notre attention, car le regard aurait cette faculté d'en prendre soin et de le protéger. Toute la riche phraséologie que la langue a produite au cours des siècles ne fait d'ailleurs que confirmer cette approche étymologique spontanée, tout en précisant la valeur de cet acte, porteur d'effets de sens figurés.[4]

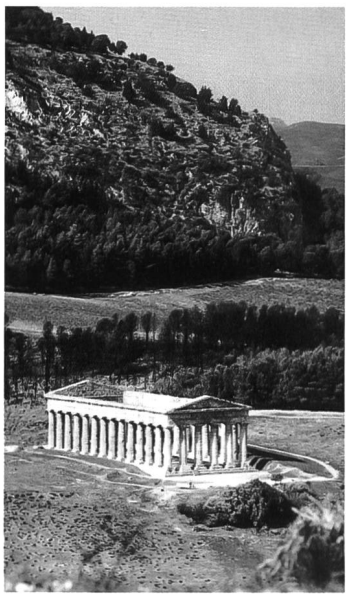
Regard et architecture

Le regard, et son organe, l'œil, ont pris une priorité certaine par rapport aux autres sens: «*Il me parut que tous ses sens se fussent réfugiés dans ses yeux, comme des joyaux dans le cristal [...].*»[5] Il en va de même en architecture: ici aussi, tous les sens semblent être absorbés dans celui du regard. L'ouïe, le toucher, l'odorat (sans parler du goût) sont mis pour ainsi dire en veilleuse. L'architecture n'existe que pour celui qui possède d'abord le regard. C'est à partir de cet acte matériel du regard que l'on pourra parvenir à la vision, et de celle-ci à la contemplation, parallèlement à un échange symbolique de rôles entre sujet regardant et objet regardé: «*[...] tous les yeux voyaient ses yeux enchantés par l'objet contemplé.*»[6] Et si l'enchantement présuppose une disposition auditive, c'est toutefois le jeu des regards qui détermine la géométrie des envois et des retours.

Mais c'est encore par une autre voie que l'on peut accéder à la démonstration de la priorité matérielle du regard vis-à-vis (si l'on peut dire) de toute évolution sémantique ultérieure. Une suggestion inattendue nous vient en effet du domaine de la "théorie". Ce mot, nous le réservons désormais définitivement à l'activité spéculative intellectuelle. Mais nous savons que la spéculation engage le regard, même s'il s'agit d'un regard tourné vers la vision des idées (lesquelles ne sont que les choses vues de façon à les connaître): la spé-

culation étant ce regard particulier qui se fait par l'intermédiaire du *speculum*, du miroir. Pour "voir", il faut d'abord "regarder". C'est exactement ce que faisaient les "spectateurs", qui formaient la "théorie" (l'"ambassade") envoyée, entre cités helléniques, pour assister à des événements d'importance solennelle.

L'empreinte processionnelle chez les Grecs est forte et constante, et donne forme à plusieurs termes, parmi lesquels nous retenons encore celui de "méthode": la méthode n'est autre chose qu'une "pro-cédure" (*meta odon* : "le long du chemin"), donc encore un parcours, de support à la "re-cherche".



Temple de Ségeste (Sicile, vers 420 av. J.-C.).

"Vision de loin" qui surprend et capture le regard, malgré le paysage dont l'intensité pourrait également partager les sens du pèlerin; édifice inachevé qui par ce fait même dénonce sans artifices les intentions premières de son esthétique. (Photo in Henri Stierlin, Grèce, *Taschen, Cologne, 1997, p. 94).*

Le regard processionnel et les matériaux

Ces "spectateurs" (à la lettre: les "regardant le spectacle") pratiquaient, au "théâtre" de ces événements, le mouvement du regard (puisque le "théâtre" n'est autre chose qu'un "spectacle"), tout autant que ce mouvement spécial, inhérent à la "théorie" avec toute sa liturgie de seuils et de transitions, qui est celui de la "procession": car, dans ces fêtes solennelles, le mouvement propre à la procession matérialisait la signification idéale de l'événement.

Dans le monde classique, le dynamisme du regard se conjugue au dynamisme processionnel, aussi bien dans la formation des dispositifs conceptuels (procédures logiques de la pensée et imaginaire symbolique), que dans la construction de l'esthétique architecturale (tectonique et décor). La magistrale démonstration que Choisy fait du "point de vue" du visiteur/spectateur à l'Acropole d'Athènes assigne aussi bien au sujet qu'aux objets un rôle actif de production visuelle.[7]

La procession marque le rythme du pas, en cadence avec le mouvement solennel de la célébration. De même que les astres tournent en errant dans les espaces sidéraux, jusqu'à se retrouver périodiquement au point de départ, de même l'homme erre en tournant, jusqu'à refermer le cercle de son existence. Sa recherche est une exploration circulaire, dont le but est de retrouver et de reconnaître son origine.

C'est dans ce cadre gnoséologique que se situent les ordres architecturaux, car ils sont sur terre l'ordre cosmique. Une parfaite continuité s'instaure ainsi dans l'univers, en conformité avec une conception philosophique du réel, selon laquelle il y aurait passage de connaissance entre objet et sujet, voire que le sujet connaissant serait tributaire de l'objet connu. Mais cet effet ne saurait se produire sans un savant traitement des matériaux mêmes.

