

**Zeitschrift:** Matières  
**Herausgeber:** École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de la ville  
**Band:** 14 (2018)

**Artikel:** Le temps et les pierres  
**Autor:** Ortelli, Luca  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-984541>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **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. [Voir Informations légales.](#)

### **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. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 16.03.2025

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



## Le temps et les pierres

Luca Ortelli

Les édifices, comme tout objet terrestre, sont soumis à l'œuvre du temps. Au travers de l'architecture, le temps se manifeste sous trois formes différentes: le temps météorologique, le temps historique et le temps cosmique. Le premier constitue l'élément immédiatement perceptible de l'écoulement du temps, le deuxième est témoigné par les pierres utilisées comme matériaux de construction, tandis que le troisième révèle une dimension qui dépasse et précède celle de l'Histoire.

La météorologie représente l'aspect instantané du *temps*, la manifestation immédiate de son écoulement. Dans ce sens, le mot *temps* produit un *court-circuit* sémantique, fondé sur la multitude de significations qu'il possède en français, en italien, en espagnol, mais qui est absente de l'anglais ou de l'allemand, qui utilisent un mot différent pour désigner le temps météorologique.

Les phénomènes météorologiques se manifestent sous la forme d'une série ininterrompue d'actions physiques. Leur répétition est la cause principale des grands ou petits dégâts qui modifient lentement et parfois irréparablement l'état des constructions, accélérant leur dégradation. Parmi les différents matériaux de construction, c'est la pierre qui présente le plus haut degré de résistance aux facteurs météorologiques. Cette résistance varie en fonction des qualités physiques et chimiques. Les pierres tendres comme la molasse, exposées aux intempéries, se désagrègent et s'effritent en perdant peu à peu les profils et les modénatures sculptées. La molasse, abondamment utilisée à Lausanne vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, montre aujourd'hui les signes du temps. Cavets, baguettes, tores, listels, cimaises, corniches, chapiteaux, aussi modestes qu'ils soient, perdent leur forme et les pierres semblent revenir à leur état de nature. Ce type de dégradation possède une grande capacité d'évocation et constitue non seulement l'illustration immédiate du temps qui passe mais également l'image d'un ordre tectonique de plus en plus flou et imprécis, toutefois robuste et résistant aux injures du temps. Les attributs décoratifs

Détail ornemental du palais  
Pucci, extrait de Les Pierres de  
Florence de Mary McCarthy.

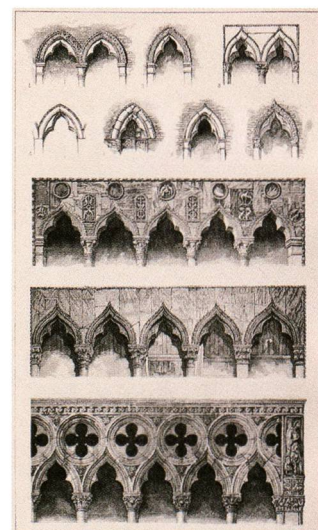
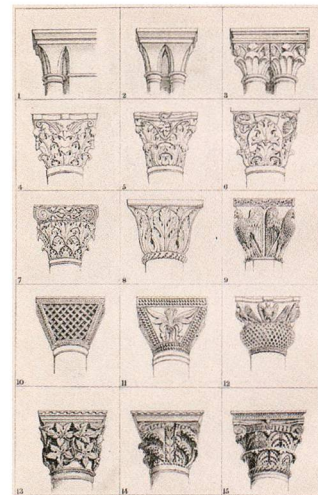
perdent leurs formes architecturales dans un processus naturel inverse à celui qu'opérait Michel-Ange pour «extraire» de la pierre nue les formes qui y seraient «cachées». L'observateur peut être désorienté par la perte de connotation architecturale vécue par ces vieilles pierres. Ce lent, inexorable déclin, préconisé par Ruskin, fait aujourd'hui place à un acharnement thérapeutique pratiqué au nom d'un respect quasi fétichiste pour les vieilles pierres.

La dimension de temps historique est immédiatement perceptible quand les bâtiments intègrent des éléments ayant appartenu à des édifices plus anciens. Ce type d'intégration utilise des matériaux qui résultent d'une spoliation, parfois issus d'une véritable déprédation ou alors provenant de la récupération d'éléments ensevelis, comme le rappelle Vasari : «On en trouve à Rome quantité de morceaux enfouis sous les ruines que l'on déblaye chaque jour. Ainsi, avec ces fragments antiques, on fait des ouvrages modernes tels que des portes et d'autres motifs d'ornement, qui font grand effet une fois mis en place.»<sup>1</sup> Ces éléments sont réutilisés selon la pratique de l'incrustation, terme employé par Vasari mais également par Ruskin qui s'en sert, dans *Les Pierres de Venise*, pour désigner la manière d'enrichir les édifices en ajoutant de minces épaisseurs de marbre aux murs d'appareil moins noble (*incrusted style*). Les édifices qui englobent des restes antiques possèdent la faculté de rendre visible la dimension historique que les pierres peuvent assumer et de la communiquer de manière immédiate. Parmi les multiples valeurs que nous pouvons attribuer aux résultats de cette pratique, figure, de toute évidence, l'exhibition de la résistance au temps, «intraitable dévastateur des choses»<sup>2</sup>.

