Bassæ

À propos du temple Apollon Épikourios à Bassæ

Bassae: on the temple of Apollo Epikourios at Bassae

Ida Soulard

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cel/535>

DOI : 10.4000/cel.535

ISSN : 2262-208X

Éditeur

École du Louvre

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2013

Référence électronique

Ida Soulard, « Bassæ », *Les Cahiers de l'École du Louvre* [En ligne], 2 | 2013, mis en ligne le 01 mars 2013, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cel/535> ; DOI : 10.4000/cel.535

Les *Cahiers de l'École du Louvre* sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Bassæ

À propos du temple Apollon Épikourios à Bassæ

Ida Soulard

À environ 1 130 mètres d'altitude, sur le mont Kotilio, dans le Péloponnèse, un paysage à l'aridité méditerranéenne. Au loin, dans le silence des montagnes grecques d'Arcadie, une vague forme blanche. Si l'on s'en approche, c'est un velum monumental et monochrome dont les cinq crêtes miment les silhouettes des montagnes environnantes (fig. 1). À travers une ouverture de la toile apparaissent des barres d'acier et des pierres calcaires entremêlées. Cette forme, transitoire et inédite, minérale, textile et métallique, est celle d'un « temple-échafaudage-tente » que nous nommerons simplement du lieu de son apparition, *Bassæ*. À l'intérieur de cet objet, trois systèmes statiques coexistent : un temple antique en ruine daté du ^{ve} siècle avant Jésus-Christ – temple d'Apollon Épikourios –, un échafaudage parasismique et un gigantesque velum de 54 mètres de long et de 18,5 mètres de haut.

FIGURE 1 :
BASSÆ
VUE DU MONT KOTILIO
2010
© FABIEN GIRAUD

Cet objet « temple-échafaudage-tente », qui nous vient « au présent », ne peut appartenir strictement ni à l'archéologie, ni à l'architecture contemporaine, ni à la conservation-restauration. Il excède chacune de ces catégories. *Bassæ* n'est pas non plus le produit d'un auteur qui pourrait être clairement identifié, mais une fabrique de forces artistiques, politiques, culturelles, matérielles, physiques et théoriques. C'est un objet qui existe dans tous ces champs simultanément, un objet transversal et complexe. La spécificité de *Bassæ* réside dans ce débordement monstrueux, car il met en péril le grand mouvement de séparation des catégories et de spécialisation des champs qui est celui de la modernité. L'enjeu de ce texte est ainsi question de méthode. Comment appréhender cet objet ? Quelles stratégies critiques mettre en œuvre ? Quelle grille d'analyse développer ? Il faut considérer ici ce que nous dit Bruno Latour de la « crise de la critique » :

« Les critiques ont développé trois répertoires distincts pour parler de notre monde : la naturalisation, la socialisation et la déconstruction.¹ »

Pour Latour, aucune de ces stratégies critiques – dont il ne diminue pourtant pas la puissance *per se* – ne peut seule prendre en charge nos objets contemporains. Si chacun de ces domaines se veut irréconciliable avec les

1. Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique* [1991], Paris, Éditions La Découverte-Poche, 2009, p. 13.

autres, l'objet *Bassæ* traverse chacune de ces catégories et adresse toutes les spécialisations à la fois. Il faut ainsi commencer par nous interroger sur la nature de cet objet. Comment l'appréhender sans le réduire à la somme de ses parties ? Comment saisir cette nouvelle totalité, sans la démembrer, sans la diviser ?

FIGURE 2 :