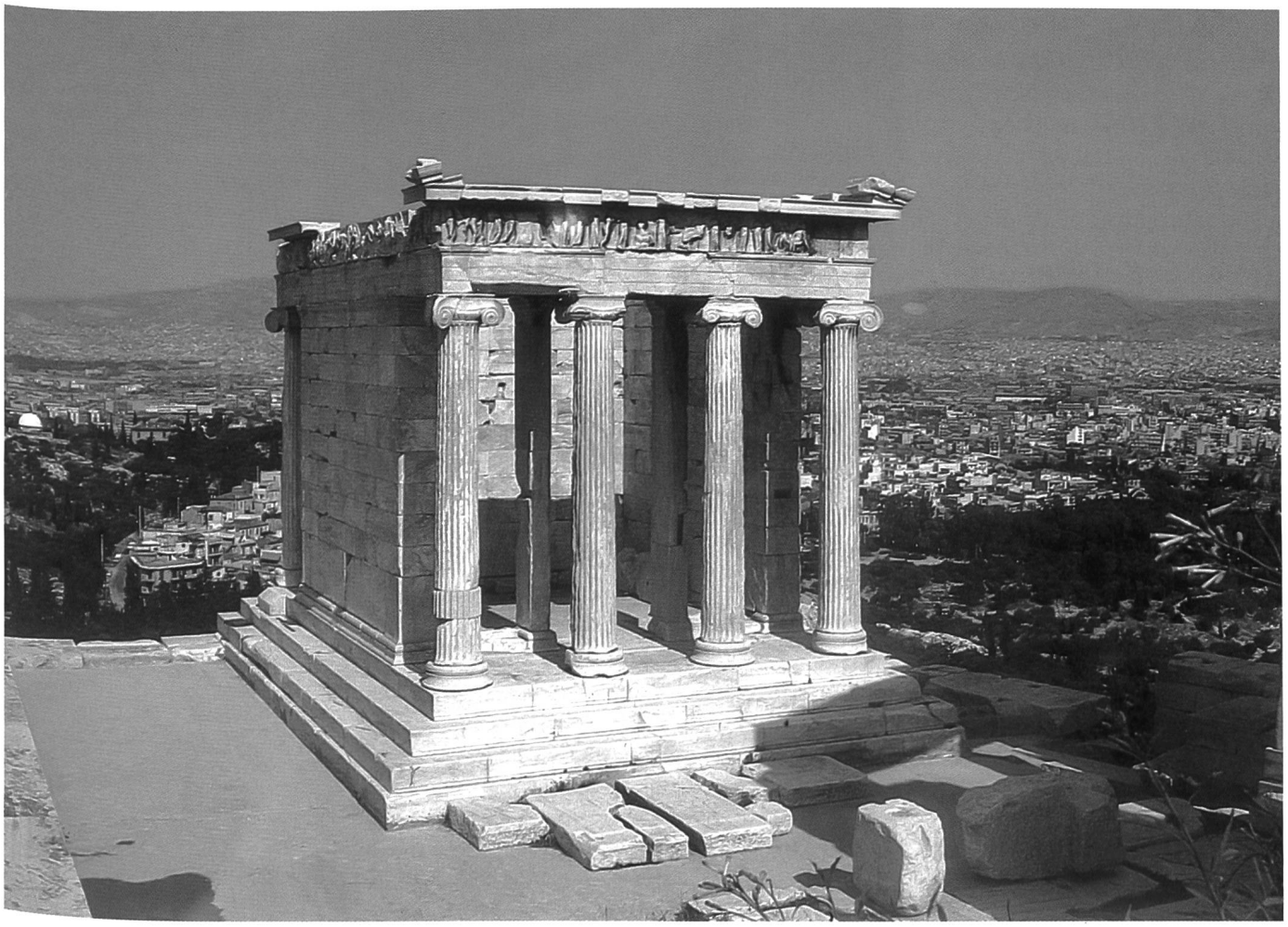
Cette perspective se traduit en architecture par la force du matériau, qui, lui, dicte contraintes et possibilités. En Grèce, c'est la pierre qui s'impose: vieille connaissance, depuis le néolithique, à travers la civilisation mycénienne, avant que l'histoire récente à partir du VIIe siècle av. J.-C. ne la consacre définitivement comme véhicule expressif. «*L'architecture grecque est une architecture de la pierre au même titre que l'architecture mésopotamienne est une architecture de la brique, en ce sens que chacun de ces matériaux constitue l'élément fondamental des constructions de chacun de ces pays. C'est le résultat nécessaire de la nature géologique du sol [...]. Il en résulte que les formes classiques de l'architecture grecque, quelles que soient leurs origines, se sont fixées, puis exprimées et enfin transmises dans le matériau prédominant: la pierre.*»[8] Ce seront les pierres tendres comme le *poros* (le tuf), puis les calcaires jusqu'aux marbres les plus nobles. Ce n'est que lorsqu'une architecture a trouvé son matériau qu'elle devient art: alors la syntaxe se fixe et les

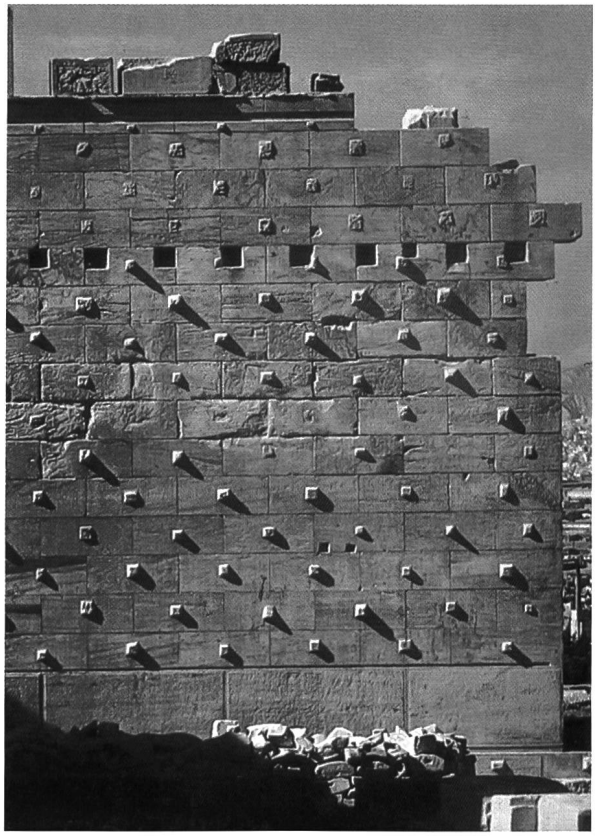
Temple d'Athéna Nikè (Acropole d'Athènes, 427-424 av. J.-C.).