La troisième dimension temporelle que l'architecture nous montre à travers les pierres est la dimension cosmique. Les pierres possèdent un âge immémorial qui les situe en dehors de l'histoire. Elles témoignent des forces inimaginables et des temps incalculables qui ont façonné notre planète. Leurs qualités physiques en sont les signes impénétrables. Les grains, les couleurs, les veines définissent leur aptitude à servir en tant qu'éléments de construction, après avoir traversé les différentes phases du travail qui les transforment en architecture. Les architectes ont toujours été sensibles à leur aspect, à leurs propriétés, et les ont utilisées en conséquence. Dimitris Pikionis, l'architecte grec auteur de l'aménagement des alentours de l'Acropole d'Athènes, était particulièrement fasciné par elles :

«Voici des formations de pierre façonnées par des forces divines – des rochers, des rochers brisés, la poussière née du sol fertile, ses particules aussi indénombrables que les étoiles.

Je me baisse et ramasse une pierre. Je la caresse de mes yeux, avec mes doigts. C'est un morceau de calcaire gris. Le feu a moulé sa forme divine ; l'eau la sculpta et la dota de cette fine couche d'argile qui alternait des taches blanches et de rouille avec une teinte jaune. Je la tourne dans mes mains. J'étudie l'harmonie de ses contours. Je me réjouis de la façon dont les creux et les protubérances, la lumière et les ombres, s'équilibrent sur sa surface. Je me réjouis de la façon dont les lois universelles sont incarnées et accomplies dans cette pierre – des lois qui, selon Goethe, nous seraient restées inconnues, si un sens inné de la beauté ne les avait révélées au poète et à l'artiste.»<sup>3</sup>



John Ruskin, «chapiteaux byzantins, groupe concave» et «ouvertures de palais gothiques primifs», planches 29 et 38, *Les Pierres de Venise*.

### La ville change

Si la ville change et se modifie «plus vite que le cœur d'un mortel», les bâtiments sont destinés à dépasser la durée de vie de leurs concepteurs, souvent impréparés à en imaginer la résistance au temps.

*«Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville  
Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel) ;*

*Je ne vois qu'en esprit, tout ce camp de baraques,  
Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,  
Les herbes, les gros blocs verdis par l'eau des flaques,  
Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus.»<sup>4</sup>*

L'image de Paris évoquée par Baudelaire dans son poème *Le Cygne* est restituée avec un regard mélancolique. Dans la scène silencieuse, qui sera (plus tard dans le poème) le théâtre de l'apparition du cygne, les pierres sont protagonistes, sous forme de «chapiteaux ébauchés et de fûts» mais également en tant que simples blocs. La composition rappelle les gravures et les dessins des voyageurs qui visitaient les sites archéologiques peuplés de restes de l'antiquité, mais plus que les débris d'une civilisation disparue, les vers du poète suggèrent un chantier inachevé ou abandonné. Dans la deuxième partie du poème, nous nous retrouvons, plongés dans l'atmosphère d'un Paris suspendu dans un temps insaisissable, même si en réalité Baudelaire fait ici référence aux travaux de transformation de la ville voulus par Napoléon III.

*«Paris change ! mais rien dans ma mélancolie  
N'a bougé ! palais neufs, échafaudages, blocs,  
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,  
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.»*

Au-delà de l'univers allégorique présent dans *Le Cygne*, il n'est pas anodin de remarquer la place réservée à la pierre, tant au niveau des scènes que le poète ne voit qu'en esprit, qu'au niveau de leur valeur symbolique : les souvenirs d'un Paris qui n'existe plus *sont plus lourds que des rocs*. Les *palais neufs* et les *échafaudages* sont les signes tangibles des travaux entrepris par le baron Haussmann, destinés à produire l'image indubitable de la ville des lumières, des théâtres, des bistrotts, des immeubles de rapport élégants ; une ville qui a anéanti la ville précédente et qui a trouvé dans les visières du sous-sol la matière nécessaire à sa réalisation.

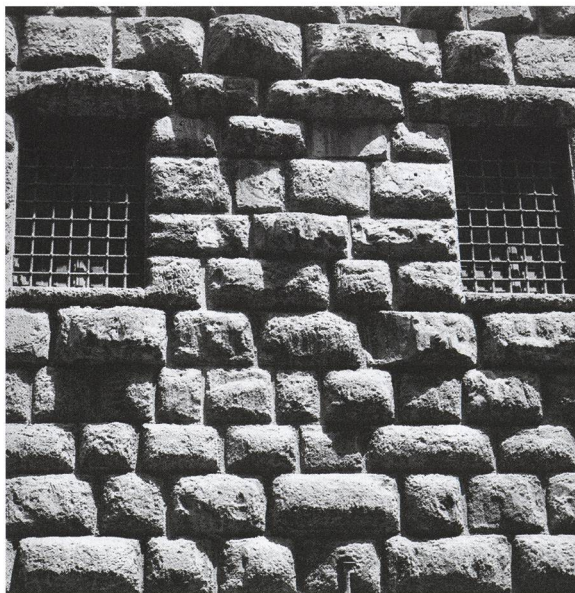
Pierre sur pierre, le Paris haussmannien se nourrit des produits des carrières souterraines, en perpétuant une pratique connue dès l'Antiquité. La blancheur du calcaire des façades des grands boulevards sera parfois payée très chère : le sous-sol se fragilise et nombre de bâtiments sont tragiquement engloutis par des effondrements, rappelant aux habitants l'équilibre précaire d'une ville de pierre construite sur le vide provoqué par sa propre extraction.

