HAL
open science

Lisses

Lucile Barrière

To cite this version:

Lucile Barrière. Lisses. Architecture, aménagement de l'espace. 2015. dumas-01482342

HAL Id: dumas-01482342

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01482342v1

Submitted on 3 Mar 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LISSES

Lucile Barrière

Ensa-V / 2014 - 2015 / M2 / Enseignant Frank Rambert

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS 4-5

INTRODUCTION 7-8

1 / INTRODUCTION PAR LA MAIN

LA MAIN ET L OUTIL 12-13

FONCTION ANATOMIQUE 14-15

L'OUTIL-MAIN 16-17

L'ESPRIT ET LA MAIN 18-19

CULTURE ET MAINS 20-21

2 / CHAÎNE OPÉRATOIRE DU LISSE

LE PLAISIR DE TOUCHER 25-29

LA POIGNÉE DE PORTE, UNE FIGURE DU LISSE 30-35

EFFICACITÉ DU LISSE 36-39

IMAGINAIRE MATÉRIEL 40-41

USURES ET USAGES 42-45

LA CHORÉGRAPHIE DU LISSE 46-49

FÉTICHISME DE L'USURE 50-55

3 / PERCEPTION DU LISSE

UNE SURFACE LISSE 59

LA REPRÉSENTATION DU JOINT 60-61

LE JOINT, UN PLAN DE PASSAGE 62-65

DISPARITION DES JOINTS, UNITÉ PARFAITE DE SURFACE 66-70

ECHELLES DU LISSE 72-73

CONTRASTES : MISE EN VALEUR DU LISSE 74-76

LE VOCABULAIRE DU CONTRASTE 78-82

INFRALISSE 84-87

LE BLANC ET LE LISSE 88-91

LE BLANC-LISSE SACRÉ : LE WHITE CUBE 92-93

VERS L'ULTRA LISSE 94-97

4 / VALEURS SPIRITUELLES

LISSE ICONIQUE 101-105

LA FIGURE DU SEIN 106-111

CORRUPTION: SPIRITUALISATION DU LISSE 112-114

BIBLIOGRAPHIE 118-120

REMERCIEMENTS 123

«Mesdames et messieurs ... Je vous signale tout de suite que je vais parler pour ne rien dire.
Oh ! je sais ! Vous pensez : «S'il n'a rien à dire ... il ferait mieux de se taire !»
Evidemment ! Mais c'est trop facile ! ... c'est trop facile !
Vous voudriez que je fasse comme tout ceux qui n'ont rien à dire et qui le gardent pour eux ?
Eh bien non ! Mesdames et messieurs, moi, lorsque je n'ai rien à dire, je veux qu'on le sache !
Je veux en faire profiter les autres !
Et si, vous-mêmes, mesdames et messieurs, vous n'avez à rien dire, eh bien, on en parle, on en discute !
Je ne suis pas ennemi du colloque.
Mais, me direz-vous, si on en parle pour ne rien dire, de quoi allons-nous parler?
Eh bien, de rien ! De rien !
Car rien ... ce n'est pas rien.
La preuve c'est qu'on peut le soustraire.
Exemple : Rien moins rien = moins que rien !
Si l'on peut trouver moins que rien c'est que rien vaut déjà quelque chose !
On peut acheter quelque chose avec rien !
En le multipliant Une fois rien ... c'est rien
Deux fois rien ... c'est pas beaucoup !
Mais trois fois rien ! ... Pour trois fois rien on peut déjà acheter quelque chose !
... Et pour pas cher !»
[...]

Raymond Devos, «Parler pour ne rien dire», 1979

AVANT-PROPOS

Beaucoup de mes camarades sont restés incrédules quand ils me questionnaient sur mon choix de sujet de mémoire. Le lisse. Leur réaction la plus courante était de penser avec un grand étonnement à la fleur de lys. Je devais alors leur faire comprendre, à grand renfort de gestes : « Non, la texture lisse ! ». Ce à quoi ils me demandaient immanquablement ce que j'avais à dire sur ce sujet qui leur paraissait si vide de sens et doutaient fortement que l'on puisse raisonner dessus car, pour eux, le lisse ne représente ni n'évoque rien.

Mais, comme le disait si bien Raymond Devos, parler de rien, c'est déjà quelque chose. Le rien, c'est quand même un début. Je me suis donc efforcée de parler sur ce rien que semblait être le lisse dans ce mémoire. Mais le rien peut être beaucoup, c'est pourquoi le lisse n'est pas rien et, je me rends compte de sa richesse et de son impact dans nos études et notre futur métier d'architecte.

Face aux réactions plus que dubitatives des étudiants sur le sujet du lisse, de la texture et de la matière, on peut se demander quelle place cette culture et son influence sur l'esprit occupe dans notre apprentissage, car elle semble quasiment absente.

INTRODUCTION

Si l'on observe les visiteurs des musées, on peut remarquer leur tendance instinctive et naturelle à toucher les statues. Sous le passage de ces milliers de mains, la matière se transforme, se noircit, se polit.
Ce besoin irrépressible de toucher, d'entrer en contact avec la matière, est une question sensorielle. Il trouve son apogée sur les textures lisses, dont la douceur est attrayante. Il s'agît de questionner la pratique de la matière et non sa compréhension théorique.

Alors, quand lisse-t-on ? Pourquoi lisse-t-on ? A quels usages répond le besoin de lisser ? Quel est le pouvoir du lisse? Qu'est-ce qu'une surface lisse ? Quand remarque-t-on le lisse? Quand est-ce que nous ne touchons ou non le lisse ? C'est une véritable chaîne opératoire de techniques et de désirs qui se met en place à travers l'action de lisser, de façonner et de donner un usage aux choses. Ce travail de mémoire se présente comme une tentative d'approcher la complexité cachée du lisse, d'aller au-delà des adjectifs qu'on lui associe habituellement - monotonie, banalité - pour trouver les valeurs qu'il véhicule véritablement.

Le lisse est riche et ambivalent. **De quelles manières expose t-il les deux principes dont-il est composé : celui d'être la trace encore résonnante , la survivance du geste qui l'a fait, mais aussi celui d'être l'objet d'un désir intouché, immaculé?**

Nous essayerons de démontrer que le lisse gagne à être interrogé dans sa profondeur. Pour cela, nous introduirons l'aspect tactile du sujet en mettant d'abord l'accent sur le rapport entre le lisse et la main humaine. Puis, nous mettrons en lumière l'enchaînement entre techniques et les usages du lisse avant de questionner sa perception et les valeurs spirituelles qu'il dégage.

1 / LE LISSE ET LA MAIN

LA MAIN ET L OUTIL 12-13

FONCTION ANATOMIQUE 14-15

L’OUTIL-MAIN 16-17

L’ESPRIT ET LA MAIN 18-19

CULTURE ET MAINS 20-21

Le Caravage - L'incrédulité de Sant Thomas
vers 1602
Huile sur toile - Conservé au Palais de Sanssouci de Potsdam (Allemagne).

LA MAIN ET L’OUTIL

Prendre contact avec le lisse, c’est expérimenter la régularité de sa surface ou ses inconstances par la main. C’est établir une relation entre l’objet concerné et notre peau, capable de lire les qualités de la matière : température, matériaux, poids, rugosité... Cette rencontre de peau à peau revêt un caractère assez intime puisque le toucher ne fait pas que glisser sur les surfaces, il les explore, les analyse et les ressent.

Cependant, ce contact au plus proche de la matière incarne aussi une distance, celle de la prise de conscience des limites de notre propre corps par rapport aux autres. Toucher de la main c’est donc percevoir la place de notre corps dans l’espace et définir la situation et les limites des objets alentours.

Cette dimension de repère spatial s’inscrit jusque dans notre propre langage : nous pouvons noter la similitude entre les mots « préhension » et « compréhension » : La « préhension » étant le moyen de saisir quelque chose par la compréhension, d’après le dictionnaire du CNRTL. Ces deux mots évoquent tour à tour une action ou un comportement, mettant en scène une dimension tactile humaine. Nous pouvons dire que cette dimension tactile est guidée par la pensée car, nous le verrons par la suite, les fonctions anatomiques de la main en font un outil au service de l’esprit et de la culture.

FONCTION ANATOMIQUE

Qu'est-ce qu'une main ? A quoi servent-elles, ces mains qui viennent clore les extrémités de nos bras ?

Leroi-Gourhan, dans *Le Geste et la Parole T2**, expose une hypothèse concernant l'évolution de la fonction anatomique de la main. D'après lui, dans le cours de l'Histoire, on peut commencer à parler d'Homme quand on peut noter chez un être l'apparition de la coexistence entre langage, stature verticale et libération de la main. Le mode de vie à la verticale aurait favorisé la libération de la main de sa fonction motrice par rapport au corps, autorisant l'homme à se servir de ses mains pour explorer l'espace qui l'entoure en multipliant les actes de tact et de préhension, développant des usages divers pour construire et mesurer le monde autour de lui, devenu « à portée de main ».

Dès lors, l'utilisation technique de la main progresse. De processus manipulatoire, liant le geste (action) et l'outil (main), les techniques s'affirmeront en dehors du corps par le biais d'outils autonomes construits et dirigé par la main.

