

# DE LA RHÉTORIQUE À L'ARCHITECTURE: L'AMBIGUÏTÉ DE L'ASPERITAS

PIERRE GROS

Il est rare que Vitruve aborde l'objet architectural comme une oeuvre relevant des concepts plus ou moins subjectifs de la critique d'art. L'expression de la beauté — la *venusta species* — dépend à l'ordinaire dans son traité de relations modulaires qui, même assorties de correctifs destinés à compenser ou à corriger les erreurs de la vision humaine, excluent tout jugement fondé sur un phénomène non quantifiable<sup>1</sup>. La perfection d'une oeuvre procède de sa composition, et la qualité de celle-ci est directement liée au seul «invariant spécifique» de la pensée théorique vitruvienne, la *symmetria*<sup>2</sup>; en d'autres termes l'apparence de l'objet construit doit manifester l'adéquation des parties au tout et la légitimité d'un décor adapté à la structure. A ce niveau d'abstraction, les impressions sensibles s'effacent derrière l'aptitude du regard à saisir le système relationnel qui préside à l'ensemble<sup>3</sup>.

Dans ce cadre, la formule de *De architectura* III, 3, 9, qui définit la raison d'être de la colonnade périphérique d'un temple, le «ptéroma», fait intervenir une notion pour le moins inattendue, celle d'*asperitas*: *Pteromatos enim ratio, et columnarum circum aedem dispositio, ideo est inventa ut aspectus propter asperitatem intercolumniorum habeat auctoritatem* («le principe du 'ptéroma', c'est-à-dire de la disposition d'une colonnade sur le pourtour de l'édifice, a été en réalité mis au point pour que la construction, vue de l'extérieur, tire sa dignité de l'impression de relief créée par les entrecolonnements»). La traduction que nous proposons tire sa justification d'une seconde occurrence du *De architectura*, celle de VII, 5, 5 où la longue phrase consacrée à la description du décor peint par Apaturios d'Alabanda pour

<sup>1</sup> Le livre III du *De architectura*, d'où est tiré le passage que nous nous proposons d'examiner ici, est celui où les relations numériques revêtent la plus grande importance. Tout y est soumis, dans l'ordre ionique et dans l'ordonnance des temples, à un système modulaire qui se veut à la fois rigoureux et global. Voir en dernier lieu sur ces questions B. WESENBERG, *Beiträge zur Rekonstruktion griechischer Architektur nach literarischen Quellen*, Berlin, 1983, p. 109 sq.; H. KNELL, *Vitruvs Architekturtheorie*, Darmstadt, 1985, p. 44 sq. et p. 63; P. GROS, *Vitruve. De l'architecture, livre III*, Collection des Universités de France, Paris, 1990 (édition commentée, citée *infra* Vitruve III, CUF 1990).

<sup>2</sup> F. CHOAY, *La règle et le modèle. Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, 1980, p. 140 sq.; *Vitruve III*, CUF 1990, pp. 55-60.

<sup>3</sup> C'est-à-dire la *ratio symmetriarum* (III, 1, 1; IV, 2, 1, etc.).

le «petit théâtre» de Tralles comporte la formule suivante: ...*cum aspectus eius scaenae propter asperitatem eblandiretur omnium visus* («comme l'aspect de ce décor scénique séduisait tous les regards en raison de son relief apparent...»); le sens de la locution se déduit sans peine des indications qui précèdent, relatives aux éléments architecturaux représentés dont certaines parties semblent «sortir» du plan du tableau (*fastigiorum prominentes versuras*). Dans cette acception *asperitas* évoque l'effet produit par un artifice de dessin ou un contraste de couleurs, où l'aspérité, la rugosité du terme concret (employé en II, 3, 1 et II, 4, 1)<sup>4</sup> se trouve transposée pour désigner ce qui «accroche» l'oeil dans une oeuvre plastique en deux dimensions.

Le recours à un tel concept pour caractériser la colonnade périphérique d'un temple pose deux questions: celle de la dérive sémantique en premier lieu; celle ensuite de la signification de son emploi dans un contexte architectural.