## La vie des bâtiments

Dans son discours inaugural, suite à sa nomination au poste de Doyen de la *Harvard Graduate School of Design* en 1985, Rafael Moneo parlait de «la solitude des édifices». Il rappelait que les produits du travail de l'architecte ont une vie propre et autonome et se retrouvent «seuls» dans le monde, exposés au temps et à ses injures qui s'additionnent, parfois, à celles des hommes.

Moneo soulignait également le fait que l'architecture devient de plus en plus éphémère, marquant ainsi une différence profonde avec les pratiques du passé. Son propos remonte à plus de trente ans, mais il garde toute son actualité: «[...] dans le futur l'architecture perdra la condition de presque permanence qu'elle avait dans le passé, pour se caractériser en tant qu'éphémère. Ceci pourrait expliquer la condition fragile de nos bâtiments, même quand ils sont construits en pierre. L'architecture est aujourd'hui influencée par cette condition éphémère, indépendamment du matériau utilisé. Et ceci nous pose une question de premier ordre: l'architecture peut-elle durer et vivre dans le temps comme c'était le cas dans le passé?»<sup>5</sup>

Il est significatif que Moneo souligne le caractère éphémère des bâtiments des années 1980 en affirmant que cet aspect persiste «même quand ils sont construits en pierre». L'opposition entre pierre et précarité est flagrante puisque la pierre est, par définition, le matériau qui exprime et symbolise au mieux l'idée de durée, capable d'en fournir, jour après jour, une démonstration éloquente et immédiate. Il est vrai que dans le passé l'acte de bâtir visait implicitement la plus grande durée. Il est également vrai que jadis «[...] la construction d'un bâtiment signifiait une énorme quantité d'efforts et un investissement important»<sup>6</sup>.



Relief d'un mur rustique du palais Medici-Riccardi, extrait de *Les Pierres de Florence* de Mary McCarthy.

Si la capacité de traverser les siècles était réservée aux bâtiments publics, aux monuments, aux palais, la pierre offrait cette pérennité à des générations entières qui se reconnaissaient et s'identifiaient dans ces mêmes édifices.

*«Par principe, et presque par principe économique, l'architecture devrait être durable. Les matériaux devraient garantir à l'architecture une longue vie. Un bâtiment était construit pour toujours ou, du moins, on ne pensait pas qu'il puisse disparaître. Mais aujourd'hui les choses ont changé. Même si nous nous efforçons de voir notre architecture différemment, elle demeure éloignée de l'architecture traditionnelle, malgré notre respect pour l'histoire. Probablement, de manière inconsciente, nous savons que l'architecture ne durera pas aussi longtemps que dans le passé.»<sup>7</sup>*

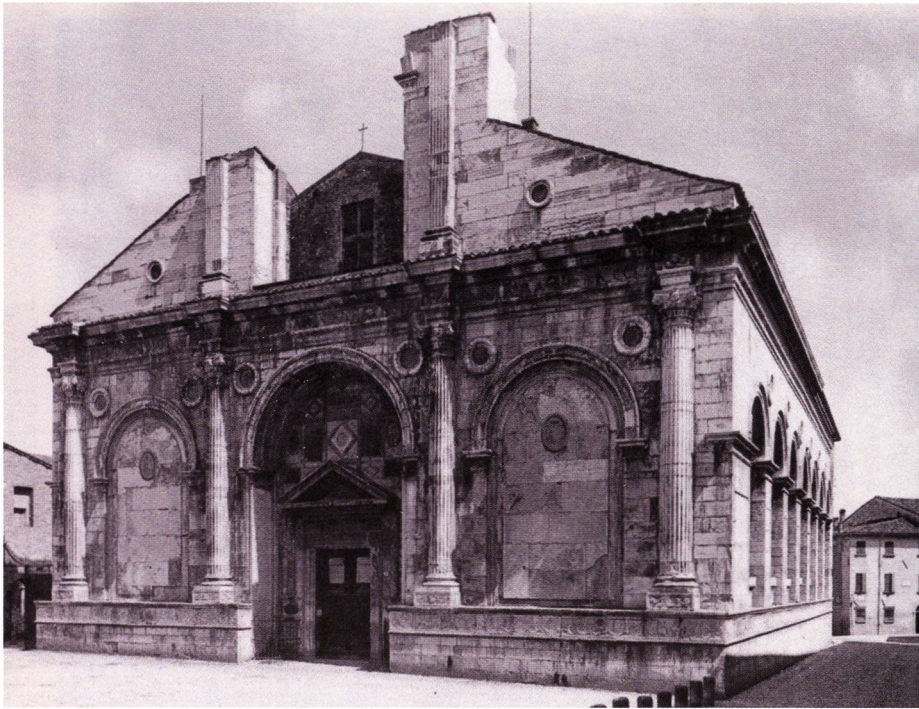
Le temps œuvre sur l'architecture. Les bâtiments, en totale solitude, affrontent la vie ; leur vie, qui n'a plus rien à faire avec les volontés et les prévisions de ceux qui les ont imaginés et construits. La durée idéalement éternelle des édifices ne se réalise pas. Souvent, les édifices meurent mais ne disparaissent pas. Leurs dépouilles servent à la construction d'édifices nouveaux qui parfois montrent les traces de ces vies précédentes, alors que parfois leurs restes sont littéralement engloutis par les nouvelles structures, qui les accueillent et les métabolisent.