Les possibilités anatomiques de la main permettant de tenir, maintenir, manier... s'appliquent sur la matière et les objets, les sortant alors de leur état naturel (avant utilisation) pour leur imposer un usage, un mouvement, les transformant

*André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole II – La mémoire et les rythmes*, France, Albin Michel, 1965

de ce fait en outils.

Cette quête de découverte du monde et la croissance de l'utilisation des outils dans le but de servir les désirs de l'être humain démontre, comme le pense Bergson dans *L'évolution Créatrice**, une volonté exclusivement humaine à ordonner le monde à son image. Ce qui veut dire que, la main humaine se différencie de la main animale : l'animal ne montrant pas les capacités ni le désir d'assujettir le monde comme le fait l'être humain par le biais des compétences de sa main et du développement de son territoire au point qu'il est devenu la terre entière. Donc, la gestuelle de l'Homme est clairement liée à l'esprit et l'intelligence humaine. La mécanique de la main n'est efficace et constructive que parce qu'elle permet de matérialiser la pensée, la conscience du monde environnant.

*Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, 1907

L’OUTIL-MAIN

Les gestes de manipulation de la main s’inscrivent dans un processus de contrôle des éléments, puisque nous forçons la nature de ces mêmes objets utilisés à suivre nos désirs. S’emparer, empoigner, s’approprier la matière c’est la posséder.

La main, qui contrôle l’élément, le désigne de fait comme un outil, dès lors qu’elle l’utilise à son profit. Mais alors, la main est-elle aussi un outil ? L’esprit qui contrôle la main et la fait à son tour contrôler des objets, fait-il de la main son outil ? Ou bien est-ce dans la nature de la main de changer les objets en outils, d’être l’outil à manipuler les outils ?

Nous pourrions penser que non, la main ne peut pas être un outil étant donné qu’elle fait partie intégrante de nos corps, alors que les outils sont un pur produit de l’intelligence, fabriqués en dehors du corps. D’après *l’encyclopédie de la Pléiade* de Gille*, un outil « n’est pas seulement le matériau adéquat ramassé ici ou là, dans la forme que lui a donnée la nature et les circonstances, c’est une matière préparée pour l’usage qu’on veut en faire, une forme raisonnée ».

Mais nous ne pouvons pas oublier comment la main est instrumentalisée pour parvenir à ses fins, notamment dans la manipulation des autres outils. D’ailleurs,

**Bertrand Gille, Encyclopédie de la Pléiade - Histoire des Techniques, Gallimard, 1978*

Aristote insistera sur la polyvalence des usages liés à la main pour expliquer qu'en effet, « la main n'est pas un outil, mais plusieurs ».

De plus, comme le maniement des outils, atteindre la parfaite gestuelle technique de la main dans un domaine nécessite un apprentissage.

Plus qu'un outil sensible, l'outil-main répond aussi aux exigences de l'intelligence qui la guide. Il est le médiateur entre la pensée et le monde, puisqu'il permet de modifier les caractéristiques des objets et matériaux environnants. Agir sur la matière, c'est toucher par l'intelligence.

L’ESPRIT ET LA MAIN

Les actions perpétrées par la main sont le prolongement de l’esprit. La main est donc un outil pensant, l’esprit humain s’incarne dans chacun de ses gestes.

Cependant, il serait dommage de réduire la main à un usage purement fonctionnel, comme un appareillage, un outillage bien pratique. Sa manipulation reflète aussi une dimension intellectuelle et sensible.

En rapport direct avec l’esprit, la main sera son média pour communiquer avec le monde. Elle exprime de manière instantanée nos sentiments et devient une partie très expressive de notre corps au même titre que le visage. On peut dire que la main est soumise à nos humeurs. Elle ne répond pas seulement à des exigences techniques comme un outil normal.

Là, se trouve la jonction entre la nature et la raison. L’outil-main et la main sensible sont deux composantes indissociables de l’humanité et de la pensée humaine. D’ailleurs, pour Leroi-Gourhan*, « *ne pas savoir penser avec ses dix doigts équivaut à manquer d’une partie de sa pensée intrinsèquement humaine».* Tandis que Descartes affirme, dans son ouvrage, Principes de la Philosophie **: « *par le mot penser, j’entends tout ce qui fait en nous de telle sorte que nous l’apercevons immédiatement par nous-même ; c’est pourquoi, non seulement*

*André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole II – La mémoire et les rythmes*, France, Albin Michel, 1965

**Descartes, *Principes de la Philosophie,* 1644

entendre, vouloir, imaginer mais aussi sentir, est la même chose ici que penser».

Il existe encore une différence fondamentale entre l'outil-main et l'outil.
La main dirige les outils, elle permet de mener à bien nos désirs. C'est pour cela que ses gestes incarnent des valeurs morales. L'acte de faire revêt une valeur éthique, faire et créer c'est engager de sa personne. Encore une fois, le langage vient souligner ce fait, l'expression « s'en laver les mains » fait référence au comportement de Ponce Pilate, qui voulait se dégager de toute responsabilité par rapport au sort du Christ, dont l'histoire aura retenu son non engagement, lui qui voulait rester en dehors de toute décision.

Jean Brun, philosophe français, écrit dans son texte *La Main : Essentiellement**, « *ainsi en va-t-il de chacun de nos gestes, la main qui les accomplit met notre signature indélébile au cœur de ce qui nous entoure, car, chaque fois, nous pouvons provoquer chez autrui la blessure qui le ronge ou lui apporter le message qui le sauve. Une main qui se tend ne s'immisce pas impunément dans la chaîne des êtres ; elle se charge du poids de ce qu'elle vient d'inscrire à tout jamais dans la trame du temps* ».

*Jean Brun, *La main : essentiellement*, Paris, Nathan , 1998

CULTURE ET MAINS

Comme nous l'avions précisé plus tôt, savoir utiliser ses mains nécessite parfois de suivre un apprentissage, une éducation. Donc, en plus d'être le véhicule d'une pensée individuelle, la main est aussi celui d'une culture. Chaque geste incarne une dimension culturelle traditionnelle, qu'il soit une réponse à un événement extérieur ou non. C'est pourquoi, d'une ethnie à une autre, les techniques se diversifient, elles sont portées par les traditions : la main est un symbole aussi mécanique que culturel.

D'ailleurs, Leroi-Gouran explique cette bivalence entre technique et culture dans *Le Geste et la Parole T2**. Pour lui, chaque forme d'outil est formée de trois valeurs qui interfèrent mutuellement les unes contre les autres : « *la fonction mécanique idéale, les solutions matérielles à l'approximation fonctionnelle qui relèvent de l'état technique, et le style qui relève de la figuration ethnique* ». Raymond Loewy confirme cette hypothèse dans son livre *La Laideur se Vend Mal***, quand il prend en exemple les formes toujours différentes des voitures de courses entre chaque pays, alors qu'elles devraient logiquement répondre à une problématique d'aérodynamisme commune.

Encore une fois, ces diversités culturelles, liées aux rôles de la main, trouvent écho dans le langage : « avoir la main », «prendre sa vie en main », « en mettre

*André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole II – La mémoire et les rythmes*, France, Albin Michel, 1965

***Raymond Loewy, La laideur se vend mal, France, éditions Gallimard, 1963*

sa main à couper » ou « au feu », « être pris la main dans le sac », « avoir un poil dans la main », « arracher une confidence », « saisir ce que dit l'autre »... Ces expressions sont nombreuses et achèvent de lier la figure de la main avec la figure humaine. Ces termes renvoient de manière très concrète aux actions que peut réaliser la main, ce qui donne du poids à ce qui est en train de se dérouler.

Serrer la main de quelqu'un est donc une forme de forte reconnaissance sociale. Le symbole de la poignée de main prend tout son sens : on montre du respect à l'autre à travers cette poignée de mains. Cette salutation se fait de la main droite car, à l'origine, cette pratique chevaleresque prouvait aux deux parties qu'aucun des deux n'avait l'intention d'engager un combat (la formation des chevaliers les éduquait à utiliser l'épée de la main droite). C'est rassurer l'autre et lui montrer du respect. En tant qu'organe de pensée, la main relie aussi les hommes entre eux, autant qu'elle les lie au monde.

2 / CHAÎNE OPÉRATOIRE DU LISSE

LE PLAISIR DE TOUCHER 25-29

LA POIGNÉE DE PORTE, UNE FIGURE DU LISSE 30-35

EFFICACITÉ DU LISSE 36-39

IMAGINAIRE MATÉRIEL 40-41

USURES ET USAGES 42-45

LA CHORÉGRAPHIE DU LISSE 46-49

FÉTICHISME DE L’USURE 50-55

LE PLAISIR DE TOUCHER

La main est un organe qui permet de lier intimement les corps par le toucher, de les faire entrer en relation par la perception de la peau sur les surfaces. On peut qualifier ces connexions de charnelles, puisqu'elles évoquent le plaisir (ou déplaisir) des sens. Toucher c'est découvrir, entrer en contact.

