

Mots-clés visite, architecture, intermédiaire, mise en abîme

Résumé Une visite architecturale, associant une architecture et ses représentations, provoque un certain embarras, quand elle n'est pas discrète et solitaire, ou vivement médiatisée. Des représentations parlées, écrites, dessinées, numérisées, imprimées sur des voiles faseyantes, accompagnent presque toutes les architectures intérieures qu'on peut voir, et de nombreuses au dehors. Ces représentants sont conformes à leurs représentés – sinon, ils seraient infidèles – mais s'en distinguent – sinon, ils seraient inutiles. La pratique est ancienne. Elle témoigne peut-être d'une vieille défiance envers l'architecture.

Abstract An architectural tour that combines architecture and its representations can be somewhat embarrassing, unless it is low-key and solitary, or highly mediated. Almost all the architecture we see—indoors and in many cases outdoors—is accompanied by spoken, written, drawn, digitised and printed representations. These representations are both true to the people they depict, because otherwise they would be dishonest, and different, because otherwise they would be useless. This practice is ancient. It may reflect a long-standing distrust of architecture.

Revisiter l'architecture

Comme on peint *sur le motif*, on peut y faire aussi des croquis, des photos, des films, des commentaires, toutes sortes de représentants en présence de leurs représentés (**Fig. 1**)¹. On peut aussi revenir sur le motif par pure curiosité, pour profiter à nouveaux frais, de la confrontation féconde entre le représenté et son représentant mis en abîme². Souvent leurs différences avivent leurs couleurs respectives.

Souvent aussi, leurs ressemblances nous troublent. Nous avons tous vu et entendu à un anniversaire, à un mariage, à un pot de retraite, certains portraits des héros du jour, aussi embarrassés que leurs publics, soit parce qu'on ne les reconnaît pas dans l'éloge qui est fait, soit parce qu'on les reconnaît trop bien. Il est si beau, dans son costume de marié ! Mais si ordinaire, quand il dénoue sa cravate mouillée de sueur. Elle est si belle, sur cette photo projetée sur l'écran ! Mais si comique, dans son bain d'enfant. Comme les sujets sont endimanchés, mais relâchés

à l'improviste, comme les portraits sont embellis, mais distancés pour faire rire les proches, c'est une *partie carrée* qui est mise en abîme : un modèle dédoublé – *en civil et en costume* – et son portrait dédoublé – *pour de vrai et pour rire* – ou pleurer, s'il s'agit d'une mise en bière. On a le sentiment d'une redondance illégitime et perturbatrice, sans qu'on puisse dire de façon certaine si c'est le portrait ou le modèle qui est de trop. Et lequel des portraits ? *La jeune femme ? Ou l'enfant en barboteuse ?* Et lequel des modèles ? *Le bel époux ? Ou le vieux copain de beuverie ?*

Une visite architecturale peut provoquer le même embarras. Qu'il s'agisse d'un maître de maison faisant découvrir sa propriété, d'un agent immobilier qui désigne et qui aère une par une les pièces d'un appartement, d'un guide-conférencier révélant des secrets d'alcôve, d'une scénographie d'exposition dans un hôtel particulier, d'un appareillage critique préliminaire à la moindre des curiosités, d'un échafaudage à l'image du bâtiment qu'il voile, les représentants parlés, écrits, dessinés, numérisés, imprimés sur des voiles faseyantes, accompagnent presque toutes les architectures intérieures qu'on peut voir, et de nombreuses au dehors. On y espère des représentants assez conformes à leurs représentés – sinon, ils seraient inutiles – mais pas trop – sinon, ils seraient inutiles.

- 1 Par goût de la symétrie et par analogie avec le couple *signifié/signifiant*, on désigne ici l'objet représenté comme « représenté », et la représentation de l'objet comme « représentant », qui d'usage courant désigne des personnes, mais qui n'est pas illégitime pour les choses, en sorte que la « représentation » soit réservée ici à l'acte de représenter.
- 2 Issue de l'héraldique, la « mise en abîme », c'est-à-dire en fond, est choisie par André Gide pour désigner une œuvre contenant une œuvre similaire.



1

Fig. 1

Infographiste sur le motif 2, d'après Jacob Maris (1837–1899), Le peintre Frederik Hendrik Kaemmerer au travail à Oosterbeek, 1861, Série Les petits métiers d'art. © Pascal Urbain, 2023.

Fig. 2

Perchiste de plan libre, d'après Hubert Besson, Plus Belle la vie, photo de tournage, vers 2017, Anna et Eugeni Bach, Mies Missing Materiality, Pavillon de Barcelone, d'après Ignasi de Solà Morales, Cristian Cirici et Fernando Ramos, Reconstruction du Pavillon de Barcelone, 1986, d'après Mies van der Rohe et Lilly Reich, Pavillon de Barcelone, 1929, Série Les petits métiers d'art. © Pascal Urbain, 2023.



2

Pour exister à proximité d'un représenté aussi colossal qu'une architecture, un représentant doit démontrer, tantôt l'incomplétude de son modèle, qui n'irait pas tout seul, tantôt l'incomplétude du visiteur, qui n'y va pas sans guide. Souvent, le représentant auréole de mystère le représenté, l'instaure comme une énigme dont on ne saura le fin mot qu'après avoir tout vu, tout lu et tout entendu. Alors même que le visiteur espérait, autant qu'il redoutait, la conformité de l'objet architectural aux représentants qu'il eut à connaître avant de venir, sa visite médiatisée de cent façons instaure un divorce radical entre ce qui prend la forme d'une question – l'architecture – et d'une réponse – les représentants qui l'expliquent.

On traitera brièvement des visites de monuments, de la valorisation immobilière, et principalement des lettres où Plinie le Jeune nous conduit dans ses villas de Toscane et du Laurentin, où il nous distrait de l'architecture proche en montrant les paysages lointains. On identifiera, du I^{er} siècle au XXI^e, des structures communes, ou au moins des airs de famille, dédoublant les représentants et les représentés en *parties carrées*, à l'image des mariages et enterrements.