### Villes de pierres

Pendant des siècles, les pierres ont désigné, par métonymie, l'architecture tout court, en tant que matériaux capables de résister au temps, au-delà des vies des hommes. Rien n'est plus intensément significatif de la résistance au temps que les ruines antiques. Les colonnes qui se dressent contre l'horizon dans les sites archéologiques offrent l'image la plus immédiate et parlante de cette résistance. Dans plusieurs cas, les colonnes ont été redressées par les archéologues. Les vicissitudes les plus diverses les avaient atterrées. La reconquête de la verticalité leur donne la force iconique d'éléments capables de s'opposer aux actions physiques opérées par le temps, même en l'absence de l'élément horizontal qui composerait l'image primordiale du trilithe, en célébrant ainsi la force tectonique ancestrale qui a donné naissance à l'architecture.

Les monuments du passé résistent au temps, traversent les siècles, même après la perte de leur fonction et après que leur *raison d'être* a été modifiée, transformée, ou même oubliée. L'amphithéâtre d'Arles transformé en habitation, le palais de l'empereur Dioclétien dont les vestiges se métamorphosèrent en la ville de Split, l'Alhambra de Grenade, la mosquée-cathédrale de Cordoue, sont les exemples les plus célèbres de ce phénomène, illustrés par Aldo Rossi dans *L'Architecture de la Ville*<sup>8</sup>.

Dans ce vaste et profond dépôt de présences, si typique et récurrent dans les villes européennes et méditerranéennes, la pierre est protagoniste. Elle est tellement présente et répandue qu'elle devient presque synonyme d'*architecture*. Ainsi John Ruskin intitule son plaidoyer passionné *Les Pierres de Venise* et Mary McCarthy, qui appréciait peu

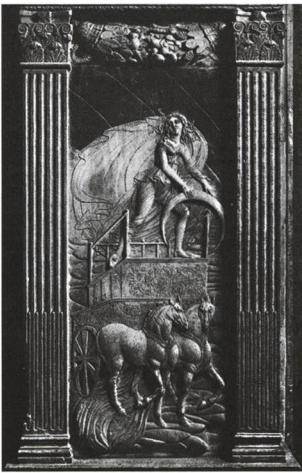


l'ouvrage ruskinien qu'elle considérait comme trop austère, intitule son ardent hommage à la ville des Médicis *Les Pierres de Florence* ; et Adrian Stokes choisit le titre *Stones of Rimini* pour chanter les merveilles du temple Malatesta et de ses reliefs exécutés par Agostino di Duccio. Ces trois livres, publiés respectivement en 1851-1853, 1959 et 1934, constituent une trilogie involontaire non dépourvue de renvois des uns aux autres. Les *pierres* qui figurent dans les titres impliquent leur omniprésence dans ces trois villes, qui elles-mêmes ne représentent que les cas les plus éclatants d'un horizon bien plus large. Si dans le livre de Ruskin la pierre est le témoin de la décadence que l'auteur attribue à l'architecture de la Renaissance, dans le volume de Mary McCarthy elle apparaît, de temps en temps, comme un élément incontournable de l'architecture et de la sculpture de Florence. Dans ce brillant essai, «les façades des palais Pitti ou Strozzi, ces formidables créations de pierre dure et puissante» entrent en résonance avec les marbres polychrome du *Duomo*. La description de la ville présentée par l'écrivaine américaine est remarquable dans sa capacité de superposer le présent et le passé : la ville bruyante des années 1950 s'associe aux témoignages de la puissance des familles florentines et au prestige des bâtiments religieux de la Renaissance.

*Photographies du temple de Malatesta, de son entrée et d'un bas-relief d'Agostino di Duccio représentant Diane, extraits de Stones of Rimini d'Adrian Stokes.*

«[...] le dôme de Florence s'élève comme un fait irréductible au milieu des boutiques, des "pasticcerie" et de l'embouteillage de la vie moderne. Sa taille vous étonne et sa gaieté, soulignée par un revêtement de marbre toscan, gris foncé de Prato, blanc éclatant de Carrara, rose de la Maremma. C'est une montagne, mais c'est aussi la grosse tente d'un cirque, un pavillon de fête foraine. Le Baptistère, le *Duomo* et le joli campanile de Giotto contrastent joyeusement avec la ville sévère et triste.»<sup>9</sup>





Dans le récit de Mary McCarthy la pierre constitue un ingrédient incontournable de la vie quotidienne des Florentins, selon une alternance qui rythme «le travail et le repos, jours de peine et dimanche, *pietra forte* et *pietra serena*». Les noms de ces deux pierres – littéralement pierre *forte* et pierre *sereine*<sup>10</sup> – décrivent parfaitement ce que l’auteure qualifie de «*chiaroscuro* florentin». Tout le reste passe, pour ainsi dire, au second plan : Florence tout entière est contenue dans cette dialectique. Sévérité et gaieté s’alternent et s’enrichissent l’une l’autre.