TEMPLE D'APOLLON ÉPIKOURIOS À BASSÆ
LE TEMPLE DANS LE BROUILLARD
HIVER 1985
© JACOB RIGOS

Le transitif – le prothétique

Bassæ est un objet produit par la conservation-restauration car celle-ci est venue y appliquer sa méthode et ses techniques. En 1986, le temple d'Apollon Épikourios à Bassæ est inscrit au patrimoine mondial de l'humanité. Mais les travaux de consolidation du temple, dont l'infrastructure et une partie de la superstructure s'étaient partiellement effondrées, avaient déjà débuté. Situé dans une zone sismique aux fortes précipitations et aux hivers froids, le temple fit l'objet d'une première décision en 1985 (fig. 2). La construction d'un échafaudage parasismique devait permettre au bâtiment de retrouver provisoirement son intégrité statique et le préserver de tout nouveau tremblement de terre. Puis, en 1987, pour permettre aux travaux de restauration de se dérouler dans les meilleures conditions possibles et protéger le temple des conditions atmosphériques, le Comité pour la préservation du temple d'Apollon Épikourios décida d'instaurer un gigantesque velum (fig. 3). En 1995, à Athènes, lors de la conférence internationale de conservation et de restauration des monuments organisée par le Comité, décision fut prise de procéder à une importante anastylose². Les travaux s'effectueraient en trois temps : retrait des pierres, reconstruction des fondations, puis réintégration des éléments. Le gigantesque programme de reconstruction, débuté en 2001, doit déplacer environ 1 500 blocs de pierres et 37 colonnes³. Ces deux nouveaux systèmes, l'échafaudage et le velum, ont été inventés par la restauration dans le cadre d'un processus de sauvegarde. Nous les appellerons « prothèses ». Mais ce qui nous intéresse est la nouvelle totalité constituée, l'objet « temple-échafaudage-tente » qui n'existe que dans ses traits d'union. Nous l'appellerons « objet prothétique ». La prothèse est un objet ; le prothétique, un objet en acte. Il serait plus juste néanmoins de parler d'orthèse⁴ que de prothèse. Car alors que

2. L'anastylose consiste en « la reconstitution des parties existantes mais démembrées ». Article 15 de la Charte de Venise, adoptée par l'ICOMOS en 1965.

3. K. Papadopoulos, *Temple of Apollo Epikourios structural restoration study*, 1995. Cité par Rosemary Jeffreys, « The shelter on the temple of Apollo Epikourios » [en ligne]. Voir également Marie-Christine Hellmann, *L'Architecture grecque*, vol. 2, Paris, Éditions Picard, « Les Manuels d'art et d'archéologie antiques », 2006. p. 22 sqq.

4. Nous remercions le professeur Dominique Jarrassé de nous avoir fait part de cette fondamentale distinction dans les termes.

la seconde remplace un membre manquant, la première vient simplement suppléer, accompagner, stabiliser momentanément une fonction défaillante. Néanmoins, et nous le verrons, à Bassæ se mêlent orthèses et prothèses dans un cadre troublé où la béquille peut à tout moment devenir un nouveau membre. Ainsi, cet objet réel qu'est *Bassæ*, nous le nommons ici « objet prothétique ».

FIGURE 3 :
BASSÆ
ÉLEVATION DE LA TENTE
1987
© JACOB RIGOS

La qualité première d'un objet prothétique réside dans sa transitivité. Il n'existe que dans l'action qu'il effectue « sur », « avec » et « pour » un autre objet. Les traits d'union sont littéralement le lieu de la relation. La tente et l'échafaudage, pour la restauration, sont des objets qui tiennent le corps du temple, des outils dont la fonction est immunologique, des orthèses. L'échafaudage est une structure autoportante qui doit, dans un rapport rythmique complexe à la ruine, à la fois autoriser le mouvement et, dans le même temps, assujettir le temple au cadre pour empêcher tout glissement de la structure, dans un système d'alternance variable en fonction des forces à capter et de l'énergie à maîtriser. Le temple a incorporé l'échafaudage, nouvel exosquelette, à tel point que tout retrait de cette prothèse entraînerait irrémédiablement l'effondrement du temple (fig. 4 et 5). La tente vient, elle, s'appliquer au temple et à l'échafaudage. Dix hauts pylônes impriment sa forme à la toile tendue. Ils sont répartis symétriquement de part et d'autres des longueurs du temple et s'ancrent au sol par des structures rectangulaires en béton armé. Sur chaque largeur du temple, neuf poteaux de dimensions réduites – 11,10 mètres – reposent sur des pyramides tronquées en ciment, coulées sur place, qui les maintiennent au sol. Par ces pylônes passent des câbles en acier dont la flexibilité génère une tension plus ou moins forte qui détermine celle de la toile tendue (fig. 6).