Monuments

Nous devons aux archéologues le dispositif architectural le plus intermédié qui soit : la ruine, reconstituée à sa propre image (Fig. 2). Aux interventions successives qui précèdent l'archéologie s'ajoutent celles qui découlent des conceptions successives de l'archéologie, les rapiécages à la hussarde, les restitutions hasardeuses et les scrupuleuses anastyloses³. Dans les ruines, on sait à peu près ce qui a été récemment remplacé, avec le souci didactique de bien différencier l'ancien et le nou-

veau. Mais on distingue plus difficilement les empilements de pierres anciennes qui sont restés debout de ceux qui, effondrés, ont été remontés à des époques moins savantes et plus hardies que la nôtre. Ici des tambours de colonnes sont tombés en vrac. Ailleurs ils sont irrégulièrement allongés dans l'herbe, disjoints, mais classés du plus large au plus fin, de gauche à droite, comme ils devaient l'être de bas en haut. Et là, les tambours sont empilés verticalement, en colonnes jumelées, portant un segment d'architrave, d'équilibre trop précaire pour tenir sans fers dissimulés dans l'âme. Les ruines modernes d'architectures anciennes empilent les strates de doctrines archéologiques, autant que les cailloux. Dans le fatras, localement préservé des intempéries par des toits de tôle, on comprend vite que ce ceci n'est pas une ruine.

Ni cela n'est un palais, dans les hôtels particuliers dont les portes nous sont ouvertes. Là aussi, aux ajouts, aux extensions, aux ravaudages du passé, s'ajoutent des strates de restaurations savantes, variées, encore qu'elles semblent, sous la direction des architectes des monuments historiques, souvent plus vraisemblables que les fantaisies archéologiques. Le mobilier, régulièrement remplacé avant et après qu'un bâtiment a été inscrit ou classé, est la plupart du temps crédible, mais ne va pas sans trouble, parfois parce qu'il est exagérément dépareillé, rassemblé au petit bonheur la chance, souvent parce qu'il n'est pas aussi hétéroclite que devrait l'être celui d'une maison habitée depuis longtemps. Pour couronner ces architectures *en costumes*, toujours, une grosse part du gâteau, ou une petite cerise par-dessus, a été livrée aux bons soins d'un architecte moderne.

Ceci n'est pas une ruine ; cela n'est pas un palais ; mais des artefacts récents qui ressemblent grossièrement à des ruines, ou à des palais.

Si de plus savants que nous ont validé les agencements qui nous troublent, on ne peut pas croire qu'ils aient approuvé la quincaillerie qui envahit leurs chers monuments. Ceux-là n'échappent pas à la logique équipementière commune, aux goulottes, aux tuyaux, aux climatiseurs, aux coffrets, aux compteurs, aux extincteurs, aux bouches

3 Une anastylose restitue l'état antérieur supposé d'un ouvrage, en utilisant les fragments trouvés sur place et en remplaçant les parties manquantes par des matériaux actuels, de couleur et de qualités différentes que les originaux. L'apparente probité scientifique du procédé – *ceci est ancien, cela ne l'est pas* – produit des ouvrages hybrides, d'autant plus surréalistes que les parties « originales » incluent souvent des adjonctions antérieures, qui masquaient les solutions de continuité – *ceci et cela sont aussi inextricables que possible*.

d'incendie, aux collages hasardeux qui font l'architecture de nos jours. Dans un monument, une part considérable de ces équipements est expressément dédiée à notre visite : accueil ; billetterie ; boutique ; cafétéria ; kiosque ; podium de spectacles ; gril et projecteurs ; présentoirs ; signalétiques murales ; pieds enrouleurs et rubans de files d'attente, qu'on pourrait strier en jaune et noir, de même facture que ceux qui entourent une scène de crime qu'on quitte choqué, mais coupable, forcément coupable. Le désordre qu'on a provoqué, par notre présence, est le point aveugle de notre visite : on prête peu d'attention aux appareillages techniques qui tachent les plans et qui encombrant les perspectives ; on peut, selon l'humeur du moment, les abstraire de la scène ou leur trouver quelque inquiétante étrangeté qui nous ravit. Les photographes d'architecture n'ont pas cette chance. Tantôt, ils doivent suer pour trouver un point de vue dépollué. Tantôt, en cachette, ils doivent dépolluer en « postproduction », comme ils disent. Quel bon mot pour qualifier d'emblée des architectures qui sont devenues des caricatures de ce qu'elles auraient été ! Ruines et palais sont des architectures postproduites.

Ces monuments réaménagés à leurs images sont appareillés, en compléments de leurs prothèses constructives et de leurs quincailleries touristiques, par toutes sortes de représentations d'eux-mêmes, dans une spectaculaire mise en abîme, où « le vrai est un moment du faux » (Debord, 1967, I, 9). Dans le cellier d'une abbaye, dans l'ancienne fabrique d'une cathédrale, dans un pavillon attenant à une ruine, on trouve – par métonymies et par métaphores – des vitrines d'objets qui auraient été là, ou qui auraient pu l'être, mêlés ces dernières années à des œuvres d'art actuel, des plans et des maquettes du site à différentes époques, des présentations vidéos dissimulées derrière des chicanes en drap noir, des cartels longs comme le bras, de grands panneaux de présentation, écrits en caractères assez petits pour qu'il faille se presser tout contre, ce à quoi on finit par renoncer.