On sait en effet que *asperitas* au sens figuré se rencontre seulement chez les théoriciens de l'art oratoire, et que le mot est toujours affecté d'un signe négatif. Le substantif, l'adjectif (*asper*) et l'adverbe (*aspere*) s'appliquent, dans les domaines de la stylistique et de la rhétorique, à tout ce qui, dans l'ordre des mots ou la succession des syllabes, dans le rythme de la phrase ou son agencement syntaxique, dans la mise en forme d'une argumentation ou l'esprit d'un raisonnement, blesse l'oreille, brise le rythme ou suscite une impression désagréable d'âpreté<sup>5</sup>. La *structura aspera* ou les *voces asperae* sont celles qui engendrent la cacophonie et doivent être à ce titre évitées avec autant de soin que les *hiulcae voces* qui créent le hiatus<sup>6</sup>; *l'oratio aspera*, en ce qu'elle s'avère inévitablement *tristis et horrida* ne peut qu'être réservée à certains genres qui, sans être explicitement condamnés, procèdent d'un archaïsme affecté<sup>7</sup>. En un mot, et Quintilien s'accorde sur ce point avec Cicéron, il faut fuir l'*asperitas* et rechercher au contraire tout ce qui s'y oppose, à savoir la *coniunctio*, la *tenuitas*, la *iucunditas*<sup>8</sup>.

Les théoriciens de la Renaissance italienne, qu'il s'agisse d'Alberti dans son *De Pictura*<sup>9</sup> ou de Gasparino Barzizza<sup>10</sup> dans son *De compositione*, reprennent les jugements des auteurs anciens et recommandent vivement d'éviter ce qui, dans une oeuvre littéraire ou dans une représentation figurée, peut créer le choc de l'*asperitas*. Les latinistes modernes leur emboîtent explicitement le pas puisque les rubriques du *Thesaurus*, détaillant les occur-

<sup>4</sup> Le mot s'applique alors à l'argile ou au sable qui entrent dans la composition de la terre cuite ou du mortier.

<sup>5</sup> Voir par exemple CICÉRON, *Orator*, 77; 127; 150; *De Oratore*, II, 21, 17; II, 64, 4; III, 28, 7; III, 44, 171, etc. Voir aussi SÉNÈQUE, *Ad Lucilium*, 114, 15.

<sup>6</sup> *Orator*, 158 (*ex re publica*, par exemple); 164.

<sup>7</sup> *Orator*, 20.

<sup>8</sup> *Orator*, 164: *Immo vero ista sequamur asperitatemque fugiamus*; QUINTILIEN, *Inst. Orat.*, X, 2, 23.

<sup>9</sup> Mss Vatic. Ottob. lat. 1424 f.° 16 r.°, cité par M. BAXANDALL, *Les humanistes à la découverte de la composition en peinture, 1340-1450*, Paris, 1985, p. 200-201.

<sup>10</sup> *Gasparini Barzizii Bergomatis et Guiniforti filii opera*, édit. J. Furiettus, I, Rome, 1723, pp. 8-9 (cité par Baxandall, *op. cit.*, p. 200, n. 27). Sur toutes ces questions, voir aussi J. SHEARMAN, *Giulio Romano: tradizione, licenze, artifici*, dans *Bollett. Centr. Int. Studi di Architettura A. Palladio*, 9, 1967, pp. 354-368.

rences du mot, lui accordent seulement, si l'on en juge par les titres des paragraphes où elles sont classées, la faculté de heurter (*offendere*) les sens ou l'esprit<sup>11</sup>. Il est vrai que si l'on cherche un équivalent grec au terme latin, les notions qui se présentent (τραχύτης, ἀγριότης, ὠμότης) évoquent la sauvagerie, la violence ou la crudité, c'est-à-dire le contraire même de l'élaboration artistique et de l'agrément qu'on est en droit d'attendre d'une oeuvre achevée.