Pour Marc Crunelle* le sens du toucher est riche de quatre formes de sensibilité de l'épiderme : pressions, pressions profondes de douleur, froid et chaud. Cette multiplicité en fait un sens à part. Il ajoute à ces sensibilités la kinesthésie (qui concerne les muscles, la position des articulations et leurs rotations), la somesthésie (les maux internes comme la faim) et l'équilibre. Pour lui, le toucher, plus qu'un sens, est plutôt un « système » haptique relevant de l'expérience sensorielle globale.
En architecture comme en design, un certain soin du détail stimulera ce système, pour troubler ou non le corps, le mettre dans une situation de confort, de repos, ou au contraire d'inconfort et d'éveil.

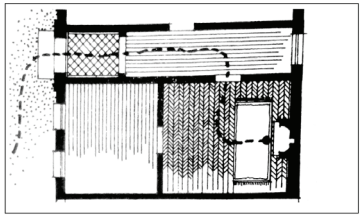
D'après Leroi-Gourhan** le travail du toucher corporel fait appel un une esthétique basée sur des données physiologiques faisant référence aux caresses, puisque tournée naturellement vers la recherche de bien-être : la sensibilité cutanée ayant un rôle informatif quant aux agressions extérieures afin de protéger le

*Marc Crunelle, *TOUCHER, AUDITION et ODORAT en ARCHITECTURE*, Lanrodec (France), Editions Scripta, 2001

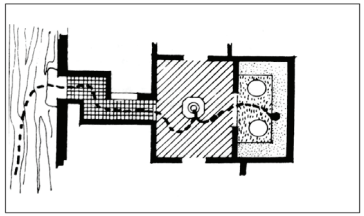
**André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole II – La mémoire et les rythmes*, France, Albin Michel, 1965

corps (réactions aux chaleurs intenses...). Le toucher incarne donc la recherche du confort.
On retrouvera des attentions dans la finesse des techniques utilisées pour rendre les surfaces des objets agréables au toucher (polissage, joints, matériaux, assemblage, souplesse...). Certains objets sont d'ailleurs créés pour pouvoir satisfaire des besoins tactiles et accompagner la pensée : on peut penser aux chapelets (chrétien, musulman ou bouddhiste dont les perles s'écoulent progressivement entre les doigts lors de la méditation), les boules chinoises de qi-gong (que l'on fait tourner l'une contre l'autre dans la paume de la main), ou bien à des balles anti-stress que l'on pétrit et malaxe pour évacuer nos tensions.

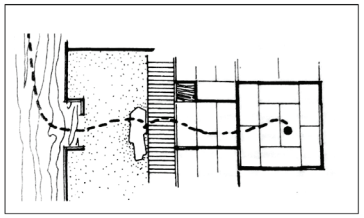
En termes d'espace, d'après Crunelle*, le travail sera concentré sur la prévisibilité des mouvements du corps. On veillera à régler les hauteurs des marches d'escalier, égaliser et lisser les sols pour garantir des déplacements paisibles et sans danger, faisant ainsi économiser de l'énergie physique que l'on pourra dépenser à loisir dans des activités plus intellectuelles ou émotionnelles. Ces sols sont sécurisants et garantissent une fluidité inconsciente des mouvements dans l'espace.
Pour illustrer sa théorie, l'auteur compare trois intérieurs de maisons, qui ont tous en commun le soin apporté à la gradation des matériaux des sols afin de stimuler le toucher kinesthésique des pieds. Progressivement, l'homme va se détendre, accompagné dans son parcours par des changements de la nature du sol : les matériaux s'adoucissent vers l'approche du cœur de la maison, symbolisant le passage de l'extérieur chaotique impersonnel à l'intérieur



Ill : nature des sols rencontrés dans le parcours de la maison bruxelloise.



ill. 2 : nature des sols dans le parcours de la maison marocaine



ill. 3 : natures des sols dans le parcours de la maison japonaise

*Marc Crunelle, *TOUCHER, AUDITION et ODORAT en ARCHITECTURE*, Lanrodec (France), Editions Scripta, 2001

confortable et maîtrisé.
Sous les pieds les matériaux deviennent de plus en plus lisses et doux. Leurs joints se resserrent pour former des sols réguliers et sans accroc. Cela tranquillise l'Homme par étapes. Les objets fonctionnels tels que les poignées de portes sont placés de façon à garantir la fluidité de chaque geste. En bref, l'imprévisibilité des surfaces garde nos sens en alerte, alors que leur régularité libère l'attention et met en confiance.

L'attention portée à la mise au repos du corps va libérer un nouvel aspect du tact : une sensibilité sensuelle. Le corps à l'abri des troubles extérieurs, l'homme pourra alors se concentrer sur les qualités des matériaux qui l'entourent (douceur, chaleur, moelleux...) pour en profiter pleinement.

Alvar Aalto s'est illustré dans sa carrière pour avoir toujours pris en compte l'intérêt du confort des usagers. Il a traité les données tactiles comme des facteurs sensuels à stimuler ou protéger. Ainsi, il faisait peu entrer en contact la peau et le métal dans la conception de ces meubles. Ou bien, il a structuré avec soin, lui aussi, les changements de nature et de juxtaposition de matériaux dans la Villa Mairea en 1939. A travers les détails de cette maison, il interroge leurs caractéristiques et propriétés mise en œuvre pour intensifier la poésie du quotidien et les attentes sensibles des usagers. Il égrène dans cette maison nombre d'expérimentations portant sur le rapport du corps, de la nature et de l'architecture (on peut noter la grande déclinaison de forme de poteaux, colonnes et écrans), évoquant une forêt abstraite dans laquelle le corps se tranquillise.

Alvar Aalto - Villa Mairea
1939
Finlande

Alvar Aalto - Villa Mairea
1939
Finlande

Il cherche à provoquer des réactions émotionnelles à travers son architecture. Mais, l'architecture ne peut pas s'animer uniquement par le travail de la matière. Pour Aalto s'il est nécessaire de récupérer un rapport tactile à la réalité, il sait que la vie naît avec les usages. Il est donc très attentif aux séquences de matières, lumière et formes rythmant les espaces qu'il crée. Par exemple, à travers la déclinaison des poignées de porte qu'il a dessinées, il instaure une véritable sensualité du tact : un contact fort, une rencontre entre le corps qui décide de pénétrer dans un lieu et l'architecture qui le reçoit. Le dessin de ces poignées définit une manière à chaque fois particulière de prendre en main l'objet et invite à le saisir entièrement par un travail d'ergonomie assidu.

Marc Crunelle* note d'ailleurs que dans certains moment, l'acte de toucher et prendre en main un objet devient un plaisir. Manifestement, cela arrive le plus souvent en présence de formes organiques, dont les courbes évoquent certainement le corps humain. Ainsi, on éprouve du plaisir à laisser vagabonder sa main sur la lisse d'un escalier dont le profil est galbé. Cet attrait pour les courbes a été prouvé par le succès commercial des formes « streamline » de Raymond Loewy ou bien par la renommée des sculptures de Brancusi par exemple.
De plus, Crunelle avance que dans les musées, les gens ne caressent pas les sculptures au hasard, ils visent spontanément les rondeurs aux surfaces régulières et lisses des statues : fesses, seins, genoux... les courbures des statues non figuratives faisant échos à la même douceur que ces rondeurs anatomiques.

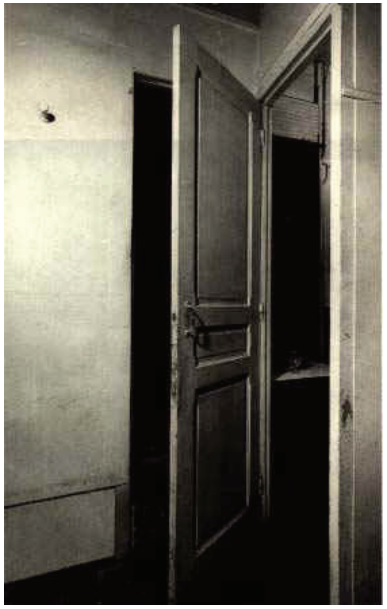
*Marc Crunelle, *TOUCHER, AUDITION et ODORAT en ARCHITECTURE,* Lanrodec (France), Editions Scripta, 2001

Les plaisirs de la porte

« Les rois ne **touchent** *pas aux portes.*
Ils ne connaissent pas ce **bonheur***: pousser devant soi avec* **douceur** *ou* **rudesse** *l'un de ces grands panneaux familiers, se retourner vers lui pour le remettre en place,*
- tenir dans ses bras *une porte.*

... Le **bonheur d'empoigner** *au ventre par son nœud de porcelaine l'un de ces hauts obstacles d'une pièce; ce* **corps à corps rapide** *par lequel un instant la marche retenue, l'œil s'ouvre et le corps tout entier s'accommode à son nouvel appartement.*

D'une main **amicale** *il la* **retient** *encore, avant de la* **repousser** *décidément et s'enclore, - ce dont le déclic du ressort puissant mais bien huilé* **agréablement l'assure***. »*



Marcel Duchamp - 11 rue Larrey
1927
Photo de porte d'appartement, Paris

René Magritte - La réponse imprévue
1933
Huile sur toile - Conservée au Musée Margitte de Bruxelles

Francis Ponge, *Le parti pris des choses- «Les plaisirs de la porte»*, Gallimard,1942
Poème

LA POIGNÉE DE PORTE, UNE FIGURE DU LISSE

Juhani Pallasmaa raconte dans *Le Regard des Sens**, que pour lui, une poignée de porte serait la poignée de main de l'architecture. Cet objet serait le premier contact entre l'homme et le bâtiment, il n'est donc pas à négliger.