L'officiant de la mise en abîme des représentants dans le représenté est un guide-conférencier, qui conduit de chambre

en chambre avec un mot gentil pour chacune tant, parfois, on peut croire que c'est aux chambres qu'il s'adresse, pour elles qu'il fait libation de ses commentaires. Des humoristes se sont souvent moqués des guides de musée, dans la deuxième moitié du XX^e siècle, mais le niveau monte régulièrement dans les relais et châteaux. C'est souvent avec plaisir qu'on se tient en arrière d'un groupe d'enfants accroupis, qui répondent en levant les doigts aux questions d'une guide visiblement bien formée, tant aux arts plastiques qu'à la gestion de la marmaille. Aussi, on se greffe volontiers à un groupe d'adultes qui suivent un conférencier, dans quelques salles, avant de le quitter et de poursuivre seul. À l'histoire des lieux, dont on ne savait presque rien et qu'on aura bientôt oubliée, se mêle juste assez d'histoire de l'art pour être comprise par tous, et pour intéresser les plus avertis. Enfin – l'exercice est plus retors, plus confidentiel, voire plus pédant –, on peut suivre un groupe appareillé d'écouteurs, et tenter de deviner, aux gestes de celui qui murmure dans son micro baladeur, ce qu'il dit de ce qu'il montre.

Immobilier

On retrouve de tels guides, moins cultivés, dans les émissions télévisées de vente et d'achat d'appartements (Fig. 3). La plus réjouissante d'entre elles est *L'agence* (TMC, 2020), qui présente certaines interventions de la famille Kretz, agents immobiliers de luxe de père et mère en fils. Mais les plus célèbres, en France, sont *Recherche appartement ou maison* (M6, 2006) et *Maison à vendre* (M6, 2007) qui présentent les interventions de l'agent Stéphane Plaza, de certains de ses confrères et de plusieurs décoratrices d'intérieurs qui rafraichissent les biens mis en vente. Comme dans toutes les émissions de télé réalité, les situations et les personnes sont bien réelles, mais spécialement choisies, conformées et scénarisées pour les besoins de l'émission.

À l'achat, après une brève présentation de la ville ou du quartier, le montage télévisé enchaîne l'énoncé et l'analyse des « critères » d'une personne ou d'un ménage qui, souvent, recherche depuis longtemps un nouveau logement ; les visites de plusieurs biens,

Fig. 3 Peintre
d'après photo la plus
chère du monde 1,
d'après Andreas
Gursky, *Le Rhin II*,
1999, et Diego
Velasquez,
Les Menines, 1656,
Série *Les petits
métiers d'art*.
© Pascal Urbain,
2023.



avec leurs présentations par l'agent immobilier et les réactions des visiteurs ; leurs hésitations, leurs délibérations, leurs choix, leurs renoncements ou leurs offres ; les réponses des vendeurs ; et si elles sont positives, une coupe de champagne partagée par l'agent immobilier et les acheteurs... dont souvent, une voix off nous informe, en conclusion de la séquence, qu'ils se sont rétractés par la suite.

À la vente, le montage commence par une première rencontre de l'agent avec la famille des vendeurs, à leur domicile, qui est soumis à la critique : « c'est vieillot » ; « c'est à votre goût, mais pas à celui des acheteurs » ; « votre attente n'est pas au prix de marché » ; et d'autres raisons pour lesquelles cela fait des mois, voire des années, que la maison ne se vend pas. S'ensuit la visite d'une décoratrice, et la présentation d'un projet de *home staging*, c'est-à-dire de mise en scène du logement, par de petits travaux d'embellissement et d'ameublement. Le débarras des meubles et les premiers travaux sont réalisés, au premier jour, par la famille, toujours unie, leurs amis, toujours joyeux, Stéphane Plaza, toujours maladroit et farceur, la décoratrice, toujours compétente et posée. Une ellipse laisse supposer l'intervention de professionnels par la suite... et permet à la famille d'être très légitimement surprise, ébahie en découvrant les travaux qu'elle a commencés. S'ensuivent les visites d'acheteurs potentiels, qui n'acceptent pas tous d'être filmés, les offres, les contre-propositions et le champagne, si la vente est promise.

L'intérêt de la série tient à une tension sous-jacente entre les normes du scénario, que tous doivent respecter, et les émotions des protagonistes, dont on suppose qu'elles sont à peine surjouées, plus avivées au montage qu'à la direction d'acteur. Pour de plus nobles genres, on parlerait de conflits entre le devoir et la passion. Ceux qui, dans une émission de télé-réalité, jouent leurs souvenirs, les économies d'une vie, sans déroger au scénario prescrit, valent bien des héros cornéliens.

Comme dans les ruines et les palais reconstitués à leurs propres images, les *maisons à vendre* sont scénarisées et aliénées. Le *home staging*, qui apparaît d'abord comme une offense au bon goût – le mur en brique d'une cheminée est doublement recouvert d'un BA 13⁴ collé et d'un enduit façon béton brut, par exemple – est surtout une façon d'effacer toute trace d'un vécu préalable à la vente. C'est dire si certaines émotions des vendeurs ne sont pas feintes. Le résultat s'apparente aux Airbnb, d'une personnalité commune, aussi peu épaisse que les matériaux utilisés : 13 mm pour la plaque de cheminée ; 0,4 mm pour deux couches de peinture glycérophthalique sur une armoire normande « remise au goût du jour ». C'est violent pour les vendeurs. Ce peut être un préalable nécessaire à l'abandon, bien plus qu'un argument de vente. C'est souvent

4 Plaque de plâtre cartonné sur ses deux faces, de 13 mm d'épaisseur.



4



5

Fig. 4

Peintre d'après photo la plus chère du monde 2, d'après René Magritte, *La condition humaine*, 1935, et Peter Lik (1959–), *Fantôme*, 2010, Série *Les petits métiers d'art*. © Pascal Urbain, 2023.