Petite chapelle, dont la première vision se présente du bas en haut sur la droite en empruntant les derniers pas de la montée à l'Acropole. Pour retrouver la vue de cette photo, il faut entrer par les Propylées et aller la chercher en tournant à droite et en descendant depuis l'est: on verra la même façade que celle qui se montre à l'ouest, car ce petit temple est amphiprostyle. A cette distance, le regard embrasse l'ensemble et saisit déjà une série de détails: les colonnes exiguës et avec peu de joints, la frise sculptée, les volutes des chapiteaux d'angle qui sortent en diagonale pour accompagner le regard sur le côté. (Photo in Henri Stierlin, Grèce, op. cit., *p. 202.)*

formes atteignent à l'expressivité.[9] Ainsi, la structure d'un bâtiment grec se lit aisément, l'agencement des blocs restant visible grâce au rythme des joints. Mais ce sont des joints presque insaisissables, sinon par un mouvement d'approche: ce ne sera que dans l'imminence de la proximité qu'ils se montreront. Le cas d'un traitement de surface par l'enduit d'un stuc de poussière de marbre, pour pallier la trop médiocre apparence de la pierre, lorsqu'elle se présente comme le *poros* spongieux reste exceptionnel : dès lors que le bilan visuel est estimé négatif, des astuces s'imposent pour ramener le résultat esthétique à un degré de réception et de perception acceptable.

Le mouvement du corps et la mouvance de l'intelligence vont ainsi à la rencontre du traitement convenant au matériau: le regard s'anime alors de la vision qui découle de ce comportement accordé à chacune des parties constituant l'édifice. Lequel peut se comparer à un orchestre, où chaque bloc représente un instrument avec sa propre spécificité et son propre rôle, en harmonie avec les autres instruments, dont le résultat sera la symphonie finale. Il s'agit d'une similitude musicale tout à fait cohérente avec la conception pythagoricienne des proportions et de l'harmonie, dont les divagations du décor architectural s'inspirent encore.





Mur de l'aile nord des Propylées (Acropole d'Athènes).

Le regard à distance moyenne saisit les différents traitements réservés à l'appareil isodome du parement (poli) et aux orthostates (piquetées). Ce mur inachevé nous force à remarquer les cavités (qui datent d'une altération médiévale) et les tenons de bardage (nécessaires pour la mise en place des blocs, mais par la suite laissés en raison de leur effet décoratif). (Photo CNRS, Centre de documentation photographique, in B. Holtzmann, op. cit. *à la note 9, p. 130).*

La mémoire des matériaux. Les matériaux de la mémoire

Y a-t-il un regard qui découlerait des matériaux ? «*Chaque matériau recèle un message, et aux caractéristiques de chaque matériau correspondent un type de construction déterminé et des techniques de construction spécifiques.*»[10] Mieux même, «*la forme, comme si elle était traînée par la matière, revient au concret.*»[11] Il s'ensuit que le regard est lent ou fugitif comme peuvent l'être les matériaux. Car la mémoire n'est pas qu'en nous, elle est aussi dans les objets, et précisément dans ce qu'on appelle la "substance" des objets, ce qui les fait *sistere*, exister, et permet par conséquent de reconnaître leur appartenance.

Ainsi que Goethe le voulait, la géologie est une sorte d'"ostéologie de la terre" contenant les lois qui gouvernent le monde.[12] Mais le rôle des matériaux serait, en dernière instance, de produire des catégories conceptuelles, des projections esthétiques, des véhicules, des transferts sémiotiques, des cessions herméneutiques. Ce sont là autant de regards, qui se regardent.

Et encore la pierre: quoi de plus substantiel, et par conséquent rassurant, selon l'imaginaire collectif, formé sans interruption depuis des dizaines de milliers d'années.[13] Les édifices sont là, qui nous font la démonstration visuelle de leur constitution par couches horizontales, et cette conviction est enracinée en nous par la façon dont nous regardons la disposition et le travail de la pierre, et par la façon dont les pierres nous regardent. Monument *de* pierre, mais aussi monument *à* la pierre, Napoléon rêvait à la pyramide comme à la pérennité de son règne, et imaginait l'éternité tout court. Synonyme même de l'architecture, dont la pierre représenterait à elle seule toute l'essence de pesanteur et de lourdeur

qui la condamnerait, aux yeux très architectoniques mais peu imaginatifs de Hegel, au plus bas gradin de l'échelle de l'esprit.[14]

Alors même qu'on l'aurait crue définitivement supplantée par le béton armé – piètre pierre artificielle que l'on aurait jurée capable d'éternité, ainsi que le voulait son pontife Hennebique –, la pierre a réaffirmé son opiniâtre constance face à la misérable durée de son orgueilleux ersatz.