La poignée de porte, exprime une idée de seuil, de passage, invite à un franchissement. En l'empoignant et en l'actionnant, on s'engage à découvrir un autre lieu, au-delà de la porte. C'est l'idée de transition vers l'inconnu.

Le poète Francis Ponge a d'ailleurs fait un éloge de l'action de franchir la porte, et du contact entre le corps et cette dernière, dans son recueil de poème *Le Parti Pris des Choses***, où il décrit avec poésie les objets du quotidien. Dans le poème « *Les plaisirs de la porte*», il s'efforce d'exprimer comme il est agréable d'entrer en contact avec cet objet de l'ordinaire.
L'utilisation quotidienne de la porte nous en fait oublier son existence. Pour y remédier, dans ce poème, Ponge décrit le bonheur et la chorégraphie de mouvements que l'on associe aux portes. Il est vrai qu'ouvrir une porte peut relever de cérémonials parfois très ritualisés, et ce texte nous permet de partir à la découverte de la porte, comme un objet méconnu. De manière très sensuelle, on peut relever une série de mots faisant référence au contact des deux corps : « douceur », « rudesse », « corps à corps », « empoigner »... qui rappelle le

*Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skins*, Londres, Editions de Londres, 1995

**Francis Ponge, *Le parti pris des choses- «Les plaisirs de la porte»*, Gallimard,1942

plaisir des sensations que l'on éprouve grâce au toucher.
La porte apparaît comme un obstacle que l'on doit dépasser. Dans ce poème, elle est anthropomorphisée, puisque Ponge évoque son « ventre ». Lorsqu'il propose de la retenir ou bien de la « repousser », c'est une idée de confrontation constante et lascive qui émerge. Le « nœud de porcelaine » représente la poignée de porte qui rend possible sa manipulation. Elle est le lieu du contact par la main qui empoigne et se resserre sur l'objet afin de l'employer à sa convenance. La sensualité du contact avec les objets du quotidien est importante et s'affirme dans le poème par les allitérations en « r » et « s », invitant les lecteurs à saisir la dimension voluptueuse de ces contacts.

Comme le poète, de nombreux architectes se sont intéressés aux contacts entre la main, l'architecture et la poignée de porte. Le soin que l'on peut apporter à la conception de cet objet témoigne de l'attention dirigée vers les sensations de la main, afin qu'elle puisse venir s'imprimer et épouser la forme des poignées le plus naturellement possible, établissant une certaine liaison entre ces deux corps.

Dans son « *Eloge de la main* »*, l'historien de l'art Henri Focillon rappelle comment la main de l'homme façonne les objets dont il a besoin à son image. Il évoque le travail du bois comme un corps que l'on rend parfait et idéal, sa surface lisse étant alors comparée à un « épiderme, doux à la vue, doux au toucher ». Il continue son exposé sur le travail de la matière en évoquant d'autres matériaux comme les métaux, l'argile, l'émail ou le marbre dont la métamorphose opérée

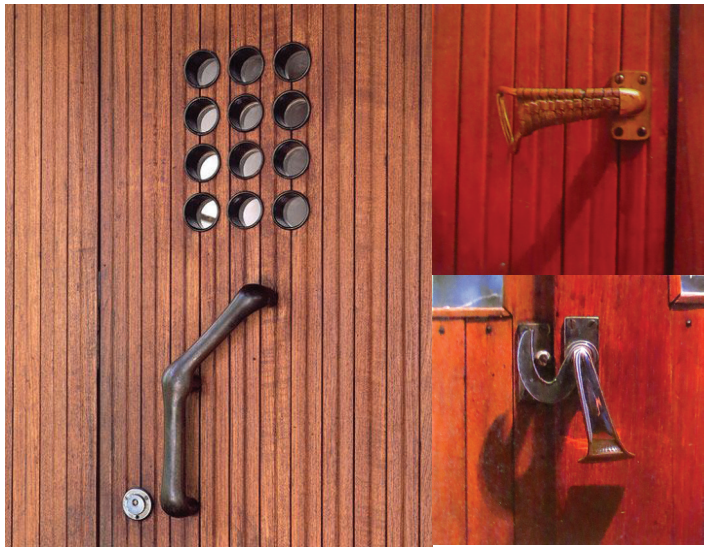
*Henri Focillon, *Eloge de la main,* 1934 Paris, Presses Universitaires de France, 1943. 7e édition, 1981, 131 pages, pp. 101-128.

par le main humaine signe le début de la création artistique. Car la main humaine explore les « entrailles des choses pour leur donner la figure qui lui plaît ». Le travail de chaque chose évoque alors le passage de la main, même quand on s'est efforcé à effacer sa trace.

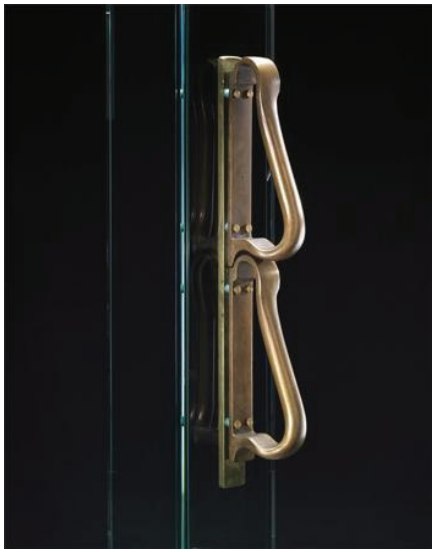
A la vue de tous ces éléments, on peut donc comprendre la délicatesse apportée dans les détails de la conception des poignées de porte. La série de poignées dessinées par Alvar Aalto évoquée précédemment répond à une conscience aiguë des sensations de confort de l'épiderme. D'autres en ont travaillé la forme pour en faire des objets s'adaptant parfaitement aux mouvements de la main : comme Gaudi dans la casa Milà, la poignée devient un véritable prolongement de la main tellement celle-ci entre en symbiose avec sa forme.

Comme pour les poignées, certains objets revendiquant leurs surfaces lisses paraissent simples. Comme pour les portes ils semblent disparaître dans le quotidien. Mais la simplicité peut parfois cacher une subtile minutie, une délicate élégance dans la maîtrise globale de l'ouvrage.

Nous avons vu jusqu'ici le lisse d'un point de vue sensoriel, par rapport au travail minutieux de la main pour la main. Mais qu'en est-il de l'objet industriel ? Où se place le lisse dans la production de masse ?



Alvar Aalto - Villa Mairea
1939
Finlande



Alvar Aalto - Maion Carré
1957-1960
Bazoches-sur-Guyonne, France

Alvar Aalto - Mairie de Säynätsalo
1949-1952
Finlande

Antoni Gaudi - Casa Mila
1906-1910
Barcelone, Espagne

Peter Zumthor - Musée Kolumba
2007
Cologne (Allemagne)

Vanille Design - design médical
2012
Laiton antibactérien

EFFICACITÉ DU LISSE

Nous avons vu précédemment qu'une attention particulière accordée à la finition des surfaces peut stimuler agréablement le système sensoriel du toucher. Mais, si le lisse peut être une réponse à des besoins de confort, il peut aussi figurer une recherche d'efficacité, de compétitivité dans la production.

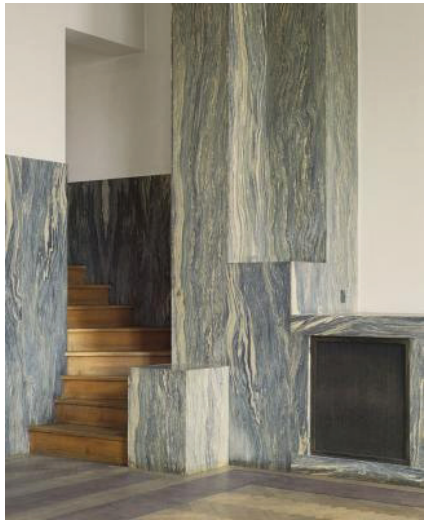
Raymond Loewy, esthéticien industriel, plaidait pour faire entendre l'importance de la psychologie esthétique en période post-industrielle où les produits n'avaient pas pour vocation d'être « beaux ». Son travail de recherche de rationalisation formelle dans l'industrie a été perçu comme novateur. Malgré tout, ses recherches n'étaient pas que formelles. Elles ont démontré à de nombreuses reprises des intérêts économiques pour la production, l'entretien et la sécurité des objets et machines sur lesquels il s'est penché. De plus, son attention esthétique (recherche de la grâce des lignes par l'invention du « streamline », ces lignes aérodynamiques ou dites « goutte d'eau ») plut aux consommateurs et l'analyse fine de leurs comportements et attentes faisait à coup sûr exploser les ventes.
Comme Adolf Loos dans *Ornement et Crime**, il expose sa lutte contre les « enjolivures stupides » et « coûteuses » dans *La Laideur se vend mal***. Tous deux recherchaient une rentabilité de la mise en forme des matériaux : en effet les ornements nécessitaient de réaliser du travail supplémentaire et donc une augmentation du coût de production, ce qui augmentait aussi le prix d'achat du