Fig. 5

Porteur malvoyant de peintre à mobilité réduite, d'après Michelangelo Merisi da Caravaggio dit Le Caravage, *Souper à Emmaüs*, 1601, Diego Velasquez, *Les Menines*, 1656, Jean Turcan, *L'aveugle et le paralytique*, 1883, et Peter Zumthor, *Thermes de Vals*, 1993–1996. Photo Jeremy Mason McGraw, Série *Les petits métiers d'art*. © Pascal Urbain, 2023.

Fig. 6

Autoportraitiste de salon, d'après Johannes Vermeer (1632–1675), *La Liseuse à la fenêtre*, vers 1657–1659, Série *Les petits métiers d'art*. © Pascal Urbain, 2023.



6

après la disparition de leur maison, telle qu'ils l'avaient connue, qu'ils acceptent de baisser le prix du « bien » dont ils ne sont plus habitants, mais seulement propriétaires.

Les maisons reconstituées, neutralisées, sont mises en abîme, par la visite des vendeurs, après que les travaux sont finis – « Mon Dieu, comme ça a changé » – par celle des acheteurs – « J'envisage de faire une offre » – par la mise en scène destinée au grand public – « ça doit plaire à tout le monde » – et enfin, par la complicité de l'agent avec le vendeur ou l'acheteur. Tout est fait, dans les plans de coupes, pour confirmer cette complicité peu commune.

Par ailleurs, Stéphane Plaza est un guide plutôt classique. Il informe peu avant la visite, si ce n'est du quartier. Dans l'appartement, il souligne en quelques mots l'intérêt de chaque pièce. Surtout il laisse venir, abonde quand l'acheteur est positif, pondère quand il est critique, lâche la bride quand il veut souffler, lâche l'affaire quand rien ne vient. Il promet de nouvelles visites. Il en fait « une affaire personnelle », après qu'il a tout fait, peut-être à juste titre, pour dépersonnaliser le domicile, qui devient un « bien » aliénable (Fig. 4).

Hospitalité

Ces deux expériences médiates de l'architecture s'inscrivent dans une longue tradition où les villas de Pline le Jeune tiennent leurs places, tout particulièrement celle de la Laurentine (Pline J, *Ep.* II, 17) et, dans une moindre mesure, celle de Toscane (Pline J, *Ep.* IX, 36) (Fig. 5).

Avocat, écrivain, devenu sénateur, le neveu de Pline l'Ancien est un snob. Il l'est pour nous, par sa fatuité. Il devait l'être aux yeux de ses pairs, sinon par manque de noblesse, du moins par son affectation à endosser les traits les plus élevés de l'ordre sénatorial. Pline le Jeune est bâtisseur, pour lui, pour ses clients et pour la Cité. À Rome c'est un évergète remarqué, en Grèce, un proconsul qui s'entretient régulièrement avec Trajan sur les travaux publics, et chez lui, un homme de goût.

Pline le jeune est connu des architectes pour sa lettre à Gallus, qui décrit la villa Laurentine. Pendant et après la Renaissance,

la lettre sera considérée avec la plus extrême attention par ceux qui voulaient en savoir plus long sur la maison romaine. La description de la villa, d'apparence précise, leur parut une aubaine. Son imprécision fut une chance : elle permit aux architectes qui s'en saisissaient d'inventer tout autre chose, à commencer par le palais florentin. Il n'empêche : des restitutions explicites et sans malice de la villa Laurentine sont attestées de 1615 à 1895 (Pinon, 1982 : 65-80). À celles-là doivent s'ajouter certains projets antérieurs, qui dès le XV^e siècle sont explicitement ou implicitement inspirés par les descriptions de Pline, et en particulier la villa Madame (1515-1520) de Raphaël. Depuis longtemps, les progrès de l'archéologie, qui dispensent d'un retour au texte, ont progressivement estompé l'intérêt archéologique de la lettre⁵.

Son intérêt littéraire demeure, quand même elle a des précédents : elle poursuit une tradition descriptive des campagnes et des architectures ; elle s'inspire plus directement d'une structure littéraire créée quelques années auparavant (Fig. 6).

De longue date, les Romains ont opposé les vices citadins aux vertus paysannes. À la fin du I^{er} siècle avant J.-C., Horace, avant de condamner les uns, fait l'éloge des autres dans une brève description :

*Que dirais-tu de voir les buissons bienveillants
porter de rouges cornouilles et des prunes ?
Le chêne et l'yeuse prodiguent leurs glands
au troupeau et leur ombre à leur maître.
Tu croirais qu'on a transporté ici les feuillages
de Tarentus. Une source [...] y coule,
bonne pour la tête et bonne pour l'estomac
malades.* (Horace, 1934 : 16)

C'est rustique, des baies et des glands, pratique, pour la tête comme pour l'estomac, et fort beau. Mais ça n'est que l'introduction d'une charge contre les vices citadins.

Au début du I^{er} siècle après J.-C., Sénèque, pour condamner les mêmes vices, se fend de nombreuses et précises

5 Mais plusieurs fois on va prétendument « trouver » la villa de Pline dans les environs de Rome.

descriptions des vaines architectures nouvelles, auxquelles il oppose la sobriété des vieilles demeures :

J'ai vu la villa [de Scipion l'Africain] toute en pierre de taille, le mur enfermant la forêt, les tours de défense des deux côtés de l'entrée ; en contrebas des constructions et des massifs de verdure, masquant une citerne qui suffirait aux besoins d'une armée entière, et un cabinet de bain étroit, ténébreux, selon la coutume du vieux temps. Il fallait l'obscurité à nos ancêtres pour qu'ils se sentissent bien au chaud. (Sénèque, Ep. II, 86)

C'est aussi beau que les fastes qu'il condamne, et qu'il prend un malin plaisir à décrire.