L’ouvrage d’Adrian Stokes représente une véritable célébration de la pierre. Dans les pages lyriques et passionnées de *Stones of Rimini*, l’auteur présente l’exécution des bas-reliefs d’Agostino di Duccio à partir de la description de la pierre calcaire utilisée, reprenant un thème traité sous un angle différent par Ruskin qui souligne la correspondance entre l’incrustation, l’épaisseur réduite des plaques pierreuses qui la rendent possible et le type de sculpture qui leur correspond<sup>11</sup>. Le temple Malatesta n’apparaît qu’en arrière-fond, tant l’enthousiasme de Stokes pour l’artiste sculpteur est grand. Mais cette église, œuvre capitale de Leon Battista Alberti, est l’un des plus explicites témoignages de la vie des bâtiments, de leur présence, de leur durée, de leurs transformations dans le temps. En tant que tel, le temple, bien qu’inachevé, représente et symbolise non seulement la persistance mais également l’hybridation, à la fois savante et pragmatique, qui permit au bâtiment du XII<sup>e</sup> siècle de survivre à son «obsolescence» formelle. Le bâtiment gothique préexistant fut en effet littéralement enveloppé par une nouvelle structure en marbre dotée d’une série d’arcs sur pilastres dont le rythme ne tient nullement compte des ouvertures de l’édifice précédent. Le temple, véritable manifeste de l’architecture nouvelle, est aussi un exemple de réemploi de matériaux provenant, le cas échéant, des ruines romaines de la basilique Saint-Apollinaire in Classe, près de Ravenne, et d’autres sites.

### Spolia

Ce mot latin désigne les éléments ayant appartenu à un bâtiment donné, obtenus par «spoliation», puis réutilisés ailleurs pour la construction d’un autre bâtiment. La spoliation comprend les éléments les plus nobles et travaillés, mais aussi les simples pierres. Ainsi, une grande quantité de bâtiments antiques ont été transformés en véritables «carrières», permettant la construction d’autres bâtiments, avec ou sans la conscience de la signification que comporte l’utilisation, parfois barbare, parfois sophistiquée, des anciens blocs.

La pratique de la spoliation a caractérisé l’architecture de l’Antiquité tardive et s’est prolongée durant le Moyen Age. Dans le bassin méditerranéen, pendant des siècles, l’architecture s’est physiquement construite, pour ainsi dire, sur l’architecture. La pierre possède en effet une valeur intrinsèque, augmentée par le fait d’être travaillée ou simplement taillée, en tant qu’élément de prestige ou comme matériau de construction ordinaire. Ainsi, plusieurs bâtiments antiques et moyenâgeux portent les traces évidentes du remploi d’éléments ayant appartenu à d’autres constructions.

Dans *Les Pierres de Venise*, Ruskin décrit cette pratique comme incontournable pour l'édification de la ville dans la lagune, dépourvue d'accès direct à une quelconque carrière. Les pierres utilisées pour la construction et pour la décoration des palais vénitiens furent importées et provenaient souvent de la spoliation de bâtiments lointains.

*«Le transport étant aussi coûteux pour les pierres communes que pour les marbres précieux, la tentation d'augmenter la valeur de la cargaison était constante. Outre le prix des pierres, il fallait encore considérer le peu qu'on en pouvait obtenir et l'impossibilité d'acquérir, même en les payant fort cher, des blocs de marbre considérables. Il était donc très avantageux de trouver des pierres toutes travaillées, provenant des ruines d'anciens monuments. Quelle joie de rapporter ces fragments de valeur qui, comparativement étaient d'un poids modeste ! Des colonnes, des chapiteaux, d'autres morceaux de sculpture étrangère accompagnaient les quelques tonnes de marbres rares obtenues à grand'peine et à des prix très onéreux.»<sup>12</sup>*

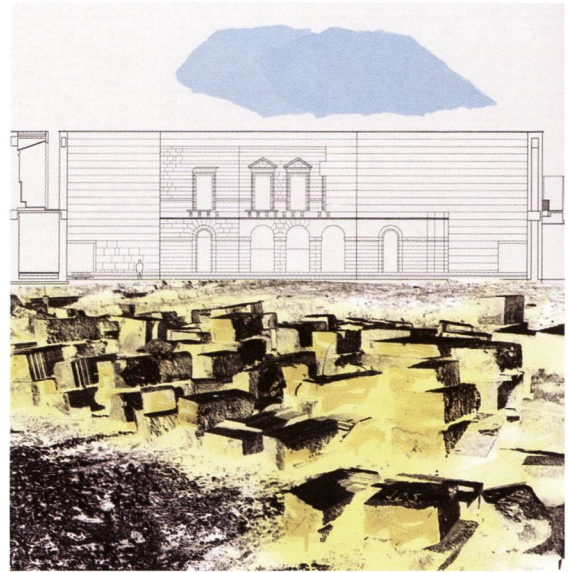
Cette pratique, courante dans une époque lointaine, est encore présente, bien que rarement, dans le travail de quelques architectes. On peut citer à cet égard le musée de Gibellina (Sicile) réalisé par Francesco Venezia entre 1981 et 1987. La ville de Gibellina fut reconstruite à une dizaine de kilomètres de son lieu d'origine, suite au tremblement de terre qui la ravagea en 1968. L'emplacement de la ville détruite fut l'objet d'une intervention de l'artiste Alberto Burri qui recouvrit les restes et les décombres d'une épaisse couche de béton blanc traversée par une série de cheminements en forme d'entailles ou de fentes, d'où le nom de *Cretto* attribué à l'ouvrage, mot qui désigne la terre craquelée par la sécheresse. Pour la construction du musée, Venezia décida de remployer les pierres récupérées du *Palazzo Di Lorenzo*, l'un des plus remarquables bâtiments de la vieille Gibellina. Les pierres du palais, nettoyées, numérotées et transportées sur le nouveau site, furent englobées dans la nouvelle construction en lui donnant un caractère particulier, dérivé de l'aura énigmatique, et pourtant explicite, qui accompagne toujours la mise en confrontation directe de pierres ayant vécu et d'éléments nouveaux. Ainsi s'exprima Venezia en décrivant le projet : *«Le matériau de spoliation restera toujours, dans un nouveau bâtiment, comme un chiffre mystérieux à côté ou à l'intérieur du corps des vers écrits dans une langue familière. Au-delà des raisons pratiques, les attractivités de l'architecture de spoliation sont celles-ci : un système où l'ordre des choses naturelles est déjà transformé en ordre architectural [...]»<sup>13</sup>*