FIGURE 4 (À GAUCHE) :
BASSÆ
VUE INTERIEURE
DÉTAILS DE L'ÉCHAFAUDAGE PARASISMIQUE
2010
© FABIEN GIRAUD

FIGURE 5 (À DROITE) :
BASSÆ
VUE INTERIEURE
DÉTAILS DE L'ÉCHAFAUDAGE PARASISMIQUE
2010
© FABIEN GIRAUD

La tente doit « enclorre », « protéger », « séparer ». Les pylônes en acier doivent « tendre », « équilibrer », « soutenir ». Les jointures cinétiques de l'échafaudage doivent « lier », « assembler ». Ces deux structures, régies par des règles et des stratégies visant à la sauvegarde du monument, fonctionnent dans l'action de ces verbes transitifs. Il nous semble que telle est la situation du prothétique. La jambe articulée se substitue ou aide le « marcher », la prothèse de main s'applique au « prendre, saisir », la tente à « protéger, immuniser ». L'action du prothétique se conjugue à l'infinitif. La prothèse ne se conçoit qu'en relation avec un corps en crise, mutilé, qui ne se tient pas lui-même. La prothèse est un objet étrange qui, en tant qu'objet séparé possède une valeur heuristique, mais dont la fonction ne se construit que dans ses relations.

FIGURE 6 :
BASSAE
VUE DE L'OUEST
2010
© FABIEN GIRAUD

Quels sont ainsi les termes avec lesquels s'agencent la prothèse ? Il faut pour comprendre l'émergence de la forme *Bassæ* saisir les synergies qui ont permis l'apparition et la prolifération des techniques prothétiques. Revenons ainsi à la Renaissance et à Ambroise Paré (1510-1590) qui fut un des grands développeurs de la technologie médicale. Influencé par l'ingénierie contemporaine de Léonard de Vinci ou de Jacques Besson et par leurs inventions mécaniques modèles largement diffusés par les ouvrages intitulés « théâtres de machines ⁵ » – Paré adapte ces conceptions d'une nature mécanisée aux pratiques chirurgicales. Avec l'aide d'un artisan serrurier, il met au point des jambes artificielles et une célèbre main articulée. Ces prothèses se développent au carrefour de plusieurs influences : le développement de l'ingénierie, l'apparition de conceptions mécanistes de la nature, et à la suite de l'apparition de corps mutilés lors des guerres de religion. Nous n'en sommes alors qu'aux prémises de la technologie prothétique. Elle se développe à nouveau aux États-Unis lors de la guerre de Sécession avec la conjonction de deux facteurs : économique – le déblocage de fonds gouvernementaux pour les vétérans de guerre – et chimique – la découverte d'anesthésiants (chloroforme, éther) qui permettaient l'allongement du temps des opérations chirurgicales. L'évolution des prothèses semble rigoureusement liée aux temps de guerre et à l'apparition de corps démembrés. Le XX^e siècle fut le siècle du prothétique. En Europe, le retour des « gueules cassées » à la fin de la Première Guerre mondiale attira l'attention sur le besoin urgent de prothèses. Des techniques de réparations cosmétiques pour le visage et de greffe furent améliorées.

5. Les « théâtres de machines » recueillaient les gravures de projets de construction de machines (1570-1630). Le premier livre de Jacques Besson, *Theatrum instrumentorum et machinarum*, date de 1578 et fut édité à Genève. Voir Francis C. Moon, « Theatre of machines books: imitation or invention », *The Machines of Leonardo Da Vinci and Franz Reuleaux. Kinematics of Machines from the Renaissance to the 20th Century*, Dordrecht, Éditions Springer, 2007, p. 146. Voir également Bertrand Gille, *Les Ingénieurs de la Renaissance* [1966], Paris, Seuil, 1978, 282 p.

Néanmoins, il n'y eut aucune évolution réelle des techniques prothétiques. En revanche, la Seconde Guerre mondiale, elle-même orgie de prothèses guerrières, ouvrit de nouvelles possibilités. Il n'est par ailleurs pas anodin que la fin de la Seconde Guerre mondiale ait été le moteur d'une institutionnalisation de la conservation-restauration. La destruction et la mutilation de nombreux monuments en Europe demandaient la création d'institutions internationales de soin spécifiques. Ce fut chose faite avec la création de l'Unesco (1945) puis avec la Charte internationale sur la conservation et la restauration des monuments et des sites, appelée également Charte de Venise (1964). En parallèle, en 1945, aux États-Unis, une conférence organisée par la *National Academy of Sciences* lance le *Artificial Limb Program*⁶ pour améliorer le design et l'articulation des prothèses. Ces nouvelles productions étaient liées cette fois-ci aux innovations de la biomécanique et au développement conjoint de la matière plastique et de l'ordinateur. Prothèses des mutilés, prothèses des monuments, la prise de conscience de la nécessité d'une amélioration et d'une accélération des techniques du soin était stimulée par les funestes conséquences de la guerre autant que par ses améliorations techniques. Il s'agissait de réparer les corps mutilés des hommes et des monuments, de leur permettre de continuer à vivre, dans de nouveaux corps, grâce à des substituts mécaniques. La restauration est la technique médicale appliquée aux objets culturels. *Bassæ* est un produit tardif des conséquences de ces évolutions. Ainsi, le prothétique consiste en des agencements qui s'organisent transversalement. Les techniques modèlent les sciences qui modèlent la technique en retour ; la culture influence les techniques et, dans un mouvement de balancier, les sciences influent sur la culture. La structure « temple-échafaudage-tente » ne peut exister qu'en vertu de l'état actuel des techniques – invention du béton armé, évolution de l'ingénierie « architextile », création de l'Unesco, etc. –, et celles-ci sont marquées et définies par un « état culturel ». Enfin, rien de tout cela n'aurait été possible sans le déblocage de fonds internationaux, eux-mêmes surdéterminés par des volontés touristiques, culturelles et économiques.