*Adolf Loos, *Ornement et crime - et autres textes,* Dijon, Rivages poche / Petite bibliothèque, 2003 [1e ed 1908]

***Raymond Loewy, La laideur se vend mal, France, éditions Gallimard, 1963*

produit pour les consommateurs.
D'après Sabine Cornille et Philippe Ivernel, auteurs de la préface et de la traduction des textes de Loos*, ce dernier prônait le lisse car, face à la débauche d'ornements, il révélait la lisibilité esthétique, la véritable nature des matériaux dans une ode enflammée à leurs égards : un « luxe naturel » à travers le lisse, dû à la « noblesse du matériau qui capte, filtre ou renvoi la lumière».
Loewy, lui, fonda et prouva sa théorie économique de l'épuration des lignes extérieures à de nombreuses reprises. Le cas le plus célèbre étant sûrement son travail de carapace sur le réfrigérateur Coldspot en 1934 : il ne changea pas la mécanique interne de l'appareil, seulement son apparence, mais ce produit explosa les records de vente, les consommateurs étant agréablement touchés par les formes nouvelles de l'objet, et sa facilité d'utilisation.
Un autre travail de Loewy est à souligner : il fut chargé de dessiner plusieurs locomotives. En imposant un procédé de soudure à la place des rivets et des boulons, le coût d'entretien et de production de ces engins avait considérablement baissé grâce à leur nouvelle surface lisse. Ce passage du rivet à la soudure incarne une véritable transition vers un nouvel idéal technique. Le rivet s'associait à un imaginaire industriel mécanique dépassé. La soudure répondait à l'image aérodynamique futuriste novatrice de Raymond Loewy. Les surfaces lisses industrielles des locomotives de Loewy, comme les autres objets sur lesquels il travaillait, n'étaient pas juste un jeu formel, mais une révolution dans l'image de la modernité.
Forts de ce constat, on peut affirmer que le lisse incarne également une course vers la rentabilité dans la production et l'usage des objets.

*Adolf Loos, *Ornement et crime - et autres textes,* Dijon, Rivages poche / Petite bibliothèque, 2003 [1e ed 1908]



Adolf Loos - Villa Muller
1928 -1930
Prague (République Tchèque)

Raymond Loewy - Locomotive GG1
1930

Raymond Loewy - Coldspot
1934

Quand Loewy lissait pour retrouver un certain ordre visuel, améliorer les coûts de production et sécuriser les usages, il garantissait aussi un entretien fluide des objets : les surfaces lisses peuvent se laver plus rapidement et efficacement. D'après cet aspect pratique, on peut placer la production industrielle du lisse dans le prolongement de certaines idées hygiénistes qui, en plus de lutter contre l'insalubrité dans la société, cherchaient à améliorer sa productivité industrielle et intellectuelle.

L'acte de lisser peut donc aussi être une décision scientifique découlant d'une volonté d'assainissement, d'éradication des micro-organismes malsains découverts par Pasteur. Nettoyer et désinfecter une surface à cause de la peur des germes invisibles entretient un rapport étroit avec une certaine idée de la perfection : l'obtention d'une surface totalement saine. La perfection de ces surfaces propres, sans accrocs, aurait-donc aussi à voir avec l'acte de purifier.

Chercher à obtenir une surface lisse reviendrait donc à rechercher une surface pure et sans défaut ? Intrinsèquement, le fait de lisser suggère le passage de l'homme sur la matière. Lisser est une mise en œuvre formelle : polir, frotter une surface, l'abîmer, l'user pour la transformer selon les désirs de l'esprit. Lisser signifie la maîtrise totale de la mise en forme de la matière par l'esprit et la main contre la nature même du matériau de base.
Pourtant, sur ces surfaces idéales, les actions mécaniques humaines telles que le nettoyage ou la désinfection, visant à conserver intact l'aspect de ces surfaces les abîment petit à petit. Sous nos doigts, la matière se transforme indéfiniment.

IMAGINAIRE MATÉRIEL

Nos pratiques quotidiennes font que nous rencontrons le lisse à chaque instant de la journée. Nous lissons de manière distraite, instinctive, en effaçant les plis de nos draps quand on fait son lit par exemple, ou bien de manière réfléchie, durant le polissage d'un objet. Ou même lorsque l'on apprécie une texture du bout de nos doigts. C'est la qualité de la surface sans irrégularité que nous cherchons de la main, et qui appelle à la dimension sensorielle du corps, mais aussi à notre imagination propre. Se plaire à toucher, c'est créer une forme d'intimité personnelle avec la matière.

En effet, d'après Gaston Bachelard*, quand nous nous surprenons à flatter les caractéristiques d'une « substance », c'est parce que nous la ressentons de manière fondamentale « dans tout notre être ». Les particularités que nous commentons à travers notre propre expérience et dont on cherche à décrire l'essence, révèlent le champ infini de notre imagination pour assimiler ce que l'on ressent. Mais aussi pour trouver les mots afin de retranscrire et partager cette sensation. Bachelard avance d'ailleurs que « *ce qui prouve que le champ de l'imagination couvre tout, qu'il dépasse de beaucoup le champ des qualités perçues, c'est que la réactivité du sujet se manifeste sous les aspects les plus dialectiquement opposés : l'exubérance ou la concentration* ». C'est à dire la manière de réfléchir du sujet, face à la conscience de ce qu'il perçoit.

*Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos – essai sur les images de l'intimité*, Paris, Librairie José Corti, 1948

De plus, dans son ouvrage, l'auteur développe l'idée que faire preuve d'imagination pour décrire ce que l'on éprouve, « prolonge le bonheur de sentir ». Ce qui veut dire que deux aspects se distinguent quand nous touchons une matière : une part concrète et réelle, et une partie fantasmée imaginaire. La partie réelle répond à nos sensations directes. Tandis que la « fonction de l'irréel » a pour rôle de stimuler l'appréciation personnelle. Ainsi, on dépasse la donnée primaire sensible par l'imagination. Pour Bachelard, cela revient à chercher « l'autre au sein du même », sachant que la part fantasmée n'est pas forcément consciente, mais peut être le fruit de souvenirs d'anciennes sensations. Le philosophe évoque la madeleine de Proust pour affirmer sa théorie. Les souvenirs simples sont ancrés en profondeur dans la matière.

C'est pourquoi avoir conscience de l'importance de la part de rêverie que provoque le contact avec la matière est capital pour parler de la poésie du lisse au quotidien.

USURES ET USAGES

Une certaine tendance obsessionnelle à l'anthropomorphisme dynamise d'autant plus l'imaginaire matériel revendiqué par Bachelard. L'utilisation intensive d'un objet, combinée à l'action du temps, altère progressivement sa surface par usure. Nous sommes capables de nous émouvoir devant des traces tangibles évoquant le passage du temps et d'actions passées. Peut-être parce que cette dégradation inéluctable de la matière nous fait prendre conscience de notre propre vieillissement et mortalité.

Hans Holbein le jeune a voulu mettre en scène cette confrontation à la décrépitude du corps, en jouant sur l'ambiguïté du statut du Christ mort. C'est le décès d'un simple mortel qui est présenté, cette transcription n'a rien du canon sacrée. Le spectateur est face à la figuration minutieuse des traces de souffrances ayant conduit à la mort du Christ, et il est d'autant plus choqué puisque ce corps n'est pas idéalisé. Ce tableau d'Hans Holbein le jeune, Le Christ mort, est finalement plus une réflexion métaphysique sur la mort et à la corruption du corps au quotidien qu'une représentation sacrée.
Dans le même sens le mausolée de marbre blanc du couple royal Anne de Bretagne et Louis XII à la basilique de Saint Denis présente les défunts de deux manières: d'une part sous forme de transi, c'est-à-dire sous un aspect dramatique cadavérique en putréfaction, d'un autre côté en orants apaisés. Le

Hans Holbein le jeune, Le Christ mort
1521
huile sur panneau, Kunstmuseum, Bâle

Transi d'Anne de Bretagne et de Louis XII
16e siècle
basilique de Saint Denis

*Sabine Forero, «*Pour une esthétique de l'usure*», Colloque international « *L'usure, excès d'usages et bénéfices de l'art »* décembre 2013 à Bordeaux.

réalisme de cette double représentation a pour but de proposer aux chrétiens une réflexion sur l'humilité à adopter face à la mort et le passage entre la vie terrestre et céleste.