Chez Horace, Sénèque et tant d'autres, ces descriptions bien troussées ne viennent qu'en illustration de propos édifiants. Tandis que dans la deuxième moitié du I^{er} siècle, « la description forme à elle seule le sujet du morceau littéraire » (Guillemin, 1928 : 8). C'est beau, et seulement beau. On n'hésiterait pas à parler de paysage, si le mot et le concept avaient existé avant le XVI^e siècle. *A minima*, il y a un « paysage » pressenti sous l'Empire.

Pour remercier son patron homonyme, qui l'a invité en son domaine, Martial lui adresse une épigramme :

Julius Martial possède, le long du mont Janicule, quelques arpents plus délicieux que les jardins des Hespérides. De vastes grottes s'étendent sur le penchant des collines, dont le sommet légèrement aplani jouit du ciel le plus serein, et d'une lumière qui brille pour lui seul, tandis que des nuages obscurcissent les profondeurs des vallées. (Martial, Ép. IV, 64)

La description ne vise aucune leçon de morale, quand même les dernières phrases – le genre littéraire l'impose – se moquent des gros propriétaires et vantent la sobriété de son ami : « moi je préfère [à leurs grands domaines] les quelques arpents de Julius Martial » (Martial, Ép. IV, 64).

Pour remercier Pollius Félix de son hospitalité, Stace – qui n'est pas exactement

son client, mais son obligé – lui dédie un impromptu :

Première beauté du site : des bains à coupoles élèvent leur fumée et une douce nymphe vient des terres à la rencontre de l'amertume marine. [...] Un portique commence à gravir les montagnes obliques, ouvrage digne d'une ville ; il dompte de sa longue échine les sauvages rochers ; là où grimpaient des sentiers pénibles que le soleil brûlait à travers un nuage de poussière, c'est maintenant un plaisir de marcher. (Stace, II, 2.6).

Pline poursuit dans la même veine descriptive :

D'abord, un atrium simple, mais non pas quelconque ; puis, une colonnade en forme de D entoure une cour très petite, mais fort riante. Cela fait une bien agréable retraite contre le mauvais temps, car on y est à l'abri grâce aux vitres et surtout à l'avancée du toit. Du milieu part un cavædium des plus gais qui donne dans une salle à manger assez belle qui surplombe le rivage où les vagues, soulevées par le vent d'Afrique, viennent se briser et expirer en l'effleurant à peine. Tout autour de cette salle, ce ne sont que portes et fenêtres aussi grandes que des portes ; ainsi l'on découvre en quelque sorte trois mers par ses côtés et son milieu. (Pline J, Ep. II, 17)

Anne-Marie Guillemin, qui rapproche Martial, Stace et Pline en 1928, remarque que leurs descriptions « ont pris naissance au sein des cercles mondains d'une même époque ; la même société et parfois les mêmes personnages y sont reconnaissables. C'est pourquoi ils sont très propres à s'éclairer les uns les autres par ce qu'ils ont de commun » (Guillemin, 1928 : 8). La latiniste met au jour un schéma partagé : d'abord, des considérations générales sur la région, son climat et ses produits ; ensuite, une vue d'ensemble du paysage ; et après qu'on a franchi le seuil de la villa, la description de ses pièces

ou de ses jardins. Elle caractérise ce genre littéraire comme un *tour du propriétaire*⁶.

Tous n'y jouent pas le même rôle. Tandis que Stace et Martial écrivent des *lettres de château*⁷, en remerciement d'hospitalités qu'ils ne peuvent pas rendre autrement, le sénateur n'a pas de telles obligations. Aussi il emprunte la même structure pour créer une *obligeante invitation* à visiter sa villa, qui conclut la lettre à Gallus⁸. À la villa Toscane, trop loin de Rome pour qu'on y vienne en voisin, l'invitation devient ce qu'on appellerait aujourd'hui une *visite virtuelle*:

J'aurais évité depuis longtemps de paraître bavard, mais j'avais formé le projet de visiter en votre compagnie le moindre recoin de ma propriété. Je ne redoutais pas en effet de vous fatiguer de cette lecture, vous qui ne l'auriez point été de la visite, d'autant que vous pouvez vous détendre à votre aise, faisant halte quand vous le désirez, laissant ma lettre comme le promeneur qui s'arrête de temps en temps. (Plinie J, Ep. IX, 36)

Le *tour du propriétaire* est une pratique attestée par plusieurs auteurs. Stace ressort épuisé par la visite des innombrables beautés que son « cher Pollius » lui a réservée: « à peine mes pieds ont-ils pu suivre mon guide qui me les faisait visiter une à une » (Stace, II, 2.6). Pétrone confirme la pratique quand Trimalcion décrit sa demeure et conclut: « Et il y a bien ici d'autres choses que je vais vous montrer tout à l'heure » (Pétrone, LXXVII, 6). Des visites sont indirectement confirmées par le *De Oratore* de Cicéron; on y reviendra.

6 L'expression «*tour du propriétaire*» est devenue, dans la langue des agents immobiliers, synonyme de «*visite d'une propriété*», alors qu'elle eut le sens plus précis d'une visite organisée par le propriétaire à l'intention de ses invités. C'est en ce sens premier que l'expression est utilisée par Guillemain.

7 On rappelle aux jeunes lecteurs qu'il s'agit d'une lettre de remerciements qu'on envoie à une personne après avoir séjourné chez elle. L'expression n'est pas utilisée par Guillemain qui signale une différence de statut social, plutôt que l'inversion des rôles entre un invité et un invitant, «*hôtes*» en deux façons.

8 «*Puisse [la Laurentine] vous faire envie ! Puisse-t-elle, en me donnant de si grands charmes, m'apporter encore celui de votre présence dans ma maison ! Adieu*» (Plinie J, Ep. Gallus, II, 17).