FIGURE 7 :

BASSÆ
CONSTRUCTION DE L'ESPACE POUR
ACCUEILLIR LES CORPS-MORTS EN BÉTON
1987
© JACOB RIGOS

Si la prothèse est constituée par un réseau de forces contingentes, historiques, symboliques et techniques, elle n'en est pas pour autant passive. C'est un objet actif. Elle s'agence dans un corps qu'elle vient travailler. Revenons à

6. Voir *Terminal Research Reports on Artificial Limbs* (couvrant la période du 1^{er} avril 1945 au 30 juin 1947), Committee on Artificial Limbs, National Research Council, juin 1947, Google online Library.

Bassae et envisageons sa physique. Le prothétique y fonctionne de deux manières, l'une est temporelle, l'autre est spatiale. Temporellement, nous l'avons vu, la prothèse appartient à un temps de crise. Et la restauration est une science de la réaction. Elle réagit face à une situation critique. Et bien qu'elle s'appuie sur l'idée de la « réversibilité » de ses actions, elle prend une décision irrévocable : répondre à la crise d'un monument. Cette temporalité implique une théorie du temps vécu. La crise, c'est un rythme, une accélération, le moment où s'opère un choix décisif qui définira un avant et un après, un événement qui transforme une situation existante⁷. La construction du temple répondait à une résolution de crise – l'arrêt de la peste. La restauration s'est appliquée à la ruine comme crise du monument. Aujourd'hui, c'est une crise économique qui ralentit le chantier (fig. 7). La toile, moisie par endroits, se déchire (fig. 8). Et la restauration doit appliquer ses techniques à ses propres prothèses.

FIGURE 8 :
BASSAE
DÉTAIL DES MOISSURES DU VELUM
2010
PHOTOGRAPHIE DE L'AUTEUR

Spatialement, le prothétique procède d'un double mouvement. Le premier est un mouvement de repli. En tant qu'outil de clôture, la prothèse doit permettre au temple de retrouver son identité originaire dans une nouvelle totalité artificiellement reconstruite. Dans le même temps, le prothétique se déploie dans un mouvement d'ouverture et de prolifération⁸. La prothèse génère et augmente, permet l'extension du corps du temple et la production d'une nouvelle forme inattendue. La prothèse réalise deux trajectoires contradictoires, à la fois centripète et centrifuge. C'est le double mouvement du prothétique en acte, qui ouvre et clôture, « restaure » et produit, et garantit la réversibilité en effectuant paradoxalement une action irréversible. Et c'est au cœur de ces contradictions que travaille la conservation-restauration.

La méthode postmoderne

La restauration a créé une forme hybride et prothétique qui vient affecter le travail du critique et de l'historien qui s'intéresse aux objets de l'art. Comment

7. Richard Koselleck, « The Conceptual History of "Crisis" », *The Practice of Conceptual History. Timing History, Spacing Concepts*, Stanford University Press, 2002, pp. 236-247.