Déduira-t-on de là que Vitruve emploie le terme d'une façon provocante et qu'il risque même une alliance de mots un peu forte lorsqu'il écrit: *...propter asperitatem eblandiretur omnium visus?*<sup>12</sup>. Si un tel rapprochement pouvait être senti comme rude par les familiers des traités de rhétorique, il l'était sans doute moins pour ceux qui avaient quelques connaissances dans le domaine des arts plastiques, et plus particulièrement dans celui du vocabulaire utilisé par les critiques et les historiens de ces arts dès le début de l'époque hellénistique. Les métaphores morales ou sensorielles y sont en effet nombreuses, βάρος/*gravis*, ἀσθηρός/*severus*, ἀνθηρός/*floridus*, ὑγρός/*umidus*, etc.<sup>13</sup>; la difficulté cependant tient au fait que, si *asperitas* peut en principe entrer dans des séries de ce genre, les textes théoriques fondamentaux l'ignorent<sup>14</sup>, et, comme nous l'avons dit, les équivalents grecs les plus immédiats sont par définition exclus du champ de la réflexion sur les *artes*<sup>15</sup>. Trois notices jalonnent cependant un itinéraire où la notion d'*asperitas*, sans être invoquée directement, s'avère très présente; elles peuvent nous aider à cerner la valeur sémantique du mot et à retrouver au moins une part des intentions de Vitruve, dans sa quête parfois maladroite d'une terminologie latine capable de rendre les harmoniques de notions grecques relativement subtiles.

La première est tirée des *Problèmes* d'Aristote: on y apprend que la mélodie (le mēlos) aurait en elle-même quelque chose de doux et d'apaisé, mais recevrait, quand s'y mêle le rythme, une forme de rugosité et d'animation (τραχύ τι καὶ κινητικόν). La façon dont l'adjectif τραχύ est introduit dans la phrase montre qu'Aristote ne l'emploie qu'avec une certaine réticence, conscient qu'il est de sa charge dépréciative; il est clair cependant que le résultat est positif: la musique devient alors eurythmique et s'enrichit d'une dynamique interne que le simple mēlos ne possédait pas.

Le second texte ne nous apporte aucune équivalence directe, mais glose efficacement la formule de III, 3, 9, bien qu'il n'existe évidemment aucun rapport entre les deux notices, ni aucune relation entre les deux auteurs;

<sup>11</sup> On relève seulement un remords ou une perplexité à la fin de la rubrique intitulée *propie, de eis quae sensus offendunt*; 4, *de variis rebus arte factis: nota* Vitr. 3, 3, 9, *similiter* 7, 5, 5.

<sup>12</sup> *Loc. cit.*, VII, 5, 5.

<sup>13</sup> Cf. sur ces termes J. J. POLLITT, *The Critical Terminology of the Visual Arts in Ancient Greece*, Columbia University, Phil. D. 1963 (microfilms Ann-Arbor, 1975), p. 107 sq., 489 sq., 504 sq., 592 sq. = *The Ancient View of Greek Art*, New-Haven, Londres, 1974, p. 138 sq., 373 sq., 381 sq., 427 sq.

<sup>14</sup> En particulier le livre XXXV de l'*Histoire naturelle* de PLINE. Cf. *infra*.

<sup>15</sup> ARISTOTE, *Problèmes*, 19, 49. Cf. F. W. SCHLIKKER, *Hellenistische Vorstellungen von der Schönheit des Bauwerks nach Vitruv*, Berlin, 1940, p. 88.

c'est un passage du *De collocatione verborum* de Denys d'Halicarnasse où la définition de l'«harmonie austère» conduit le théoricien grec à la comparaison suivante<sup>16</sup>: les mots, dit-il, doivent y être plantés comme des colonnes, à la fois solidement et éloignés les uns des autres; ils doivent pour cela être séparés par des intervalles perceptibles (ἀισθητοῖς χρόνοις). Nous retrouvons ici, sous une forme d'autant plus convaincante qu'elle établit le lien entre l'esthétique oratoire et les exigences de l'art de bâtir, la notion même d'*asperitas intercolumniorum*. Les zones d'ombre — comme les silences dans un discours —, séparant les supports de la colonnade, entretiennent autour d'eux l'impression de profondeur d'où naît celle du relief<sup>17</sup>.