La pierre est un matériau lent, autrement dit insistant, impérissable, dont le résultat majeur est d'avoir démontré que l'homme peut matérialiser l'éternité. Par contre, le bois a disparu par décomposition, nous laissant la nostalgie de cette matière-mère, qui nous a appris la langue-mère de la construction et de l'architecture, ainsi que le montrent les legs linguistiques latins encore opérants dans l'espagnol, où *madeira* n'est autre chose que la *materia* (la matière par excellence, le bois), que nos ancêtres coupaient pour faire du feu ou pour bâtir des maisons et des navires. Le *madrier* français est, nous l'oublions parfois, de même origine. Et, de même, serait-il surprenant que le saxon *bauen* ait la même "racine" que *Baum*... Symbole de la caducité qui est propre à tout être organique, le bois nous renvoie une autre figure de la pérennité, celle qui s'installe par régénérescence, par résurrection, d'une façon plus subtile que l'éternité pierreuse du roc.

Construction et résistance des matériaux

Nous pouvons encore apercevoir des rhizomes de ces souvenirs dans ces mausolées de la pratique constructive que sont les grands traités de la fin du XIXe et du début du XXe siècle. L'Oslet en est un, véritable monument, en quelques dizaines de tomes, voué à tout ce qui est passible d'être construit.[15] Le premier volume de son «Cours de construction», *Matériaux de construction et leur emploi*, débute par un traité sur le bois. Suivent de longues pages sur les métaux ; la pierre ne se trouve qu'en troisième position ; puis, dans l'ordre, les chaux et ciments, le verre, les stucs, et finalement les tentures et les papiers peints.

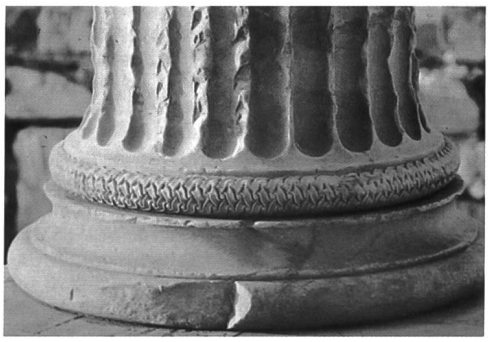
Le choix de cette *consecutio*, dépourvu de raison apparente, pourrait s'expliquer si, ayant notamment dans les yeux les fertiles planches de l'*Encyclopédie* consacrées à la charpente et à la menuiserie, l'on considérait le bois comme étant le véritable matériau-mère: mère aussi, et d'abord, de la construction métallique.

Traditionnellement, on attribuait au matériau la capacité d'indiquer lui-même l'étendue de ses qualités: tant il est vrai qu'on répertorie les matériaux selon les buts, les fonctions, l'emplacement, la forme (il suffit de se reporter à l'immense travail de catalogage des pierres et marbres, depuis l'antiquité).

La langue italienne semble mieux garder la continuité avec la tradition, lorsqu'elle baptise la façon moderne de calculer les structures de l'expression "science des constructions", ce qui en effet paraît plus proche de l'"art de bâtir" que le français "résistance des matériaux".[16] Il s'agit en effet de "construction" et non pas simplement de "structure": la nouvelle science implique toute la construction, et non une partie seulement. Et cependant, l'expression française, apparemment plus limitée, ne fait que rappeler l'importance du matériau dans la construction, comme une sorte de servitude de la construction vis-à-vis du matériau.[17] Le passage linguistique de la "solidité", qui était le caractère propre à l'édifice réalisé en des matériaux résistants en vertu de leur pesanteur (lenteur), à la "stabilité", qui est le but de la statique moderne, marque la transition de matériaux "naturels" à des matériaux "artificiels" de plus en plus sophistiqués, de même qu'à une forte abstraction, où le matériau n'est plus manipulé ni conçu que par des équations de la mécanique.

Peut-on encore parler de matériaux lents ou fugitifs, cependant que les matériaux font l'objet d'une science, la "science des matériaux" ? Et pourtant, le sentiment antique demeure que lenteur et fugacité ne sont pas qu'en nous. Les matériaux nous prescrivent leur temps. Et c'est presque toujours un temps lent qu'ils nous imposent, dans le temps long de l'histoire. Dans le domaine de *chronos*, nous nous sommes désormais placés dans la dimension de l'instantané, du temps réel. Mais jusqu'il y a peu d'années encore, tout architecte constructeur savait pertinemment qu'il ne pouvait échapper au passage nécessaire des saisons avant la maturation des matériaux. Comme l'avait voulu Vitruve, il fallait attendre, différer, guetter le moment où le matériau montrerait les signes favorables aux usages recherchés. Ainsi, l'architecte constructeur avait appris qu'il ne faut jamais employer les pierres avant qu'elles aient perdu totalement leur eau de carrière.[18]

Est-ce une sorte d'animisme résiduel que l'architecte aurait emporté depuis le fond des temps ? Pour cet architecte, la recherche est encore un processus circulaire, elle «re-cercle» l'objet d'un geste intellectuel et physique semblable à celui de la mère avec son enfant, ou à celui de l'enfant avec son jouet chéri, ou à celui de l'homme qui défend sa source qu'il sait vitale.



Base et chapiteau du porche nord de l'Erechthéion (Acropole d'Athènes). (Photos CNRS, Centre de documentation photographique, in B. Holtzmann, op. cit. *à la note 9, p. 130).*

Pierre, "pierre philosophale" de l'architecture

L'évolution ne semble intéresser que la sphère biologique ; une autre dimension paraît être investie par ce cheminement évolutif, c'est la prise de conscience. Si bien que, si l'on va plus à fond dans la connaissance matérielle, on est étonné et déçu de la précarité de son statut. Pourquoi alors l'homme s'est-il donné tant de peine pour se bâtir son habitat ?