8. Elizabeth Grosz, « Prosthetic Objects », *Time Travels. Feminism, Nature, Power, Crows Nest*, Allen & Unwin, 2005, pp. 145-152.

se positionner devant un objet dont la nature est transitive ? Quelle stratégie employer ? L'approche la plus aiguisée est sans doute la méthode postmoderne développée par Rosalind Krauss. Il faut replacer en quelques mots cette méthode qui se développe dans le contexte de l'art postminimal des années 1970, dans un moment de crise de la modernité. En remettant en question la construction des « mythes » modernes, la méthode dite postmoderne oppose à un modèle historiciste de type greenbergien, qui s'intéresse à l'origine des œuvres, une méthode anhistorique de déconstruction des méthodes d'accès à l'origine. La critique postmoderne s'intéresse à la « signification » de l'œuvre en étudiant ses conditions d'existence. Rosalind Krauss s'est ainsi typiquement intéressée à des formes de type transitif, à des stratégies artistiques qui avaient à cœur les notions de « procédures » et de « processus ». Cette méthode postmoderne, issue des pensées du poststructuralisme, est venue infiltrer tous les régimes de visibilité des œuvres. La restauration, invention moderne par excellence, a pourtant suivi le mouvement du *linguistic turn*.

Observons la forme de *Bassæ* du point de vue de la restauration. La restauration s'intéresse à la matière de l'origine. Pour y parvenir, il faut qu'elle distingue un corps originaire de ses éléments ajoutés. La dérestauration, par exemple, est le geste qui efface les « erreurs » du passé. Ces formes, postérieures à l'origine de l'œuvre, sont donc considérées comme des additions qui peuvent être retirées sans que l'intégrité de l'œuvre ne s'en trouve menacée. Si l'on revient à une vision clinique, poser une prothèse demande de départager un corps sain d'un corps malade, le normal du pathologique, pour définir une intégrité corporelle à restaurer. Le temple grec antique serait ce corps sain. La ruine, le corps malade. Postuler la stricte séparation entre un corps à préserver et les instruments de sa préservation, c'est penser qu'un objet ou qu'un sujet, déjà constitué, peut garder ouvert « le champ pratique [qu'il avait] avant la mutilation »⁹. En essayant de reconstituer le schéma corporel des origines, la restauration part en quête de « sens ». En effet, la « lisibilité » postule qu'il doit y avoir « quelque chose » à lire. Le temple est un objet « signifiant » qui doit être décrypté par des experts avant d'être livré au public à travers des techniques de médiation.

Pour ces techniques, la restauration semble aspirer à un désir de transparence. Car si la « lisibilité » signifie également que l'action de la restauration doive se distinguer de l'œuvre « originale », qu'elle se rende donc « visible », elle se veut discrète, translucide. On doit voir à travers elle. Pourtant, à *Bassæ*, les prothèses ont une matérialité presque caricaturale. La forme de l'objet, hypertrophiée, est visible à l'excès. Ainsi, la restauration produit des objets dont elle refuse de prendre pleinement la mesure. La technique est envisagée dans sa fonction d'usage, comme un objet utilitaire. Sa forme est travaillée en transparence, elle doit s'effacer au profit de l'objet à restaurer. La restauration instaure un déséquilibre entre l'objet technique qui se trouve rejeté en dehors du « monde des significations »¹⁰ et l'objet esthétique dont il faut retrouver la structure et le sens.

Si l'on revient à l'étymologie même du mot *restauratio* et à son utilisation au temps de la Réforme, on s'aperçoit que le terme était déjà ambigu. Les mots d'ordre de l'époque étaient *instauratio*, *restauratio*, *reparatio*, les trois impératifs fonctionnant dans un même mouvement. Réformer les institutions et les

9. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* [1944], Paris, Éditions Gallimard, 1976, pp. 96-97.

10. Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques* [1958], Paris, Éditions Aubier, 2001, p. 10. « La culture est déséquilibrée parce qu'elle reconnaît certains objets, comme l'objet esthétique, et leur accorde le droit de cité dans le monde des significations, tandis qu'elle refoule d'autres objets, et en particulier les objets techniques, dans le monde sans structure de ce qui ne possède pas de signification, mais seulement un usage, une fonction utile ».

individus participait d'un projet global de renouveau. Celui qui réparait les monuments était considéré comme un créateur, au même titre que l'architecte du monument originel et, souvent, une plaque nommait celui qui avait effectué ces travaux. Pensons également à la découverte des marbres blancs antiques. Cette nouvelle forme blanche, héritage d'un passé fictionnel, avait influencé toute une esthétique renaissante. Il suffit également de songer aux « erreurs » commises par les restaurateurs du XIX^e siècle, qui avaient cru voir dans le temple d'Apollon un édifice hypèthre¹¹, image conforme à l'idéal romantique de l'époque, pour se rappeler que la restauration est toujours infléchie par les considérations d'une époque réfléchissant ses propres préoccupations dans le soin qu'elle accorde aux monuments. Un objet restauré est toujours un objet réinventé, un objet réécrit, traduit dans une nouvelle langue. Il n'existe rien de tel qu'une « origine ». Cette dimension créatrice de la restauration, sa *technè*, a en grande partie disparu à la suite des grands mouvements positivistes du début du XX^e siècle. Une première contradiction s'énonce : « la restauration produit des objets qu'elle refuse de voir ».