C'est précisément l'effet du jeu contrasté de l'ombre et de la lumière que dégage, dans un tout autre contexte, la troisième notice. Si Pline ignore le mot *asperitas* dans le livre XXXV de son *Histoire Naturelle*, il propose une approche picturale du concept, en utilisant de surcroît une terminologie particulièrement suggestive. Rappelant à grands traits les premières recherches chromatiques, il écrit: *Tandem se ars ipsa distinxit et invenit lumen atque umbras, differentia colorum alterna vice sese excitante. Postea deinde adiectus est splendor, alius hic atque lumen. Quod inter haec et umbras esset, appellarunt tonon, commissuras vero colorum et transitus harmogen*<sup>18</sup>. Le texte n'est pas facile à comprendre, et a suscité de nombreuses gloses<sup>19</sup>. Nous reprenons ici la traduction de J.-M. Croisille, que nous croyons devoir modifier sur un seul point: «L'art finit par acquérir sa propre autonomie et découvre la lumière et l'ombre, l'une et l'autre se faisant mutuellement ressortir du fait du contraste des couleurs. Ensuite vient s'ajouter l'éclat, qu'il faut distinguer ici de la lumière. L'opposition entre ces valeurs lumineuses et les ombres fut appelée *tonos* (tension); quant à la juxtaposition des couleurs et au passage de l'une à l'autre, on leur donna le nom d'*harmogè* (harmonisation)». Nous avons préféré garder à *sese excitante* sa valeur propre, qui est celle de l'accentuation par la mise en relief, et qui correspond à la notion plinienne fréquemment invoquée des *colores eminentes* ou des *eminentia*<sup>20</sup>. Nous conservons en revanche l'essentiel de l'interprétation de J.-M. Croisille, qui a raison contre A. Reinach, de ne pas voir dans la locution *quod inter haec et umbras esset* la définition du clair obscur, et de la rendre par le terme abstrait d'opposition<sup>21</sup>. C'est sans doute dans cette opposition que réside effectivement le τόνος.

<sup>16</sup> *De collocatione verborum*, 22 (p. 210 de l'édit. W. Rhys Roberts, Londres, 1910).

<sup>17</sup> Cf. *Vitruve III*, CUF 1990, p. 116.

<sup>18</sup> PLINE, *HN*, 35, 29 (voir le commentaire de l'édition de J.-M. Croisille, CUF, Paris, 1985, p. 150).

<sup>19</sup> Cf. maintenant sur toutes ces questions A. ROUVERET, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (Vème s. av. J.-C. Ier s. apr. J.-C.)* BEFAR 274, Rome, 1989, 257 sq. et p. 266 sq.

<sup>20</sup> Sur les *picturae eminentes*, PLINE, *HN*, 35, 92; 127; 131. Nous retrouvons là l'expression vitruvienne de VII, 5, 5 déjà mentionnée: *fastigiorum prominentes versuras*.

<sup>21</sup> J.-M. CROISILLE, *op. cit.*, p. 49. La traduction de A. Reinach a été récemment rééditée dans le précieux *Recueil Milliet. Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne* (avec introduction et notes par A. Rouveret), Paris, 1985, p. 45, n.° 31. On notera aussi que la traduction de R. Mugellesi, dans la toute récente édition Einaudi de Pline (*Plinio. Storia Naturale*, V, p. 327), Turin, 1988, n'est guère satisfaisante: «chiamarono tonos l'intervallo tra la luce et le ombre». Le commentaire *ad loc.* de A. Corso, où l'on explique que «tonos»