Nous avons acquis une considération "fondative" de l'architecture, du fait que certains matériaux de construction nous ont véhiculé cette vision, ainsi que nous l'avons vu pour la pierre. Mais nous avons perdu la perception d'autres rythmes, à cause de la disparition de certains autres matériaux. On ne peut qu'à peine imaginer les petites architectures éphémères (dans le sens littéral du terme, de quelque chose "qui ne dure qu'un jour") entourant les parvis des sanctuaires aux dates des anniversaires des divinités: kiosques, édicules, tonnelles, gloriettes, abris, où le bois et surtout le roseau et les peaux rappelaient les constructions fugaces, fugitives, de l'errance préhistorique... Les pierres qui nous sont parvenues nous ont forcés à n'admettre comme véritable architecture que les constructions impérissables, à l'exclusion de tout ce qui dépérit, y compris les décors et stucs, et même

les couleurs. La blancheur des statues et des temples classiques, la couleur des morts, est paradoxalement censée faire la démonstration de l'immortalité des ouvrages de l'homme mortel...

L'animisme a toujours attribué à la matière des propriétés vitales indépendantes du sujet utilisateur qui est l'homme: ou, pour mieux dire, ces propriétés font interférence avec le sujet, tantôt en contrepoint tantôt en opposition. La recherche de la pierre philosophale est la tentative de domestiquer le monde matériel en le subjuguant à la volonté de l'homme. Mais les résultats les plus intéressants se dégagent lorsque l'homme profite des qualités matérielles, non lorsqu'il les plie.

L'architecture ionique la plus achevée proclame un *horror vacui* qui a affaire avec l'approche visuelle: pas un centimètre carré n'est laissé sans traitement. Ce qui paraîtrait excessif vu isolément et de près, rejoint sa signification dans une vision globale dans le cadre d'un parcours à vitesse variable: de loin, on ne verra que l'ensemble avec ses jeux de vides et de pleins, d'ombres et de lumières, bien dessinés par les cannelures des colonnes et les superpositions de l'entablement: ici, l'allure peut être expédiée, la vue d'ensemble est facilement saisie. De près, lorsque l'impression d'ensemble disparaît, l'oeil est capturé par tout un travail de broderie des tores des bases des colonnes, des linteaux et jambages des portes: sans quoi, l'attention serait en manque, ce serait une succession en déshérence ; la matière est donc traitée pour pallier l'indigence intolérable de la vision, qui serait aussi une abusive parcimonie de sens.

La «chose» en tant que telle ne fait que crier son statut d'existence oscillante. L'architecture intervient alors en tant que conception et pratique destinées à arrêter l'intolérable vacillement de l'existence des choses.[19]

Le regard est ainsi confisqué par la matière, et précisément par son traitement. Ce fait impose notamment la question scandaleuse du traitement de la surface. Désirant revêtir l'aspect d'un dieu, Toutânkhamon porte un *masque* fabriqué dans les matériaux les plus précieux...

Ci-dessus et ci-contre:

Décor de porte et de plafond, tholos d'Epidaure.

Le regard rapproché nous fait découvrir des seuils et des transitions marquées par des décorations en motifs d'entrelacs sur tore et sur abaque, oves et astragales, palmettes et fleurs de lotus, rosettes, pétales et perles, tiges à volutes et capsules de pavot, feuilles d'acanthe et pirouettes lenticulaires... L'opulente articulation du lexique témoigne de la luxuriance de l'art / techné, qui parvient à un raffinement décoratif ciselant et brodant dans les moindres moulurations de la surface. Le regard processionnel et le traitement des matériaux en surface nous situent à tout instant "à la juste distance" pour saisir et la matérialité tectonique de la construction et ses allégories architecturales, dans une vision qui a aussi bien horreur du vide que du silence métaphysique. (Photo EFA, Ecole Française d'Athènes, in René Ginouvès et Roland Martin, Dictionnaire méthodique de l'architecture grecque et romaine, *tome I [...], Ecole Française d'Athènes / Ecole Française de Rome, 1985, Pl. 57).*

Hiérarchie et sélection du regard. Le traitement du derme

Les registres du décor architectural illustrent les vertus du matériau élu par les Grecs: nulle autre architecture n'a su traiter la pierre avec autant de subtilité. Il faut souvent un effort pour percevoir que la simplicité lumineuse de ses volumes s'accompagne d'une décoration élaborée: elle passe presque inaperçue, car elle exprime le matériau au lieu de l'oblitérer.[20] Mais cette mise en valeur du matériau est destinée prioritairement au regard: tout cet investissement de savoir-faire, de dérivation archaïque, d'héritage immémorial, ne saurait se justifier que par un souci de donner une hospitalité heureuse à l'homme et de rendre humainement habitable l'espace vide du monde.