Une seconde contradiction réside dans le fait qu'en travaillant la « lisibilité » de l'œuvre, la restauration réduit le sens de l'objet à la position d'un spectateur circonstancié. La restauration¹² a changé de focale : d'un champ disciplinaire a priori centré sur la matière même de la culture, c'est-à-dire les objets, science positiviste et matérialiste, elle s'est déplacée sur le sujet de la lecture, celui qui va « lire », le sujet, le spectateur, l'humain. L'objet, pour la restauration, ne suffit pas. Il renvoie à un cadre de référence plus large, à un au-delà plus important que lui-même. Les choses y sont réduites à des objets discursifs ou à des « phénomènes » de l'expérience du sujet¹³. Si l'impulsion postmoderne, qui a mené à considérer la culture matérielle comme un texte, a été tout à fait productive, elle a eu néanmoins pour inconvénient de rendre la chose et le mot progressivement interchangeables¹⁴. Et si l'on considère que l'objet renvoie toujours à un au-delà de sa propre existence, ce qui s'instaure est une dialectique du « dévoilement ». Dans ce cadre, l'objet est réduit à son statut de médiateur pour une totalité qui le dépasse. Il n'est plus un objet « à voir », mais un instrument « pour voir ». *Basso* renoue avec l'étymologie même du *monumentum*, soit un « artefact qui nous interpelle pour nous faire ressouvenir »¹⁵.

Vers une histoire naturelle de l'art

Deux conceptions distinctes de l'objet se dessinent. D'un côté, la restauration moderne croit en une identité substantielle et organique du temple dont elle tente de retrouver l'expression. Elle travaille par exclusion, par élimination, en privilégiant à chaque fois un des termes des contradictions au sein desquelles elle travaille : hypervisibilité/transparence, mouvement centripète/mouvement centrifuge, restauration/production, sujet/objet. De l'autre, la critique postmoderne en décrypte les méthodes, les manifestations sémiotiques, et dévoile « l'origine » comme pure construction. La technique postmoderne s'intéresse aux couches de signification qui stratifient l'objet. En commettant certainement quelques injustices, nous pensons qu'entre l'objet

11. Un édifice hypèthre comporte une *cella* sans toit ou partiellement ouverte. Il semble aujourd'hui certain que le toit du temple était en fait intégralement recouvert par un plafond en pierre à caissons. Voir Marie-Christine Hellmann, *op. cit.* note 3, p. 22.

12. Bjørnar Olsen, « Material Culture after Text: Re-Membering Things », *Norwegian Archaeological Review*, v. 36, n° 2, 2003 [en ligne]. Et « Keeping Things at Arm's Length: A Genealogy of Asymmetry », *World Archeology*, v. 39, n° 4, 2007, pp. 579-588.

13. *Ibidem*.