Plus récemment, Peter Zumthor a intégré dans les façades du musée Kolumba de Cologne (2003-2007) les restes de l'église romane lourdement endommagée par les bombardements de la Seconde Guerre mondiale. D'autres vestiges sont visibles dans l'espace qui se trouve à côté de l'entrée du musée, où la nouvelle architecture accueille non seulement les restes anciens et les fouilles archéologiques mais également la chapelle réalisée en 1950 par Gottfried Böhm en mémoire de l'église détruite.

Entre 1999 et 2003, Adam Caruso et Peter St John, en collaboration avec l'artiste Eva Löfdahl, ont réaménagé *Stortorget*, la place principale de Kalmar, en remployant et intégrant les pierres de l'ancien dallage qui provenaient des murs de séparation des champs



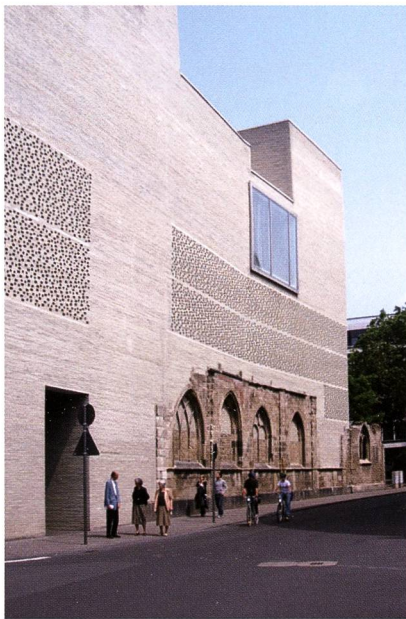
Francesco Venezia, musée de Gibellina, vue de la cour intérieure et photomontage.



aux alentours de la ville et qui avaient été utilisées pour le pavage des rues et des places à l'époque baroque<sup>14</sup>. Même si dans ce cas il ne serait pas exact de parler de spoliation, il est à souligner que la décision des architectes de réutiliser les anciennes pierres en les incluant dans un dessin unitaire correspond à une reconnaissance explicite de leur valeur intrinsèque en tant que matériaux de construction, mais également en tant qu'éléments symboliques d'une continuité matérielle perceptible dans la transformation de la ville. Parmi ces exemples, seul le musée de Gibellina utilise des éléments provenant d'un autre bâtiment, tandis que dans les autres cas il serait plus approprié de parler de remploi<sup>15</sup>.

Au-delà de la valeur que les trois projets attribuent explicitement aux restes d'époques diverses, les *spolia* furent utilisées, dans l'Antiquité, selon différentes connotations. L'élément commun à toutes ces pratiques est de type utilitaire, mais au-delà de l'usage d'un bâtiment en tant que «carrière» fournissant des matériaux déjà travaillés, on trouve aussi des cas d'exploitation «savante» des *spolia*. Comme évoqué précédemment, le temple Malatesta en est un exemple : les plaques de marbre polychromes provenant de Saint-Apollinaire in Classe occupent, dans l'emploi qu'en a fait Alberti, une partie centrale de la nouvelle construction, au-dessus de l'entrée. Dans la plupart des cas, les *spolia*, révèlent une dimension pratique très forte, comme le rappelait Ruskin à propos de Venise et comme le démontrent, par exemple, les architectures romanes provençales, souvent réalisées en incorporant les restes d'édifices romains.

De nos jours, l'attention réservée aux restes antiques est telle, que toute opération de spoliation serait impraticable ou impensable. Dans un tel contexte, l'inclusion, de la part de Zumthor, des restes de l'église de Sainte-Colombe dans le nouveau musée assume une signification particulière. Le projet illustre un respect profond et une attention indéniable à l'égard du passé : le nouveau bâtiment est en effet le résultat d'une



véritable symbiose. L'inclusion des restes de l'église a néanmoins impliqué un effort important, en démontrant paradoxalement l'impossibilité d'une pratique directe et pragmatique, comme l'était la spoliation. Cette approche se propose comme une *incrustation* à l'envers: le nouveau bâtiment s'est en effet *incrusté* dans les restes de l'église. L'époque des *spolia* pierreuses est désormais finie mais cette pratique, anticipatrice des discours actuels en matière de emploi et de recyclage, pourrait s'appliquer à d'autres matériaux et à d'autres éléments, comme c'en est déjà le cas, par exemple, pour les fenêtres de récupération, réassemblées selon des configurations parfois «barbares», proches du pragmatisme et de l'immédiateté des bâtiments qui intègrent les *spolia* d'édifices lointains.

Peter Zumthor, façade du musée Kolumba.