Ces considérations sur l'état de la matière, Sabine Forero les évoque, dans sa conférence « *Pour une esthétique de l'usure* »*. Elle se réfère à la « valeur d'ancienneté » définie pour la première fois en 1903 par Aloïs Riegl, historien de l'art autrichien, dans Le culte moderne des monuments. Cela enlève à l'usure sa connotation péjorative. En effet, si l'objet usé, détérioré, ne disparaît pas totalement, son usage est compromis par la transformation de sa matière. Cette métamorphose ne s'opère que par la soustraction de matière par rapport à l'état initial de l'objet. La forme et l'usage qu'on en fait s'en retrouvent donc diminués. Sabine Forero compare d'ailleurs cette déchéance à « des forces ou de la santé qui se sont affaiblies ». Dans ce sens, l'abaissement des propriétés applicables à la chose ne peut être perçu que de manière négative, et l'on peut dire que l'usure n'est pas le résultat d'une volonté de départ qui favoriserait plutôt l'usage. L'usure ne serait que le résultat malheureux de l'excès d'usage ou du temps, épuisant, fatiguant la matière. Alors, si l'usage trouve son empreinte dans l'usure, cela suppose un processus de rapprochement intime entre deux contraires que Georges Didi-Huberman qualifie de « formes et contre formes » dans *La ressemblance par contact**. Pour lui le « paradigme de l'empreinte » qui naît dans le contact, suggère un lien anthropologique entre le monde des vivants et celui des morts, entre le présent et le passé. L'usure peut alors être synonyme de vulnérabilité, vieillissement, fragilisation, difformité...

**Georges Didi-Huberman, La ressemblance par contact, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008*

Rotor, Poinçonnements provoqués par des pieds de chaises sur du linoléum
2010

Bachelard* défend cette position en apparentant l'imaginaire de l'usure à un processus de « destruction », une « néantisation intime » que l'imagination «désigne comme une substance active, comme un philtre, comme un poison ». L'usure est vue comme un lent venin s'écoulant en profondeur dans la matière.

En parallèle, le lisse du neuf représente la perfection, l'uniformité. Il ne porte aucune trace d'autres utilisateurs, ni ne témoigne d'expérience commune. Il fait référence à un monopole, un privilège. Nous pouvons donc dire que l'enchaînement, la relation de cause à effet entre usage et usure, semble ne pas être souhaité au départ. Pourtant, l'acte de créer, transformer la matière pour en faire un nouvel objet peut être vu comme une forme d'usure : quand on lime ou poli un matériau , on use sa surface selon notre volonté, alors l'aboutissement sur l'usure matérielle peut être défini et souhaité par avance.

*Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos – essai sur les images de l'intimité*, Paris, Librairie José Corti, 1948

LA CHORÉGRAPHIE DU LISSE

Il convient cependant de différencier l'usure du temps et de l'excès d'usage, de l'usure mécanique maîtrisée et souhaitée.

Ainsi, le lissage est donc une forme d'usure visant à changer l'aspect d'une surface, réduire ces incohérences, altérer la matière brute par contacts et frottements entre des corps étrangers les uns aux autres. Une science spécialisée est d'ailleurs attribuée à ces formes de frottements : la tribologie. Elle s'intéresse à l'étude des réactions et dégradations se produisant après le corps à corps d'objets agissant l'un sur l'autre. Elle vise la compréhension des phénomènes d'usure, que l'on qualifie souvent de dégradation se manifestant par la perte de masse ou de forme.

Bachelard* parle « d'imagination intestine » pour représenter la lutte entre deux corps, ou « principes matériel » en plein « combat ». Il figure une « chimie de l'hostilité » pour représenter l'opposition, l'agressivité de la transformation due aux contacts des corps entre eux. Cette violence dans la matière inspire alors le langage oral pour illustrer nos expressions, comme les « chagrins rongeurs » nés de la rouille sur le fer.

Les frottements engendrant l'usure apparaissent lorsque deux surfaces entrent

*Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos – essai sur les images de l'intimité*, Paris, Librairie José Corti, 1948

en mouvement l'une par rapport à une autre faisant naître une force qui répond à ce mouvement, une sorte de heurt. Nous ressentons au quotidien les effets de ces frottements dans la vie quotidienne : ils nous servent à marcher, faire freiner une voiture, allumer un briquet, écrire... et interrogent les caractéristiques physiques et chimiques des surfaces (rugosité, élasticité, humidité...).

Plusieurs types d'usure provenant de ces frottements peuvent être différenciées :

- **l'usure par adhésion** : arrachement de particules de matière par le frottement de deux corps en mouvement entrant en adhérence l'un avec l'autre. Ce type d'usure peut être évité par des procédés de lubrification empêchant l'adhérence des deux corps.

- **l'usure par érosion/abrasion** : phénomènes d'abrasion où les particules de surface d'une matière se détachent par l'action de frottement provenant d'une matière plus dure accentuée en fonction de la particularité de la pression. L'abrasion ne peut pas être contrôlée par une lubrification, mais seulement par le durcissement des matières employées. La rayure est une forme d'abrasion linéaire. Le poinçonnement sera une action ponctuelle.

- **l'usure par la fatigue** : la répétition d'action ou d'usage appliqué à une surface. Mais ce type d'usure peut se retrouver à l'intérieur même de la matière, jusqu'à provoquer un phénomène de rupture suite à l'accumulation de sollicitations de l'objet.

Ralf Grossek
2010
Collectif Rotor - *Usus/Usures , état des lieux*

Nicolas Bomal, Bollard en pierre bleue
2010
Collectif Rotor - *Usus/Usures , état des lieux*

Machine à découpe de blocs de pierre bleue
Abrasion / tranchage
Carrières du Haineault, Belgique

- **L’usure chimique** : comme la corrosion ou l’oxydation, il s’agit plutôt de la réaction d’une matière au niveau moléculaire, souvent par rapport à son milieu. Le nettoyage avec des produits détergents trop forts peut provoquer une dégradation de la qualité des surfaces traitées.

- **Le dépôt** est une forme d’usure par l’ajout, et non par le retrait de matière comme les précédentes. Il s’agira là de recouvrement, de salissure à la surface d’un objet.

Cette manière d’étudier la dégradation des matériaux pour exploiter leurs qualités débarrasse la notion d’usure de toute connotation négative puisqu’elle permet de les comprendre afin d’innover au quotidien.

FÉTICHISME DE L'USURE

Un objet s'use et est usé. Le lisse apparaît par l'usage et le contact répété avec la matérialité d'une surface. Relevant parfois de choix plastiques le lisse peut permettre d'aplanir les irrégularités de la matière, mais il révèle en même temps la présence de l'homme. L'usage et l'usure ont une relation de cause à effet qui laisse des traces de présence humaine ne manquant pas d'émouvoir les sens.

D'après Sabine Forero*, à ce moment-là, une ambiguïté de l'usure naît car elle relève alors d'un « manque » et d'une « présence insistante ». On peut alors être ému par l'objet qui, affaibli, détérioré, fatigué, agit cependant comme un témoignage du passé en portant l'empreinte des hommes à travers le temps. Cette capacité à résister au temps saura elle aussi nous émouvoir.

On peut donc voir que dans certains cas, l'usure est bien accueillie. Tanizaki dans *L'Éloge de l'Ombre* encense l'usure créée par le toucher, qu'il appelle « le lustre de la main ». Ce lustre étant le fruit d'actions, d'usages rituels de l'objet dans le temps, amenant à son effritement, son effacement, sa disparition. Comme des réminiscences du passé, les usages s'impriment dans la matière des villes et des objets, et s'y fossilisent. Pour Georges Didi-Huberman**, ces empreintes sont des anachronismes visuels et tactiles troublants, des témoignages du passé au sein même du médium sur lequel il s'accroche et se fait connaître

*Sabine Forero, «*Pour une esthétique de l'usure*», Colloque international « *L'usure, excès d'usages et bénéfices de l'art »* décembre 2013 à Bordeaux.

***Georges Didi-Huberman, La ressemblance par contact, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008*

et que l'auteur qualifie de « survivances ». En effet, contrairement à la trace, Didi-Huberman insiste sur le fait que le geste d'empreindre renvoie à un résultat plus pérenne et durable. Sûrement parce que l'empreinte nécessite un dispositif technique mécanique (constitué d'un médium atteint par une gestuelle précise par lesquels naîtra une « marque » solide).

Les traces d'usures révèlent le poids des anciens utilisateurs et suggèrent les passages d'usagers futurs. Car, si le cumul des usages provoque l'usure, ils appellent aussi à utiliser encore plus l'objet dont l'usage aura été validé par l'usure. L'usure accrédite l'usage : si un objet est usé par répétition, c'est qu'il fonctionne bien.
Dans ce cas, l'usure de l'objet incarne l'usage, ce qui le rapproche du rituel. Alors, l'usure aide à sacraliser l'objet. L'objet sacré usé, vénéré, sera lissé par les caresses des foules. Il sera admiré et son lustre lisse crédibilisera le rituel des groupes. Ceci grâce à la faculté de l'usure à intervenir sur nous, quand, sous l'émotion, nous attribuons aux objets une capacité d'action, par animisme, participant encore une fois à la sacralisation de l'objet.

Cette accréditation de l'usage de l'objet par l'usure est d'autant plus vraie lorsque l'on regarde une œuvre d'art qui n'est pas destinée à être utilisée, mais usée, lustrée, lissée, polie malgré tout, par le temps, les mains des superstitieux, ou des actes de malveillance. « Autant qu'elle subit le temps, l'œuvre le surmonte», affirme Sabine Forero dans sa conférence*. C'est pourquoi, de manière paradoxale, elle émeut d'autant plus quand elle est fragilisée. Quand

*Sabine Forero, «*Pour une esthétique de l'usure*», Colloque international « *L'usure, excès d'usages et bénéfices de l'art »* décembre 2013 à Bordeaux.