14. *Ibid.*

15. François Choay, *Introduction au Culte moderne des monuments d'Alois Riegl*, Paris, Seuil, 1984, p. 11.

« original » que la restauration tente de reconstruire, et l'objet pulvérisé dans un cadre élargi de significations, l'objet réel et prothétique, *Bassæ*, a disparu. Dans ces deux méthodes, ce qui émerge n'est pas un objet, mais une figure. Une figure auteur originaire pour la restauration, multiple pour la critique post-moderne, et une figure spectateur, un « pour nous » exprimé par les deux méthodes. Les critiques d'art héritières du marxisme, de la psychanalyse, de la déconstruction ou du poststructuralisme, qui ont constitué une grande partie du paysage de la critique de la seconde moitié du XX^e siècle, se sont appuyées sur les notions de « signification », de « représentation » et de « médiation ». En rejetant un monde préconstruit, essentialisé, et en privilégiant la multiplicité des interprétations et la contingence de la signification, ces méthodes ont accentué trois dynamiques : l'importance donnée à la figure du spectateur (le lieu de l'interprétation), le rejet des visions matérialistes et réalistes (au profit des techniques de la médiation), et l'invention d'un présent qui boucle sur lui-même (l'invention de la tautologie comme forme). Paradoxalement, les effets provoqués par ce « poststructuralisme tardif », en art, sont tout à fait éloignés de ses intentions premières : il accentue le partage entre la « culture » – le monde des significations – et la « nature » – ce qui se trouve rejeté hors du sens¹⁶, participe de l'accélération du marché de l'art et de sa reprise de la « fonction auteur » en vue de son introduction dans le mouvement infini de la spéculation. Ainsi, nous héritons moins du poststructuralisme philosophique que de ses effets sur la critique, et, à plus long terme, de ses effets sur le « système art ». Si *Bassæ* reste un point aveugle de ces approches critiques, et ce n'est pas le seul objet qui leur échappe, il devient alors nécessaire, et urgent, de renouveler nos outils théoriques.

Nous souhaitons ouvrir la possibilité d'un cadre théorique alternatif, d'une voie intermédiaire entre positivisme et sémiotique. Cette tentative suit le renouveau philosophique actuel qui, depuis quelques années, se cristallise autour de la pensée du réalisme spéculatif¹⁷. Ce terme générique regroupe des pensées hétérogènes qui ont en commun un refus de ce que le philosophe Quentin Meillassoux nomme le « corrélationnisme¹⁸ », qui postule que, depuis Kant et Berkeley et la « révolution transcendantale¹⁹ », « nous n'avons accès qu'à la corrélation de la pensée et de l'être, et jamais à l'un de ces termes pris isolément²⁰ » et que nous ne pouvons « rien connaître qui soit au-delà de notre relation au monde²¹ ». Nous pensons que cette dynamique philosophique résolument post-kantienne peut permettre un renouveau théorique en art. Pour penser *Bassæ*, au présent, en tant que « temple-échafaudage-tente », il faut commencer par se défaire d'une perspective exclusivement anthropocentrée et logocentrée de l'art dont l'homme serait l'unique mesure. Il y a là une contradiction qui semble insoluble. Parler d'un objet artistique, c'est en effet envisager un objet dans sa corrélation avec un spectateur individué. Il faut préciser qu'il ne s'agit en aucun cas de contester la valeur de la restauration, mais de constater ce qu'elle nous dit de l'art par le regard qu'elle porte sur ses objets. Ainsi, ce qui nous intéresse, pour le dire à nouveau, ce n'est pas la prothèse pour un corps, ni le producteur de prothèse – « un sujet » – mais l'objet prothétique – un « agencement ». Nous postulons que seule une pensée naturelle et matérialiste, « une histoire naturelle de l'art », peut permettre de penser les objets prothétiques. Envisageons ainsi *Bassæ* comme un objet

16. Christoph Cox, « Beyond Representation and Signification: Toward a Sonic Materialism », *Journal of Visual Culture* 10(2), pp. 146-149.

17. Le réalisme spéculatif est une dynamique philosophique dont les quatre principaux représentants sont Quentin Meillassoux, Ray Brassier, Iain Hamilton Grant et Graham Harman.

18. Le corrélationnisme est défini dans le premier chapitre intitulé « L'Ancestralité » du livre de Quentin Meillassoux, *Après la finitude*, Paris, Seuil, 2006, 178 p.

19. La révolution transcendantale est la révolution kantienne ; elle affirme la centralité du sujet dans la constitution de la connaissance.

20. Quentin Meillassoux, *op.cit.* note 18 p. 18.

21. *Idem*, *Ibidem*, p. 18.

naturel, une chose parmi les choses. L'homme ne doit plus être perçu comme une « condition » de réalisation de *Bassa*. L'objet existe, même en notre absence. Avoir une vision « réaliste » ou « matérialiste » de *Bassa*, c'est avant tout se détacher de la question du « sens ». Si l'on envisage *Bassa* comme un objet réel et objet naturel, il n'est plus question de « sens », mais d'une « logique des intensités » qui constituent l'objet. Il faut accepter qu'il y ait des objets qui soient hors du sens. Il faut également accepter qu'il y ait un monde indépendamment de notre pensée même du monde. Un monde « réel » et « matériel ». Ainsi, parler d'un matérialisme des objets artistiques, c'est faire de l'objet l'origine des sujets. Il faut renverser le processus et envisager *Bassa* comme un lieu de production. Les pensées de la technique peuvent nous y aider.