À l'aune de ces pratiques, les descriptions de Plinie sont très retenues. Les commodités sont nombreuses, variées, et précisément décrites. L'ombre et la lumière sont très souvent mentionnées, de façons qui nous paraissent désormais assez pauvres, en comparaison de ce que nous savons du clair-obscur, des lumières rasantes, douces, vives, diffuses... Les vents sont mieux traités, notre culture moderne ne les a pas mieux décrits qu'ils ne l'étaient déjà. Mais la villa est surtout conçue comme un observatoire, d'où l'on découvre le paysage, et la mer lancinante.

Par contraste, les qualifications de l'architecture sont très rares et très génériques: l'atrium de la Laurentine est « simple, mais non pas quelconque » (Plinie J, Ep. II, 17); la cour est « très petite, mais fort riante »; le *cavædium* est « des plus gais »; le *triclinium* est « assez beau »; la galerie voûtée est « digne d'un monument public »; deux chambres sont « décorées avec un goût très sûr et simple »; le cabinet de repos est « tout à fait charmant »; une piscine est « magnifique »; c'est tout ! La plupart des pièces ne sont qualifiées que par des lumières qui entrent, et des paysages qu'on peut voir au-dehors, à travers les fenêtres⁹. On s'attendait à des murs, on nous décrit des baies. On espérait voir une architecture, on apprend seulement ce que l'architecture donne à voir. Le paysage est presque partout. L'architecture n'est presque nulle part.

Plinie, si attentif aux travaux publics et privés, pourrait certainement nous en dire plus sur les ordres, les entablements et les proportions, mais il est retenu de différentes façons, par des convenances littéraires et de vieux préjugés.

Le genre épistolaire ne lui permet pas d'en dire beaucoup plus. Il sait que les descriptions lassent vite, quand elles sont trop longues. Plinie doit tenir son lecteur en haleine, d'autant plus dans une *obligeante invitation* à venir voir de plus près. La lettre

9 Les *fenêtres avec vues lointaines* sont un des charmes d'une villa, alors que dans les résidences urbaines, même luxueuses, les pièces sont principalement distribuées et éclairées par des cours et des péristyles.

à Gallus est un peu plus qu'un *flyer*, qu'un *pitch*, qu'une bande-annonce, mais reste une promesse, autant qu'un don. Pline doit en garder sous le pied. Si Gallus répond à l'invitation, s'il vient, il faut bien qu'il voie des choses qui n'ont pas encore été décrites. Et Pline, entre ses chères études et ses dictées aux esclaves érudits, prendra le temps d'épancher toutes les curiosités de son invité. Il se retient parce qu'il veut cacher pour ne rien gâcher.

Pline est surtout retenu par les préjugés des *vieux Romains*, qui ne sont pas tous morts. À leurs yeux, ces sujets sont suspects. Les villas d'abord, de si haute vertu quand elles sont nourricières, deviennent suspectes quand elles sont de pur agrément¹⁰. Pline évoque les ressources agricoles de ses terres, surtout en Toscane, et euphémise certains agréments de ses résidences. Les œuvres d'art, quand elles ne s'adressent pas aux dieux et à la cité, sont aussi suspectes que les villas¹¹. Stace ne cite les œuvres qu'il a vues chez Pollius Félix que par une prudente prétérition : « Faut-il énumérer les antiques figures de cire ou de bronze, tant de toiles peintes qu'Apelle a animées, tant de marbres taillés par Phidias quand Pise n'avait pas encore ses merveilles ? » (Stace, II.2.6). Plus prudent, moins obligé surtout, Pline ne cite qu'une peinture et une sculpture, parmi les centaines d'œuvres qui, forcément, se trouvaient à la Laurentine. L'architecture est suspecte, enfin, quand son luxe est domestique. Si la galerie de la Laurentine est « digne d'un monument public », si la piscine est « magnifique », le reste est simple, petit, riant, charmant et assez beau... Ainsi la retenue de Pline témoigne d'une vieille défiance envers les arts, et surtout envers l'architecture, quand ce n'est pas aux dieux et à la cité qu'elle est destinée (Fig. 7).

Une vieille défiance

Cent cinquante ans avant Pline, dans *De Oratore*, Cicéron nous informe indirectement d'un très étrange *tour du propriétaire* (Fig. 8). Dans un débat sur la rhétorique, après que Crassus a parlé, Cotta trouve que Crassus fût trop bref, qu'il promettait plus qu'il ne tenait. Cotta le dit par image : il se sent « entré dans une maison magnifique et remplie des objets les plus précieux, mais les étoffes, l'argenterie, les statues et les tableaux, au lieu d'être exposés au grand jour seraient serrés à l'écart et soigneusement couverts » (Cicéron, *Ora.*I, 35). À sa suite, Scévola file la métaphore : faites donc « ce que vous feriez dans cette maison magnifique dont vous nous parliez. Si les meubles en étaient voilés, et que vous eussiez le désir de les voir, vous n'hésiteriez pas à prier le maître du logis de vous les faire découvrir, surtout si vous étiez son ami ».

Le *lieu commun*¹² utilisé par Cotta et Scévola montre qu'il n'était pas inconcevable, en passant de pièce en pièce à la suite du maître de maison, de demander qu'il fasse tirer un rideau, ouvrir un coffre, sortir l'argenterie ; il le faisait d'autant plus volontiers qu'un gardien suivait les invités, veillant à ce qu'après avoir saisi une pièce pour l'admirer de plus près, vous la remettiez en place, plutôt que dans les replis de votre toge virile (Cicéron, *Verrines* 2.4 – 15.33).

Mais d'où viendrait, dans cette visite improbable, que « les étoffes, l'argenterie, les statues et les tableaux, auraient été mis à l'écart et soigneusement couverts » ? Il arrive bien, dans nos propres maisons, qu'on housse les meubles, qu'on voile les peintures et qu'on enferme l'argenterie. Mais pas avant une visite prévue. Celle de Cotta aurait été impromptue ? On n'aurait pas eu le temps d'ouvrir ? D'autres hypothèses seraient que les objets précieux fussent voilés toujours, *sauf à la demande*, ou voilés parfois, *en prévision d'une visite*. Cela expliquerait la légitimité des *demandes à voir*, qui nous sembleraient sans gêne aujourd'hui.