### Banalisation de la pierre

Aujourd'hui la pierre n'est plus considérée comme un matériau de construction valable. Les raisons sont multiples et peuvent présenter différents degrés d'objectivité. Les motifs qui s'opposent à l'utilisation de la pierre peuvent être, entre autres, d'ordre économique, écologique et idéologique. Ces derniers ont fait leur temps mais ils sont encore présents dans les prises de position d'architectes, d'étudiants et de toutes personnes qui, chargées d'un pouvoir décisionnel, considèrent que la pierre appartient irrémédiablement au passé. Les raisons d'ordre économique sont soutenues par une vérité souvent incontestable: la pierre est chère. Ce prix élevé s'explique souvent par la loi fondamentale du rapport entre offre et demande. Les considérations définies génériquement comme écologiques peuvent se référer à la prétendue incapacité de la pierre à répondre aux standards et aux normes en matière d'isolation thermique sans recourir à des épaisseurs irraisonnables. Au-delà de ces motifs qui pourraient et devraient être

débattus de manière plus large et non exclusivement à l'intérieur des cercles restreints des « amateurs » de pierre, certains aspects de la pratique architecturale ont fortement contribué à sa banalisation, dans le sens résolument négatif du terme.

Ce qui a banalisé la pierre, c'est l'utilisation qu'on en a faite dans les années 1980, lorsque l'on a assisté à une prolifération de bâtiments avec revêtement en pierre. La solution constructive en vogue à l'époque consistait à isoler les éléments porteurs et à protéger l'isolation avec une fine couche de plaques de pierre soutenue par des ancrages métalliques. La particularité d'un tel système était la fragilité de l'ensemble et l'utilisation de la pierre dans un sens presque contraire à ses qualités intrinsèques. Les façades qui en découlaient trahissaient l'apparence pierreuse par le son vide que l'on obtenait en les heurtant. Ce système est évidemment contraire à toute logique tectonique et également éloigné de la solidité, apparente et réelle, des *incrustations* pratiquées dans le passé. C'est encore Ruskin qui parle de cet aspect :

*« Ainsi, dans beaucoup de ruines romanes, bâties en blocs de tuf incrustés de marbre, nous trouvons un style qui, quoique réellement massif, procède de l'incrustation. Dans la cathédrale de Florence, bâtie en briques recouvertes de marbre, la plaque de marbre est fixée avec tant de force et de délicatesse que, bien que la construction soit incrustée, elle possède toutes les conditions de solidité. »<sup>16</sup>*

Actuellement le phénomène de trivialisat ion de la pierre touche des pointes d'extravagance, pour ne pas dire d'absurdité. Récemment, à l'occasion d'un salon consacré à ce noble matériau, les visiteurs pouvaient admirer des lampes, ou même un canapé, réalisés en pierre.

Une telle utilisation inappropriée de la pierre n'a rien à voir avec la richesse chromatique ou l'accent monumental des meneaux en marbre qui supportent les étagères de la bibliothèque de la villa Karma de Loos. Il est notoire que l'architecte viennois avait une prédilection particulière pour la pierre, spécialement pour les marbres qu'il utilisait pour enrichir les intérieurs, en arrangeant les plaques de manière à ce que les veines composent des motifs inattendus. Ce type d'assemblage correspond d'ailleurs à la description que fit Ruskin des plaques d'albâtre de la cathédrale de Saint-Marc<sup>17</sup>. A l'exception de quelques cas éclatants, dans l'architecture de Loos, le marbre était coupé en plaques minces. Il n'assumait pas un rôle constructif, ni n'avait la prétention d'évoquer une telle fonction. L'emploi des marbres – les plus riches et recherchés dans les projets de Loos – équivalait à celui du bois et sa fonction primaire était, de toute évidence, celle d'un revêtement.

### Célébration de la pierre

Dans l'aménagement des alentours de l'Acropole d'Athènes, Dimitris Pikionis décida de réaliser les cheminements qui conduisent aux Propylées et au sommet de la colline de Philopappos en utilisant des pierres de provenance variée. Dans le rapport établi avant le début des travaux, l'architecte grec illustre les modalités de réalisation de cet ouvrage :

« Il sera nécessaire d'utiliser des pierres de structure, forme et couleur particulières, grands cailloux trouvés aux alentours, architraves de marbre antiques ou néoclassiques pour la construction des abris des gardiens et pour les pavillons, tandis que les chemins seront ornés de pièces anciennes telles que tribunes, éléments cylindriques provenant des tombeaux de l'époque de Démétrios Ier Poliorcète que l'on trouve en abondance dans la cour du musée archéologique et beaucoup d'autres fragments anciens découverts sur le site. [...] Tout ce qui précède est valable également pour les bancs en pierre, les murs, etc. »<sup>18</sup>

Le résultat des opérations patiemment dirigées par Pikionis pour la réalisation du pavage offre une des visions les plus riches et parlantes du remploi des pierres. L'architecte définissait le dessin du dallage avec les poseurs, en recourant parfois à des coulées de béton qui ajoutaient une note chromatique distincte et produisaient des figures ininterrompues traversant la texture dense de l'appareil pierreux.

L'assemblage produisit une variété de motifs impressionnante, une sorte d'écriture indéchiffrable qui rappelle les aquarelles de Klee et qui a le mérite de ne pas s'imposer à la vue, car l'attention du visiteur devait, selon les intentions de l'architecte, se concentrer sur le complexe monumental. Cette attitude combinatoire s'applique également aux éléments tridimensionnels qui se détachent du sol et assument une présence sculpturale. Dans la petite église de San Dimitrios Loumbardiaris, au pied de la colline de Philoppappos, la logique du remploi est poussée à ses limites extrêmes. La texture des murs avec son appareillage « barbare » produit une architecture intemporelle, pointée des signes mystérieux obtenus par assemblage des matériaux les plus divers.