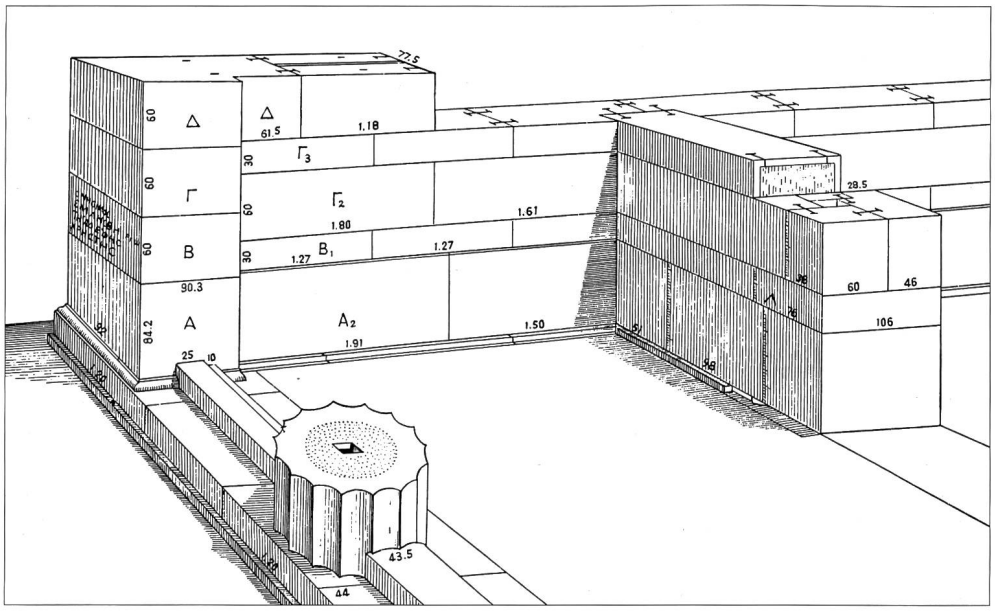
Dès que l'édifice s'affiche dans ce vide, il ne devra plus lâcher le regard de l'observateur: que celui-ci se trouve loin ou à mi-chemin ou près, toujours il aura de quoi être saisi par cette variété d'artifices dont le constructeur fait preuve. Capturé par sa vision, de loin, le regardant verra le jeu de la lumière et de l'ombre dans le contraste du clair-obscur, sans discerner les détails du traitement, tels que la peinture rouge appliquée dans les parties retournées de l'entablement qui ne verront jamais le rayon direct du soleil, ou la peinture bleue dans les parties qui reçoivent son éclat, pour en atténuer la splendeur, ou bleue argentée comme sur le fond des bas-reliefs des frontons, pour faire émerger leurs sculptures. De loin, le spectateur ne saisira guère toutes les finesses de ces soins réservés au matériau, il n'en prendra plaisir que dans la mesure où il se contente de voir si bien dessiné dans l'espace et dans le lieu un édifice qui ne paraît fait que de volumes et de lumière, en noir et blanc...

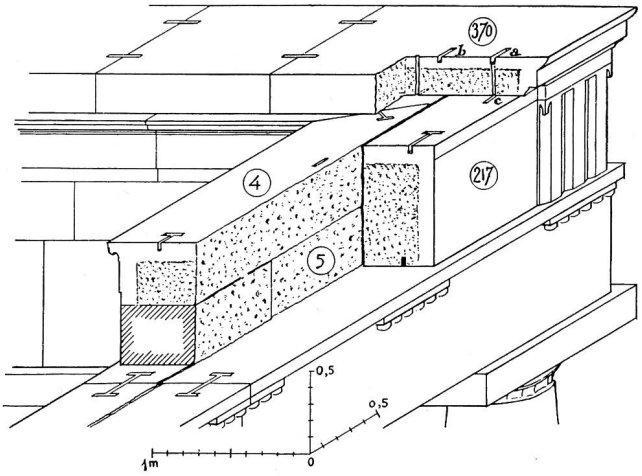
Mais, s'approchant de l'édifice, lorsque son regard change d'échelle, et au fur et à mesure que la vision élargie va se restreindre à des perspectives plus limitées, son attention n'est pas laissée à elle-même, elle n'est pas abandonnée, mais bien au contraire toute une suite d'autres intérêts surgit à son regard. La variété du traitement des surfaces constitue en réalité un investissement parfaitement relatif au résultat et à son effet: loin d'être un pur et simple ornement, c'est une véritable opération qui vise l'intelligence de l'œuvre – l'intellect y étant

ci-contre et à droite:

Murs du temple de Poseidon au Sounion (fin Ve s.) et sellements (Délos, V^e-IVe s. av. J.-C.).

Techniques de construction et systèmes d'"assemblage" (qui s'avère la traduction la plus congrue du terme gréco-latin harmonia*) se rejoignent pour donner lieu à un véritable orchestre architecturale, où chaque bloc possède son emplacement et son appartenance propres à l'instar des instruments musicaux, et trouve sa justification dans la symphonie de la partition. Les matériaux ainsi disposés se préparent à leur consécutif/conséquent traitement en surface, et jamais il ne trahissent au regard leur fonction tectonique première. (D'après Roland Martin,* op. cit. *à la note 8, p. 403 et 262).*





concerné en tant que faculté de perception par les sens, et tout d'abord, encore une fois, par le sens de la vue, dont le regard est le mécanisme piloté. «*Au lieu d'être simplement aplanis et polis, les murs sont souvent l'occasion d'un travail minutieux: ciselures, biseaux, chanfreins et feuillures soulignent les angles et les joints, tandis que piquetages, bossages et striages animent les panneaux ainsi encadrés. La lumière aiguë de la Grèce confère à ce décor à vif, [...] une expressivité qui met en relief les qualités plastiques du matériau [...].*»[21]