Certes, la distinction plinienne entre tension et harmonisation s'inscrit dans une réflexion plus large sur les couleurs austères (*austeri*) et les couleurs éclatantes (*floridi*)<sup>22</sup>. Comme l'a montré A. Rouveret, la caractérisation des styles dans la rhétorique de Denys d'Halicarnasse oppose de la même façon les notions d'ἀυστηρός et de γλαφυρός, elles-mêmes issues de la terminologie picturale et appliquées métaphoriquement à l'art oratoire<sup>23</sup>. Mais il ne nous semble pas, quelles que soient les convergences des notices de Cicéron, de Denys ou de Pline qui toutes renvoient, avec cette idée d'âpreté rythmique ou de contraste coloral, à un *genus austerum* considéré comme archaïque, que le périptère participe aux yeux de Vitruve de cette même sévérité désuète. Le développement consacré au *pteroma* apparaît au contraire emprunt d'une sorte d'allégresse; l'*auctoritas*, cette dignité particulière qui naît précisément de l'*asperitas*, est pour le théoricien latin le signe même de la faculté d'adaptation des schémas hellénistiques à l'architecture contemporaine<sup>24</sup>, le médiateur le plus efficace de cette adaptation étant l'architecte oriental Hermogénès, auquel Vitruve adresse dans la phrase suivante l'éloge le plus vibrant<sup>25</sup>. Même si — et sur ce point S. Ferri a évidemment raison contre F. W. Schlikker<sup>26</sup> — la définition s'applique à tous les temples périptères et non pas aux seules créations d'Hermogénès (le pseudodiptère ou l'octostyle), il est indéniable que l'accroissement de la profondeur du portique périphérique dans le cas du pseudodiptère contribue à l'affirmation des potentialités inscrites dans le schéma traditionnel<sup>27</sup>. C'est le sens de l'exclamation enthousiaste qui clôt la notice: *haec autem ut explicantur in pseudodipteris aedium dispositionibus!*<sup>28</sup>.

L'*asperitas* doit donc être dépouillée, dans le contexte vitruvien, des connotations archaïsantes qui lui sont attachées dans les domaines de la rhétorique et de la peinture. Il importe dès lors de saisir sa portée spécifique dans le *De architectura* et de comprendre ce que signifie pour l'évolution de l'architecture religieuse à l'époque hellénistique le transfert d'un tel terme à la définition des temples. Le faisceau des textes rassemblés ci-dessus permet

désigne l'espace de transition entre la lumière et l'ombre, occupé par une série de gradations intermédiaires, est en contradiction avec le fait que le *transitus* caractérise précisément l'«harmonogè».

<sup>22</sup> PLINE, *HN*, 35, 30.

<sup>23</sup> A. ROUVERET, *op. cit.*, p. 265 sq. (à propos de Denys d'Halicarnasse, *De compositione verborum*, 6, 21 sq. et de Pline *HN*, 35, 29).

<sup>24</sup> Sur l'*auctoritas* et sa signification dans la théorie vitruvienne de l'architecture, cf. P. GROS, dans *Munus non ingratum*, Actes du Colloque international sur Vitruve et l'architecture hellénistique et républicaine, *BABesch*, Suppl. 2, 1989, pp. 126-133.

<sup>25</sup> III, 3, 9: *Quare videtur acuta magnaue sollertia effectus operum Hermogenes fecisse reliquisseque fontes, unde posteri possent haurire disciplinarum rationes*. Sur le dossier vitruvien d'Hermogénès et la chronologie de cet architecte qui fut le dernier grand créateur de l'hellénisme oriental, P. GROS dans *MEFRA*, 90, 1978, pp. 687-703. Sur son rôle dans la constitution de la doctrine des ordres dans le *De architectura*, B. WESENBERG, *op. cit.*, p. 94 sq. et p. 171 sq.

<sup>26</sup> S. FERRI, *Vitruvio (dai libri I-VII)*, Rome, 1960, note *ad loc.*, p. 110; F. W. SCHLIKKER, *op. cit.*, pp. 23 et 91.

<sup>27</sup> Sur la définition du pseudodiptère (schéma dérivé du diptère, dont la colonnade périphérique interne a été supprimée, ce qui donne au déambulatoire sous portique une largeur remarquable), cf. III, 2, 6 et *Vitruve III*, CUF 1990, pp. 89-91.

<sup>28</sup> Où *explicare* garde son sens concret de «développer».

de retenir, comme éléments constitutifs du concept, trois notions complémentaires, celles de l'animation rythmique, de l'alternance des pleins et des vides et des contrastes lumineux. Il est impossible de restituer toutes ces composantes dans une traduction ponctuelle; mais nous pouvons du moins comprendre que l'idée de relief constitue, dans le cas particulier des temples périptères, la résultante d'une tension due à la fois à la périodicité des supports et aux vides ombreux qui les séparent en les projetant, si l'on peut dire, vers l'extérieur.