Le mélange inédit de pierres dans leur état « naturel », de cailloux, de pierres travaillées, de fragments architecturaux et de béton, produit un tableau intense et en même temps discret qui accompagne les visiteurs à la découverte de l'un des lieux symboliques de la culture occidentale. Au-delà de sa passion pour la pierre – pour toute sorte de pierre – Pikionis a réalisé dans ces modestes cheminements l'équilibre parfait entre intensité et retenue, entre la célébration des formidables pierres de l'Acropole et l'exaltation discrète des plus humbles cailloux.



Dimitris Pikionis, aménagement des alentours de l'Acropole d'Athènes.

## Notes

<sup>1</sup> Giorgio Vasari, *Les Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes*, Dorbon-Ainé, Paris, 1900 – Tome I – Troisième édition revue et corrigée. Traduction de Charles Weiss, p. 22.

<sup>2</sup> Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria Libri Decem*, 1541[1450], Liber X, Caput I, p. 145 : *tempus pervicax rerum prosternator*. Traduction française : *L'Art d'édifier*, Editions du Seuil, Paris, 2004, p. 468.

<sup>3</sup> Dimitris Pikionis, «A Sentimental Topography» [1935] in Pamela Johnston (éd.), *Dimitris Pikionis, Architect 1887-1968: A sentimental topography*, Architectural Association, Londres, 1989 et in Alberto Ferlenga, *Pikionis 1887-1968*, Electa, Milan, 1999, p. 228 (traduction de l'anglais par l'auteur).

<sup>4</sup> Charles Baudelaire, *Le Cygne*, 1859. Le poème fut publié dans la section «Tableaux parisiens», dans la deuxième édition de *Les Fleurs du mal*, Poulet-Malassis et de Broise, Paris, 1861, pp. 202-205.

<sup>5</sup> Rafael Moneo, «La soledad de los edificios», in *Rafael Moneo 1967-2004*, El Croquis Editorial, Madrid, 2004 (traduction de l'auteur). Texte en anglais : <http://www.arranz.net/web.arch-mag.com/3/recy/recy1t.html>

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Aldo Rossi, *L'Architecture de la ville*, Infolio Editions, Gollion, 2016. Un des chapitres du livre,

dont la première édition parut en italien en 1966, est intitulé «La théorie de la permanence et les monuments».

<sup>9</sup> Mary McCarthy, *Les Pierres de Florence*, Editions Séquoia, Paris-Bruxelles, 1960, p. 73. La première édition, *The Stones of Florence*, fut publiée en 1959.

<sup>10</sup> La *pietra forte* est un grès à ciment calcaire d'origine détritique de couleur brune. La principale carrière qui fournissait en grande quantité les pierres utilisées dans la construction de la ville de Florence se trouvait où prend place aujourd'hui le *Jardin de Boboli*. La *pietra serena* est également un grès de couleur gris clair à gris foncé utilisé de préférence pour des éléments décoratifs, à cause de sa résistance réduite aux agents atmosphériques.

<sup>11</sup> Ruskin affirme : «*Tandis que le Nord continuait à produire d'immenses et intéressantes statues, le Sud, dans son style incrusté, diminuait le plus souvent la forme humaine et la subordonnait à une abondance de fleurs et de feuillages dont les exemples lui étaient fournis par la fantaisiste décoration romane, d'où le style incrusté dérive en droite ligne.*» La citation est tirée de John Ruskin, *Les Pierres de Venise*, Librairie Renouard, Paris, 1906 (traduction de Mathilde Crémieux), Volume 2, Chapitre IV : *Saint-Marc*, p. 84.

<sup>12</sup> John Ruskin, *Les Pierres de Venise*, op. cit., p. 73.

<sup>13</sup> Francesco Venezia, «Il tras-

porto di un frammento. Un museo / Transfer of a fragment. A museum», *Lotus international*, n° 33, 1981, pp. 74-78 (traduction de l'auteur). Le projet réalisé fut publié, quelques années plus tard, par la même revue : Luca Ortelli, «Architettura di muri. Il museo di Gibellina di Francesco Venezia / Architecture of walls. Francesco Venezia's Gibellina museum», *Lotus international*, n° 42, 1984, pp. 120-128.

<sup>14</sup> Luca Deon, Tony Häfliger (éd.), *Caruso St John Architects: knitting weaving wrapping pressing stricken weben einhüllen prägen*, Birkhäuser, Basel, 2002, pp. 14-27.

<sup>15</sup> Dans ce contexte, le musée d'histoire de Ningbo, projeté par Wang Shu et achevé en 2008, constitue un exemple de remploi exceptionnel, de par la dimension du bâtiment. Dans ce cas, la réutilisation et l'assemblage de matériaux de construction de forme, de dimension, d'âge et de provenance très variés ont été l'objet d'une telle spectacularisation que l'on a attribué à l'édifice une signification symbolique et politique inattendue.

<sup>16</sup> John Ruskin, *Les Pierres de Venise*, op. cit., pp. 71-72.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 81.

<sup>18</sup> La «lettre programmatique» que Pikionis écrit en vue des travaux d'aménagement des alentours de l'Acropole se trouve in Alberto Ferlenga, *Pikionis 1887-1968*, Electa, Milan, 1999, pp. 226-228 (traduction de l'auteur).