D'autres éléments du décor architectural exploitent ces qualités d'une manière plus explicite: «*[...] les moulures qui soulignent et assouplissent l'articulation des parties d'un édifice [...] peuvent n'être qu'une modulation de volume qui ménage une transition (base de colonne et de mur ; couronnement de mur ; passage de l'entablement au comble, etc.) par un jeu de surfaces lisses planes, convexes et concaves, ornées dans les parties hautes de motifs peints ; mais elles peuvent aussi être ciselées de motifs ornementaux en relief [...]. La place et l'importance de ces moulures sur l'édifice dépend de l'ordre. L'ordre dorique [...] n'en admet que très peu, lisses et peintes, tandis que l'ordre ionique [...] se pare [...] de moulures ciselées en relief, au risque d'une surcharge décorative [...]. Là encore, c'est à l'Acropole que le point d'équilibre est atteint : jamais l'intégration au bâtiment de la modénature en relief n'a été aussi réussie qu'à l'Erechteion, où elle a la légèreté d'une broderie raffinée qui agrémente les lignes sans solliciter l'attention pour elle-même.*»[22]

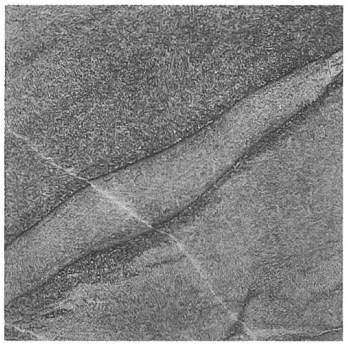
D'après ce fastueux dictionnaire du langage matériel, la hiérarchie et la sélection des objets et de leur traitement promettent et soutiennent la présence consécutive d'un regard lent et d'un regard fugitif. Questions de derme et d'épiderme, qui se disputent la compétence de la surface, par des opérations qui hésitent toujours entre le nécessaire et le superflu, alors que la veine d'une pierre ou d'un marbre (mais aussi d'un bois), avec ses dessins et couleurs, révèle déjà et d'emblée, par son histologie, sa vocation ornementale. Les propriétés superficielles et leurs modifications visuelles, dues à la lumière et à la position perspective relative du regardant, sembleraient ainsi les seuls moyens de communication de l'expression architecturale.[23] Tout l'investissement formel et significatif du temple grec se fait en vue de se donner à voir, d'être regardé : le seul endroit qui se soustrait, qui se cache à la vue, qui se dérobe au regard, la *cella*, est empêché, interdit... A peine s'entrevoit, s'entrebâille un regard autre qui appelle et interpelle le mystère : qui justement demande de "fermer les yeux", car le verbe du mystère est celui d'un regard «les yeux fermés»...

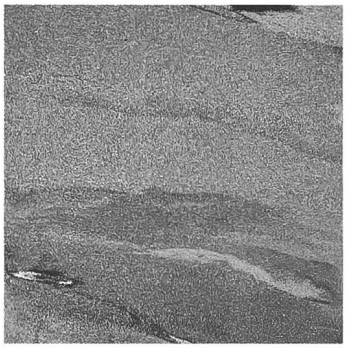
Puisque *mystein* signifie "fermer les yeux", ce n'est que lorsque nous fermons les yeux que le mystère surgit. Du point de vue d'une anthropologie architecturale, c'est ce qui reste de l'héritage lointain de l'"enfouissement", dont l'archétype est la caverne.[24] Mais cela ne correspond plus aux intentions d'une architecture visant un regard qui capture et qui est capturé, cependant qu'il prend possession du monde.

La tendance est à rendre les signaux du langage matériel aussi clairs que ceux de la langue parlée : mais, contrairement à celle-ci, les signaux du langage matériel ne sont pas sans ambiguïté. Ou bien : l'ambiguïté peut créer une attente, mais elle devra se résoudre. Car l'indéfini est difficilement tolérable à long terme, l'instabilité métaphorique contredit cette machine à symboles que le temple est censé être.

Un long travail de plusieurs siècles permet aux architectes classiques de maîtriser la matière de leur expression, sachant pertinemment le résultat de leurs interventions par rapport aux réactions du regardant. Si tous les signaux émis concordent, ils sont convaincants. L'architecture a dû néanmoins doser cette émission. Les Grecs auraient pu, du moins techniquement, dès l'époque classique et à plus forte raison hellénistique, réaliser des ajourés, mais il ne l'ont pas fait. Ils ont préféré la marque gravée dans le solide, lequel devient le support d'une allusion immatérielle, et non pas sa manifestation physique.

Cette expérience du monde classique, dont le sevrage semblerait de nos jours définitivement accompli, garde néanmoins encore assez de persistance pour nous transmettre le souvenir d'un regard qui demeure «*dans le terrain vague situé entre la résistance des matériaux et la biologie*».[25]





Marbre de carrière (en haut) et marbre de fabrique / Fabbrica.

«*Prenez quelques millions d'années et concentrez-les en peu d'heures. Prenez la température d'un volcan et augmentez-la. Prenez la pression d'un pli géologique et faites-le plus puissant. Sélectionnez soigneusement et mélangez ensemble les terres et les minerais que vous trouvez en nature, dans les mille combinaisons que le hasard a créées. Ainsi naissent aujourd'hui les marbres et les travertins de* Fabbrica *les plus nobles et les plus purs [...]*». (Réclame parue dans *Casabella*, n° 668, 1999, Milan)

Les restes de la Chambre de Commerce du IIIe Reich.

La Chambre de Commerce du IIIe Reich à Berlin se devait d'être éternelle en empruntant les formes du pronaos dorique et l'ossature de métal et de béton armé. Mais des débris qui en restent en 1945 après son bombardement on n'essuie que l'image des décombres d'une architecture qui ne fait pas de belles ruines... (Berlin, 1945, photo non attribuée.)

Notes

1 «Idéogrammes de la vue», in *Tri Mati* [Le troisième œil] (1935-37): maintenant in Alberto Ferlenga, *Pikionis 1887-1968*, Electa, Milan, 1999, p. 331.