10 Un siècle auparavant, Varron s'en étonnait, avec plus d'ironie que de franche réprobation (Varron, *De l'agriculture*, 3.2).

11 Un juriconsulte identifie le vice des esclaves, qui peut être « par exemple de vouloir assister à tous les jeux ou de se passionner à regarder des tableaux » (Oppermann, cité in Veyne, 2005 : p. 398).

12 Le « lieu commun » avait à peu près le même sens qu'aujourd'hui, à ceci près : il n'avait rien de péjoratif et son emploi était hautement recommandable.



7

Fig. 7

Peintre évanescent, d'après Johannes Vermeer, *L'art du peintre*, 1666, Série *Les petits métiers d'art*. © Pascal Urbain, 2023.

Fig. 8

Action painter de la Silicon Valley, d'après Emmanuel de Witte, *Intérieur avec une femme jouant du virginal*, 1660–1667, et Jackson Pollock, *Sans titre*. © Pascal Urbain, 2023.



8

On dévoile d'autant plus volontiers ce qu'on a délibérément voilé, comme le rideau que, par malice, Parrhasios a peint sur sa toile, et que Zeuxis, berné par l'illusion, voulut écarter (Plinie A, XXXV, 36)¹³; comme *L'Origine du monde* de Courbet qui fut soustraite aux regards par trois dispositifs imaginés par ses trois premiers propriétaires¹⁴; comme plus souvent on dévoile une plaque commémorative expressément voilée au petit matin.

De la même façon que « Crassus vient de nous montrer comme à travers un voile les trésors de son esprit » (Cicéron, Ora. I, 35), il est très probable que la lettre de Plinie le Jeune nous montre à travers un voile les trésors de sa villa. La villa qu'on visite ne serait pas celle où Plinie réside, mais son double sibyllin. « L'événement, ce n'est pas le tableau, c'est le dévoilement » (Goumarre, 2016: 67).

L'architecture, hélas, se dissimule moins facilement que les objets mobiliers. Aucun coffre ne la soustrait aux regards. Elle peut seulement être apprêtée et décrite. Grâce à l'éruption du Vésuve, nous savons mieux comment une villa du I^{er} siècle est d'habitude, que comment elle peut être préparée en telles ou telles occasions, pour tels ou tels invités. Grâce à Plinie le Jeune, nous savons mieux comment elle est présentée dans une lettre, tôt ou tard destinée à une lecture en bonne compagnie littéraire. On sait moins comment elle était présentée de vive voix, pendant un *tour du propriétaire*. Mais on suppose que chaque terme de la *partie carrée* se distingue des autres, au moins autant que la description de la villa toscane se distingue de celle de la villa Laurentine. Les représentants voilent les représentés, et dictent les conduites à adopter. On n'échappe aux

charmes de l'architecture que par tacite inattention; on regarde au loin, par une fenêtre ouverte, ou tout près, ce qui tient dans le creux d'une main. On évite un regard médian, qui nous contient tout entier dans une œuvre humaine, qui nous enferme dans l'architecture.

Plinie enseigne à ses pairs un art de vivre dans un palais avec la même décontraction et la même authenticité que dans la hutte de Romulus. Il suffit de caresser les fastes d'un regard distrait. Plinie le Jeune passe d'une pièce à l'autre, sans trop s'attarder, assez pour qualifier une pièce, une couleur, une architecture, trop peu pour succomber à son emprise. Plinie fait dans chaque pièce une brève libation à l'architecture, mais il l'effleure à peine, comme il effleure la beauté en passant devant une Vénus barbouillée de couleurs vives. Le tour de force littéraire de Plinie, c'est de faire le compte de tous ces petits hommages qu'on rend à l'architecture, sans jamais en rajouter. Bien sûr, il aime l'architecture à sa juste valeur, et bien sûr il l'honore, ni plus ni moins que les dieux. Il échappe conjointement à l'hybris¹⁵ – il rend un bref hommage – et à la *deisidaimonia*¹⁶ – il n'en fait pas tout un plat. Il marche librement dans sa villa. À l'arrêt, en surveillant de loin la cueillette des olives à travers une fenêtre vitrée de la longue galerie qui conduit à son repère, il fléchit une jambe, il se déhanche, il est romain¹⁷.

Les *vieux Romains* n'en ont plus pour longtemps. Sénèque est mort depuis une trentaine d'années. La lettre à Gallus peut être une réponse à un de ses oukases: « À quoi bon tant de chambres: vous ne dormez que dans une. Toute place où vous n'êtes pas n'est pas vôtre » (Sénèque, *Ep.* II, 89). Eh bien si! Toutes les places de la Laurentine sont à Plinie le Jeune, qui les parcourt en hâte, même celles d'où viennent les cris de joie de ses affranchis et de ses invités, tandis

13 Plinie rapporte que les deux peintres étaient en compétition. Zeuxis trompa des oiseaux avec de faux raisins qu'ils ont voulu boulotter sur le tableau. Parrhasios trompa Zeuxis avec un faux rideau peint que son rival voulut écarter pour voir le tableau. HN Livre XXXV, 36.

14 Un rideau vert par son commanditaire, Khalil-Bey, en 1866; un double cadre à clef cachant l'*Origine* sous un autre tableau de Courbet, *Château sous la neige*, par le marchand d'art Alexandre Bernheim, vers 1913; un panneau de bois coulisant d'André Masson, à l'image de l'*Origine*. *al*, par le prestidigitateur Jacques Lacan, en 1955 (Goumarre, 2016).