Marcus Buck - “photography of architectural remains“
Photo

La victoire de Samothrace - main droite
Vers 220-185 av. J.-C.
Marbre de Paros - Musée du Louvre

Triton et Amphitrite - Détail du grand autel, frise Ouest
env IIe siècle avant JC
Marbre - PMusée de Pergame, Berlin

on rappelle la tendance à l'anthropomorphisme évoquée précédemment, on comprend mieux le fait qu'elle semble avoir un pouvoir dramatique plus fort en étant abîmée.

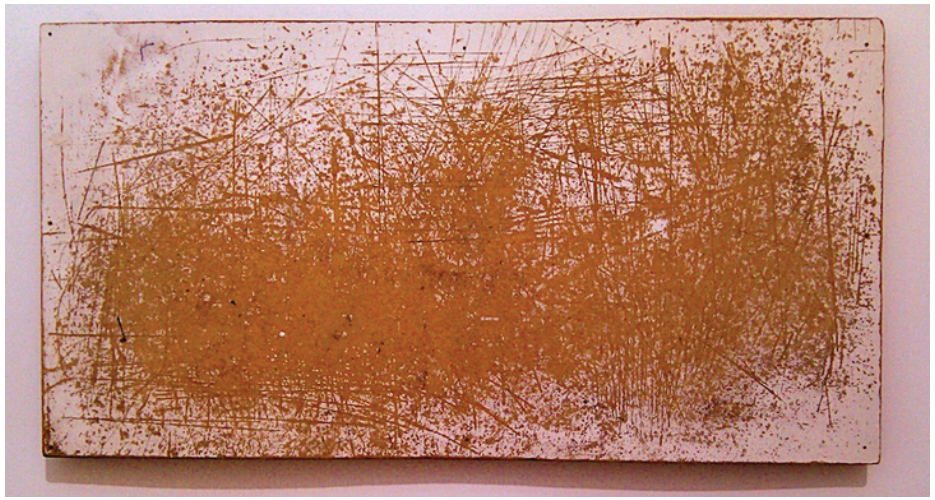
Cependant, Sabine Forero* précise qu'il existe un seuil au-delà duquel l'usure fait disparaître l'œuvre pour n'en laisser qu'un reste, un objet qui ne fait plus sens. Il faut que sa forme soit préservée un minimum pour être reconnaissable par l'œil et l'imagination dynamique.

Il est important de circonstancier cette appréciation de la ruine de l'œuvre d'art. Cette affection ne peut se faire que si la cause de l'amoindrissement soit reculée dans le temps, comme pour prendre le temps de digérer une information. En effet, une dégradation brutale, soudaine et récente sera perçue comme une agression subie par l'œuvre. Nous pouvons tristement prendre en exemple le saccage récent des œuvres du musée de Moussoul ou la pulvérisation du site des ruines de Palmyre en Syrie, par Daesh. Ces disparitions ont été perçues comme une perte irrémédiable d'un morceau de mémoire collective.

Le temps a un rôle adoucisseur, en faisant oublier les aspirations premières véhiculées par l'œuvre encore intacte, nous pouvons nous laisser aller à une rêverie nostalgique, laisser vagabonder notre imaginaire, quand, bien des années après, nous nous trouvons face à l'œuvre portant les traces d'usure. D'après Sabine Forero, « le passage du temps s'avère un travail de distanciation décisif », pour effectuer une « neutralisation », un « détachement » de la cause

*Sabine Forero, «*Pour une esthétique de l'usure*», Colloque international « *L'usure, excès d'usages et bénéfices de l'art »* décembre 2013 à Bordeaux.

Collectif Rotor
Exposition Grindbakken - 2012
Port du Gand, Belgique



Collectif Rotor - Abrasion / rayures

sur l'effet. La mise en scène de l'œuvre, dans un musée par exemple, pour la faire contempler par les foules, accentue ce travail de distanciation. C'est alors que l'on « passe d'usure de l'art à l'art de l'usure ».

Pour finir, de nos jours, nous constatons un parallèle entre les techniques utilisées et la réalisation de toute forme d'art graphiques ou plastiques (polissage, tracé, sculpture...), donc entre les frottements et l'usure.

En changeant de point vue, on peut apprécier les qualités de l'usure. Sabine Forero* affirme que ces techniques de frottement exploitent les « qualités proprement sensibles de tels effets ». C'est à dire à dépasser l'aspect négatif de la transformation de la matière pour en cultiver les qualités positives, des effets « saisissants », changeants et propres à chaque matériau, en fonction des gestes, des outils et techniques mises en œuvre au service du discours, des signes et sens portés et incarnés par l'œuvre pour la foule. Dans ce sens, l'art intervient comme une science sensible de « des possibilités d'usure des matériaux », dont les effets sont cultivés et recherchés pour dynamiser l'imagination et permettre à chacun de créer son propre rapport intime à la matière, sachant que, toujours, toutes les traces d'usures dans le médium, réalisées de manière plus ou moins violente « porte la marque d'un homme dans lequel le geste s'incarne ».

*Sabine Forero, «*Pour une esthétique de l'usure*», Colloque international « *L'usure, excès d'usages et bénéfices de l'art »* décembre 2013 à Bordeaux.

3 / PERCEPTION DU LISSE

UNE SURFACE LISSE 59

LA REPRÉSENTATION DU JOINT 60-61

LE JOINT, UN PLAN DE PASSAGE 62-65

DISPARITION DES JOINTS, UNITÉ PARFAITE DE SURFACE 66-70

ÉCHELLES DU LISSE 72-73

CONTRASTES : MISE EN VALEUR DU LISSE 74-76

LE VOCABULAIRE DU CONTRASTE 78-82

INFRALISSE 84-87

LE BLANC ET LE LISSE 88-91

LE BLANC-LISSE SACRÉ : LE WHITE CUBE 92-93

VERS L'ULTRA LISSE 94-97

UNE SURFACE LISSE

Qu’est-ce qu’une surface lisse ?
Tout d’abord, nous pouvons convoquer la définition du dictionnaire du CNRTL du terme « surface » qui fait référence à une « *étendue constituant la limite supérieure d’une masse* » ou la « *partie extérieure d’un corps, d’un objet, qui circonscrit le volume occupé par celui-ci* ». Donc, nous rencontrons une surface lisse quand nous entrons en contact avec l’extérieur visible d’une substance qui ne comporte pas d’aspérité, pas de rugosité au toucher et au regard. Elle doit faire apparaître une texture, une consistance d’un aspect uniforme.

Cependant, quelles sont les limites d’une surface lisse en architecture ? Il semblerait que l’on puisse en juger si l’on regarde la surface dans son ensemble. Donc, si la surface est constituée de plusieurs parties, ou modules, mais que l’ensemble de ces parties constituant l’objet lui donne un aspect continu et lisse, alors la surface esquissée totale sera lisse. La surface est continue malgré une mise en œuvre discontinue.

Bien sûr, au premier abord, parler de la sensation de lisse d’une surface peut évoquer une dimension plane et sans relief. Mais, il ne faut pas oublier qu’un objet lisse peut être rond ou boursouflé. Dans ce cas les limites d’une surface lisse se trouveraient donc dans la rupture de texture.

LA REPRÉSENTATION DU JOINT

L'ordonnancement et l'assemblage des modules constituant une surface est important pour obtenir un aspect lisse et l'œil reste réceptif à la façon dont ces modules sont liés entre eux. Cet assemblage devient alors un véritable enjeu pour donner une impression de continuité. La finition lisse d'une surface résulte d'une volonté et d'une attention particulière du concepteur: il est rare qu'on emploie les matériaux de construction tels quels, ils sont donc indissociables du savoir-faire qui précède leur mise en œuvre.

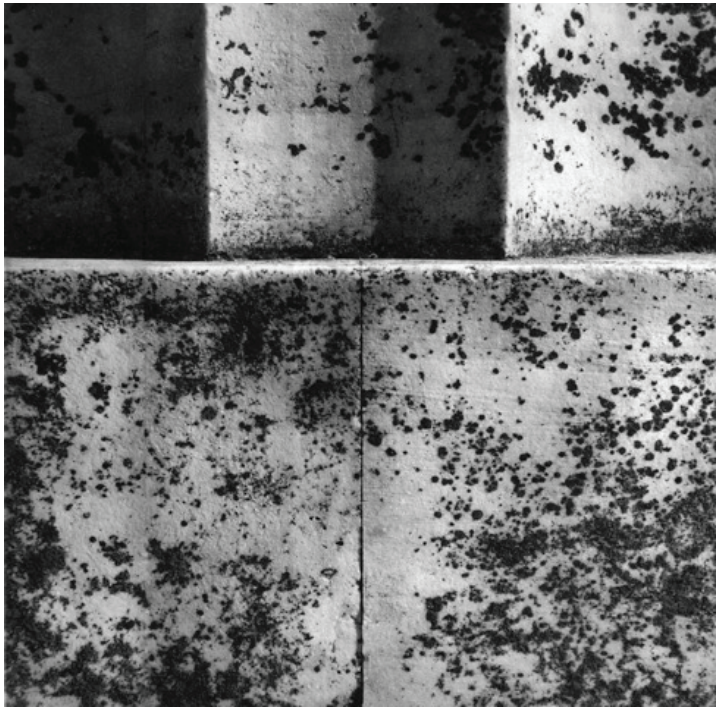
Roberto Gargiani précise dans son article « *Entre unité et assemblage : apologie du joint* »* qu'obtenir une surface continue est complexe et que cette difficulté a toujours fait partie intégrante du travail modulaire de l'architecture. Pour commencer, les matériaux utilisés sont fragmentés en modules pour répondre à un problème d'échelle : comment transporter, mettre en forme ou trouver un matériau d'assez grandes dimensions pour assurer la conception d'un bâtiment? Il était déjà assez rare dans la Grèce antique de pouvoir créer une colonne monolithique. Deuxièmement, chaque bâtiment est formé de plusieurs parties de différentes natures et fonctions : murs, sols, toits, colonnes, structures porteuses ou non.