2 *Suite, Regard*, p. 51.

3 Maurizio Ferraris, «Platone e il velo di Iside», in *La filosofia e lo spirito vivente*, Edit. Laterza, Roma-Bari, 1991, p. 16.

4 *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, Paris, 1993, pp. 1746-1747.

5 William Shakespeare, *Peines d'amour perdues/Love's Labour's Lost*, IIe Acte.

6 William Shakespeare, *Id.*, ibid.

7 Auguste Choisy, *Histoire de l'architecture*, Paris, 1899, 2 vol., réédit. Bibliothèque de l'Image, Paris, 1996, tome I, pp. 411-420. V. aussi Jacques Lucan, «L'invention du paysage architectural ou la vision péripatéticienne de l'architecture», *matières*, n° 2, 1998, pp. 21-31.

8 Roland Martin, *Manuel d'architecture grecque, I. Matériaux et techniques*, Edit. Picard, Paris, 1965, p. 1; v. aussi à la p. 112 : «*Si [...] certaines formes et structures de l'architecture grecque s'expliquent par la construction primitive en bois, c'est dans la pierre qu'elles ont pris leur caractère définitif.*»

9 Bernard Holtzmann, «Le monde grec», in *Great Architecture of the World*, édit. franç. Encyclopædia Universalis France, avec préface de André Chastel, 1988, p. 126 ; v. aussi p. 128.

10 Norman Davey, *A History of Building Materials*, 1961, dans la trad. ital., Edit. Il Saggiatore, Milan, 1965: Préface.

11 Dimitris Pikionis, *op. cit., ibid.*

12 Cf. D. Pikionis, *op. cit.*, p. 7.

13 V. Pierre Noël, *La pierre - matériau du passé et de l'avenir*, Institut Technique du Bâtiment et des Travaux Publics, Paris, s.d., mais 1949. Et encore R. Barthes, *La Tour Eiffel*, édit. Delpire, s.l., 1964, p. 60 : «*Matière tellurique, la pierre est symbole d'assise et d'immutabilité ; c'est donc le matériau même de la demeure, dans la mesure où celle-ci postule euphoriquement une éternité ; à la rigueur la pierre s'use (tout en conservant sa fonction) mais elle ne se défait jamais.*»

14 V. Maurizio Ferraris, *La filosofia e lo spirito vivente. La parabola della filosofia classica tedesca*, chap. IV, «Piramide e coscienza», Edit. Laterza, Roma-Bari, 1991.

15 Gustave Oslet, *Matériaux de construction et leur emploi*, Cours de construction. Première partie, «Encyclopédie théorique & pratique des connaissances civiles & militaires»- publiée sous le patronage de la Réunion des Officiers – Partie civile, Chairgrasse H. Fils, éditeur – Librairie Nationale de Genève, s.d.: mais fin XIXe s.

16 V. p. ex. encore assez récemment, Odone Belluzzi, *Traité de résistance des matériaux*, titre original: *Scienza delle costruzioni*, 1941, édit. Eyrolles, Paris, 1967. Il est vrai que le premier ouvrage moderne dans cette lignée, dû à B. de Bélidor et paru en 1729, s'appelait *Science des Ingénieurs* ; mais l'expression qui s'instaure est celle que J. Bresse consacre définitivement en 1866: *Résistance des matériaux et stabilité des constructions.*

17 Une sorte de faiblesse linguistique, ou de force de la continuité, transparaît encore des traités modernes ; ainsi, peut-on lire, avec un certain attendrissement, de la "fatigue" des matériaux: O. Belluzzi, *op. cit.*, p. 1.

18 V. P. Planat, *L'art de bâtir*, Librairie de la Construction Moderne, Paris, coll. «Cours de Construction Civile», 5 vol., vol. 1, 1904, pp. 4-5.

19 Cf. Jean Baudrillard, *L'autre par lui-même. Habilitation*, Galilée, Paris, 1987, p. 23.

20 B. Holtzmann, «Le monde grec», *op. cit.*, p. 130.

21 B. Holtzmann, *op. cit.*, p. 129.

22 B. Holtzmann, *op. cit.*, p. 130.

23 Cf. Adriano Campioni, Aldo Peressa, Leonardo Rampazzi, «Il rivestimento lapideo», *Anfione e Zeto*, n° 0, 1988, p. 127 et *passim*. Sandro Marpillero («Maschere tettoniche/Tectonic Masks», *Lotus*, n° 99, 1998, pp. 52-63) semble proposer une tectonique de l'architecture visant les aspects de la construction qui sont cachés, énigmatiques, masqués, plus que ceux qui sont visibles et déclarés. Autrement dit: fasciner, séduire plus par le non-dit que par l'explicite démontré. Alors que l'architecture grecque classique paraît consentir ce même résultat à partir de la démarche inverse. Reste la question si «*dans le cadre du langage d'une œuvre prise dans sa totalité, l'on doit donner la priorité à la structure (vue comme l'ossature tectonique fondamentale) ou au revêtement*» : Kenneth Frampton, «Costruzioni pesanti e leggere [...] / Between Earthwork and Roofwork. Reflections on the Future of the Tectonic Form», *Lotus, op. cit.*, pp. 24-31.

24 Cf. Roland Barthes, *La Tour Eiffel*, Delpire, s.l., 1964, pp. 50 et 57.

25 Robert Le Ricolais, in Peter McCleary, «Robert Le Ricolais' Search for the "Indestructible Idea"», *Lotus*, n° 99, 1998, p. 103.