« En ce sens, si l'on dit souvent que l'homme a inventé la technique, il serait peut-être plus exact ou en tout cas tout aussi légitime de dire que c'est la technique, nouveau stade de l'histoire de la vie, qui a inventé l'homme²². »

Ainsi Bernard Stiegler affirme-t-il que les objets agissent, qu'ils ont la capacité de nous affecter en tant que sujet, et que l'expression humaine, depuis le premier silex taillé, est prothétique. Nous pensons qu'un concept renouvelé d'expression pourrait permettre d'envisager les objets en dehors des rapports dialectiques modernes et postmodernes. La notion d'expression, depuis le XIX^e siècle, est devenue une notion clef de l'histoire de l'art. Mais l'expression telle que nous l'entendons ne peut pas être celle des modernes. Il faut l'arracher à son attachement au sujet créateur pour atteindre une expression « sans intentionnalité », une expression qui n'est plus le propre de l'homme. Le marbre est l'expression du magma ; un tremblement de terre, l'expression de la force des plaques tectoniques. Règne animal, règne végétal, règne minéral ne « signifient » rien, ils sont tout entier « expressifs ». L'expression se définit avant tout comme une force physique, une pression venue de l'extérieur. Elle ne fonctionne que dans un système de relation triple, une triade composée de l'exprimé – l'objet après changement d'état –, de l'exprimant – l'objet – et de l'expression – forces appliquées à l'objet²³. Ainsi, par exemple, on peut dire que l'expression de la pulpe de raisin produit le vin. Aucun des termes ne peut exister sans les autres. L'exprimé ne peut être séparé de l'acte et des modalités à travers lesquels il est exprimé. L'expression ne s'applique pas à la matière, elle n'en est pas non plus issue, mais elle en est la structure même. Cette relation ne se conçoit qu'en tant qu'elle inclut une idée de « participation », l'idée d'une relation « transductive », c'est-à-dire une relation qui construit ses propres termes. Ce type spécifique d'agencement est celui du prothétique. Dans cette conception de l'expression, il n'y a plus de sujet ou d'objet, il n'y a plus de place spécifique offerte à l'homme, il y a du prothétique en acte. L'homme est une chose parmi les choses, pris dans les mêmes mouvements dynamiques et matériels. Il n'y a plus rien à dévoiler. Ainsi, et pour ouvrir ici le vaste champ de recherche à venir, alors que les objets sont souvent interrogés au travers de deux grilles théoriques distinctes, celles des sciences physiques ou en termes profondément anthropomorphiques, il faut insister sur l'existence d'une troisième voie. Dans cette voie, qui pourrait temporairement s'appeler « l'expression technécienne », les dualismes sujet/objet, matière/texte, signification/hors sens, nature/culture ne s'appliquent plus. Ce qui s'ouvre, c'est la possibilité d'un retour aux objets, d'un nouveau matérialisme en art.

22. Bernard Stiegler, « L'inorganique organisé », *Cahiers de médiologie*, n° 6, 1998, p. 190.

23. Nous comprenons l'« expression » dans le sens que lui confère Gilles Deleuze dans *Spinoza et le problème de l'expression* [1968], Paris, Éditions de Minuit, 2002, 332 p.

Pour citer cet article

Référence électronique

Ida Soulard, « *Bassæ*. À propos du temple Apollon Épikourios à Bassæ », Cahiers de l'École du Louvre. Recherches en histoire de l'art, histoire des civilisations, archéologie, anthropologie et muséologie [en ligne] n° 2, mars 2013, mis en ligne le 15 mars 2013.

<http://www.ecoledulouvre.fr/cahiers-de-l-ecole-du-louvre/numero2mars2013/Soulard.pdf>

L'auteur

Ida Soulard est née en 1985. Elle vit et travaille à Paris. Diplômée de l'École du Louvre, de la Sorbonne, et de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, elle travaille actuellement comme chargée de mission pour les expositions à la Monnaie de Paris et comme professeur assistante à Science-Po. Elle co-organise une série de workshops et de séminaires indépendants intitulés *The Matter of Contradiction*. Elle a également collaboré aux magazines *Artpress*, *Criticism*, *L'imparfaite*, *Frog* et *Zérodeux*. Elle poursuit actuellement des recherches sur la production artistique post-Fukushima.

<http://lamatiere.tumblr.com>