Le terme *τόνος*, simplement translittéré par Pline, contient en fait lui aussi les notions conjointes de rythme, de vigueur et de tension<sup>29</sup>; il est peut-être le point de départ de la réflexion de Vitruve, qui l'aurait trouvé dans l'une de ses sources et aurait cherché, lui, à le traduire, selon une méthode souvent attestée dans le *De architectura*<sup>30</sup>; peu sensible aux caractères négatifs du mot dans le vocabulaire des rhéteurs latins — dont il ignorait probablement l'essentiel — il a établi avec *asperitas* une équivalence finalement moins approximative qu'il ne paraît en première lecture, et assez souple pour intégrer au moins quelques-unes des harmoniques de la notion grecque.

Mais de toute façon, quels que soient le ou les termes auxquels Vitruve entend se référer, il est un aspect qui reste propre à l'*asperitas* parce qu'il est inscrit dans son champ sémantique initial: le mot évoque fondamentalement un épiderme, et le contact qui s'établit entre celui-ci et le spectateur. En ce sens il n'est pas exagéré de dire que la qualité essentielle du temple pour Vitruve ne procède nullement de la structure de l'édifice, mais de l'apparence de son enveloppe externe et du rapport qu'entretient celle-ci avec le regard des visiteurs ou des fidèles. Les façades frontales ou latérales sont considérées comme des éléments plastiques à part entière; c'est elles qui, pour être pleinement appréciées, doivent être animées d'un dynamisme propre, et donner toutes les apparences d'un relief rythmique. Les références picturales ne sont pas ici un effet du hasard; elles ne procèdent pas de simples rencontres terminologiques: au même titre que les effets de perspective en peinture qui créent l'impression du volume, l'*asperitas* en architecture est une illusion d'optique due au contraste entre l'éclat marmoréen des colonnes et l'obscurité des entrecolonnements (*differentia colorum alterna vice sese excitante*, pour reprendre l'expression de Pline)<sup>31</sup>.

Dès lors la colonnade périphérique n'est plus, comme elle l'était dans le temple périptère d'époque archaïque ou classique, l'accompagnement et la continuation monumentale du naos; elle vaut par elle-même, pour son aspect extérieur. En d'autres termes, elle cesse d'être une composante pour devenir un motif<sup>32</sup>. Nous sommes là en présence de l'un des traits les plus

<sup>29</sup> Voir par ex. PLUTARQUE, *Brutus*, 32; Denys d'Halicarnasse, *Isocrate*, 13; Hérodote, I, 47, 62, etc.

<sup>30</sup> L'exemple le plus remarquable en ce domaine est celui de *commodulatio* (III, 1, 1) qui est un excellent équivalent de *symmetria*.

<sup>31</sup> PLINE, *HN*, 35, 29.

<sup>32</sup> Cf. sur ce point les remarques très pertinentes de H. LAUTER, *Die Architektur des Hellenismus*, Darmstadt, 1986, p. 187, pp. 299-300 et p. 302.

typiques de la conception hellénistique de l'objet architectural. Le texte de Vitruve peut être rapproché de celui où Philon déclare qu'en son temps les architectes, à la différence de ceux des générations antérieures, prennent essentiellement en considération le point de vue de l'observateur<sup>33</sup>. Bientôt se généraliseront dans l'Occident romain les façades à colonnes adossées ou engagées: dans ces schémas pseudopériptères dont la seule raison d'être est esthétique, l'*asperitas*, c'est-à-dire l'animation des parois de la *cella* n'a d'autre but que de créer l'illusion de la colonnade<sup>34</sup>. La transformation de la structure en décor plastique est dès lors consommée, et ce qui n'était, dans le périptère ou le pseudodiptère, que potentialités, devient dans le pseudopériptère la réalité même de la composition.

<sup>33</sup> PHILON, *Poliorcét.* I, 4. Cf. H. VON HESBERG, *Bemerkungen zu Architekturepigrammen des 3. Jahrhunderts v. Chr.*, dans *JDAI*, 96, 1981, pp.89-90.

<sup>34</sup> Sur le temple pseudopériptère, Vitruve, IV, 8, 6. Cf. P. GROS, dans *La Maison Carrée de Nîmes*, 38ème supplément à *Gallia*, Paris, 1979, p. 111 sq.