15 La démesure, qui fait désirer plus que ce que le destin nous réserve.

16 La superstition, qui fait craindre les dieux au-delà de ce que la raison prescrit. À l'origine c'était la pitié.

17 Le déhanché de la statuaire hellénistique, le *contrapposto*, le *chiasme*, convient parfaitement en la circonstance.



9

Fig. 9

Dessinateur-projeteur de Carlo Scarpa, d'après Michelangelo Merisi da Caravaggio dit Le Caravage, Souper à Emmaüs, 1601, Série Les petits métiers d'art. © Pascal Urbain, 2023.

que, dans le secret de son cabinet, il conclut sa lettre à Gallus. La Laurentine est devenue une fiction, qui lui appartient d'autant mieux qu'il l'a dictée loin de ses hôtes.

Nous serions loin, désormais, d'une telle *curiosité d'époque*? D'où viendrait, alors, que dix-neuf siècles après Pline le Jeune, les situationnistes des années cinquante adoptaient sa démarche en pratiquant la *dérive*, « technique du passage hâtif à travers des ambiances variées », pour ne pas succomber aux rets de l'architecture? Que vingt siècles après la Laurentine, les propriétaires des maisons à vendre demandent à être désenvoutés de leurs liens domestiques par des chamans enjoués? Que les touristes escomptent des ruines et des palais travestis en parcs d'attractions?

L'analyse de quelques *tours du propriétaire*, plus généralement de représentants *sur le motif* de ce qui est représenté, met en évidence une structure où les représentants jouent à cache-cache avec les représentés, les travestissent autant qu'ils les dévoilent, les édulcorent plutôt qu'ils les avivent. Si on n'exclut pas une improbable filiation en ligne directe, de Pline le Jeune à Stéphane Plaza, les exorcismes architecturaux auxquels ils procèdent l'un et l'autre, si proches, font penser à une structure générique, à une convergence évolutive¹⁸, plutôt qu'à une parenté (Fig. 9).

18 Une convergence évolutive désigne des mécanismes qui font converger des êtres vivants sans liens de parenté. Par exemple, les oiseaux et les chauves-souris ont des ailes très comparables, sans que leurs très lointains ancêtres communs en eussent jamais eu.

Pascal Urbain, qui fut architecte, urbaniste, chercheur, membre fondateur et actionnaire de l'agence d'architecture Stoa, professeur en exercice, puis émérite, à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Marseille, architecte-conseil de l'État en Soane-et-Loire, puis en Île-de-France, est désormais retraité.

RÉFÉRENCES

- Cagnat, R.** (1926) « Les villas de Pline le Jeune », *Journal des Savants*, 2, pp. 49–58.
- Cicéron.** *De Oratore*, trad. Nisard M. (1869), Paris : Didot. Disponible à l'adresse : <https://remacle.org/bloodwolf/orateurs/oratore1.htm>. (Consulté en 2023).
- Cicéron.** (1869), *Verrines*, trad. Nisard M., 1869, Paris. Disponible à l'adresse : <https://remacle.org/bloodwolf/orateurs/preture.htm> (Consulté en 2023).
- Debord, G.** (1967) *La société du spectacle*, Paris : Buchet-Chastel. Disponible à l'adresse : <http://datablock.free.fr/GUY%20DEBORD%20La%20societe%20du%20spectacle.pdf> (Consulté en 2023).
- Goumarre, L.** (2016) « Itinéraire d'un objet coupé », *La Cause du Désir*, 94, pp. 65–67. Disponible à l'adresse : <https://doi.org/10.3917/lcdd.094.0065>
- Guillemin, A.-M.** (1928) « Les descriptions de villas de Pline le Jeune », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 19, pp. 6–15. Disponible à l'adresse : <https://doi.org/10.3406/bude.1928.6483> (Consulté en 2023).
- Horace.** (1934) *Œuvres d'Horace : Épîtres*, traduit et établi par François Villeneuve, Paris : Les Belles Lettres.
- Internationale situationniste** (1958) « Définitions » dans Debord G., éd. *Internationale Situationniste*, 1. Disponible à l'adresse : https://www.larevuedesressources.org/IMG/pdf/internationale_situationniste_1.pdf
- Martial.** *Épigrammes*, trad. Verger, V., Dubois, N.-A. et Mangeart, J. (1864) Paris : Garnier Frères. Disponibles à l'adresse : <https://remacle.org/bloodwolf/satire/Martial/table.htm>. (Consulté en 2023).
- Pinon, P.** (1982) « La villa Laurentine de Pline le Jeune », dans Pinon, P., et al. Eds., *La laurentine et l'invention de la villa romaine*, Paris : Éditions du Moniteur, pp. 65–80.
- Pétrone** *Satiricon*. Trad. de Langle L. (1923) Disponible à l'adresse : <https://remacle.org/bloodwolf/roman/petronne/partie2.htm#LXXV>. (Consulté en 2023).
- Pline l'ancien.** (1877) *Histoire naturelle*, trad. L. Littré. Disponible à l'adresse : <https://remacle.org/bloodwolf/erudits/plineancien/livre35.htm>, Livre XXXV, 36, consulté en 2023.
- Pline le jeune** (1914). *Épîtres*, Paris : Les belles lettres.
- Stace.** (1943) *Silves*, trad. H. J. Izaac.
- Sénèque** *Entretiens et Lettres à Lucilius*, *Lettres 86 et 89* – trad. Préhac, F. et rev. Veyne, P. (1993) Paris : Laffont, Bouquins.
- Varron** *De l'agriculture* – trad. Nissard, M. (1877) Disponible à l'adresse : <https://remacle.org/bloodwolf/erudits/varron/agriculture1.htm> (consulté en 2023)
- Veyne, P.** (2005) *L'Empire gréco-romain*, Paris : Seuil.

AUTRES SOURCES

Télévision

- L'agence : l'immobilier de luxe en famille** (2020), TMC .
- Maison à vendre** (2007) M6.
- Recherche appartement ou maison** (2006) M6.