Dans cet article, Gargiani insiste sur cette question d'unité en nous rappelant que

*Roberto Gargiani, *« Entre unité et assemblage : apologie du joint »*, Matières, n°8, 2008, p83 à 104

la question du joint a été centrale pour les architectes du XIXe siècle au moment où ils relevaient les temples grecs. Leurs dessins faisaient état de l'assemblage et de la constitution de ces bâtiments. Il fallait mettre en relation la modénature et la coupe des pierres avec les revêtements. Le choix d'effacer ou non les joints de la représentation étant crucial pour analyser le « système structurel » ou « le travail de finition ». En effet, si on s'attarde sur la représentation des colonnes, on peut facilement voir l'importance que prend la visibilité du joint : sans ce dernier, la colonne est perçue comme monolithique. Alors qu'avec le joint, s'il existe en réalité, on peut réellement lire comment le fût de la colonne est construit.

Alors, face à l'incontournable question de la jointure quand l'on parle de surfaces continues, il existe des moyens pour contourner le joint, l'effacer de la vision et établir une forme de constance matérielle entre les éléments juxtaposés les uns aux autres.



Jointure dans le Parthénon
432 av JC
Athènes, Grèce
Photographie de Serge Moulinier

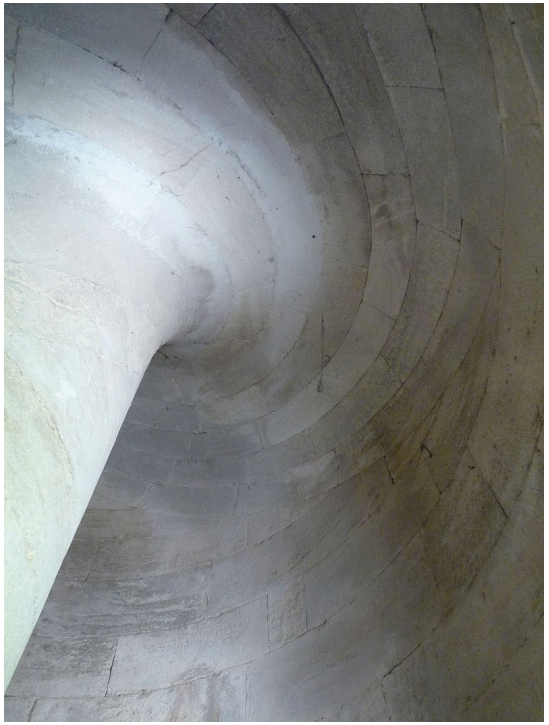
LE JOINT, UN PLAN DE PASSAGE

Raffermir les liens entre les modules afin d'obtenir une uniformité de surface, éviter les ruptures et atteindre une illusion de constance et de régularité faisait l'objet de beaucoup de recherches. Nous pouvons citer les cannelures sur les colonnes des temples grecs. Ces sillons gravés dans la pierre effacent la trace des jointements entre les différents blocs formant le fût des colonnes, en convoquant des effets d'ombres et de lumières en des endroits stratégiques.

Gargiani* l'évoque lui aussi dans son article. Taillés sur les faces visibles des pierres, il démontre que les ombres qu'ils créent, se superposent aux lignes des joints pour flouter les changements de modules et renforcer la continuité entre eux, même s'ils ne sont pas exactement identiques, comme c'est le cas pour le mausolée de Cecilia Metella à Rome (310 av JC). Les pierres constituant le mur n'ont pas la même taille, mais la finesse des joints, liée aux ombres des sillons, nous donnent l'illusion de continuité. Pour affirmer son explication sur l'ombre des sillons Gargiani cite dans son article Viollet-le-Duc pour qui le joint est une jonction dont le but est de se rapprocher d'un aspect monolithe idéal. : « *une colonne corinthienne monolithe isolée, en marbre ou en granit, a du style parce que l'œil qui caresse ce grand morceau de pierre de haut en bas, sans apercevoir un seul lit, comprend sa fonction rigide parfaitement indiquée par la matière et par son homogénéité* ». Pour créer une continuité, les modules

*Roberto Gargiani, *« Entre unité et assemblage : apologie du joint »*, Matières, n°8, 2008, p83 à 104

Brunelleschi, Basilique San Lorenzo,
1424-1446
Florence, Italie



Escalier à vis de St Gilles du Gard
12es
Saint-Gilles du Gard, France

doivent se lire de manière fluide par l'œil, qui viendra glisser de l'un à l'autre sans accroc, comme le ferait une main.
D'autres systèmes instaurent une continuité entre les éléments architecturaux. Gargiani* prend en exemple le travail de Brunelleschi dans les voûtes de la basilique de San Lorenzo de Florence. Les claveaux des arcs sont ornementés de demi-cercles aux extrémités, trouvant réponse avec l'élément suivant pour former un cercle complet au-delà du joint. Le but étant bien là ici de nier la rupture instaurée par le joint, pour mieux donner une impression de continuité de surface. La continuité du décor met en silence la lisibilité de la structure. Pour l'auteur, ces reliefs ornementaux « *marquent le passage constructif d'une structure à une autre. Dans ce cas, l'ornement découle du joint, à l'instar de la colonne en plusieurs blocs* ».
Nous pouvons aussi faire allusion à l'amour de la stéréotomie des maçons français. Soit, l'art et la science de tailler les pierres pour les accorder ensemble en une composition unie et totalement maîtrisée. Selon l'article d'André Chastel, *Le nu de Palladio***, les maçons français étaient « soucieux de faire valoir leur virtuosité dans l'appareillage ». Quand on se penche sur l'escalier à vis de l'abbaye de Saint Gilles du Gard, on peut observer la remarquable maîtrise technique de l'appareillage des pierres. L'assemblage forme un tout uniforme et organique, car chaque pierre répond avec exactitude à la suivante.
Ces formes de continuité se construisent à partir des joints et révèlent un fantasme tendu vers une nature monolithique. Le but est ici de fluidifier la lecture d'un module à un autre par l'artifice de l'ornement ou la maîtrise de la taille du module. Cela élance la composition architecturale par le regard.

*Roberto Gargiani, *« Entre unité et assemblage : apologie du joint »*, Matières, n°8, 2008, p83 à 104

**André Chastel, *Palladiana – «Le nu de Palladio»*, Gallimard,1995

DISPARITION DES JOINTS, UNITÉ PARFAITE DE SURFACE

Ce rêve d'une structure entièrement unifiée et régulière trouve une réponse dans l'utilisation de revêtements venant masquer les joints et autres caractéristiques constructives d'un édifice dans le but d'obtenir une surface continue. L'utilisation de stuc ou de plâtre venant se superposer à la structure des murs et des toits fait disparaître de manière radicale ces questions de jointures, sur des surfaces infinies.

Adolf Loos luttait contre l'ornementation par le plâtre. Pour lui, les matériaux devaient exprimer leur nature et beauté propre, et ne pas chercher à imiter d'autres fonctions par l'ornement. Il parvient à exprimer sa théorie par une façade complètement lisse et dénuée d'ornement ou graphisme en 1911 avec son immeuble de la Michaelerplatz. La surface de la façade s'étend de manière continue et démontre la nature du matériau qui s'applique sans joint aux étages, la façade au niveau de la rue exaltant les surfaces lisses du marbre. La surface continue et blanche des étages réservés à l'habitation, semble transpercée très radicalement par les fenêtres qui sont toutes de dimensions identiques, l'architecte ne voulant pas que sa façade soit le reflet de différences sociales. Alors qu'au contraire, le marbre cipolin d'Eubée utilisé au niveau de la rue habille l'entrée de grands magasins. Le matériau est adapté aux usages, par soucis de clarté fonctionnelle, mais reste cependant lisse et sans ornement. C'est la

rupture de nature des matériaux distingue qui les fonctions et sépare la façade en deux unités différentes.

On peut facilement faire une analogie entre la surface blanche de l'immeuble de la Michaelerplatz de Loos, et le travail des villas de Palladio. André Chastel s'est efforcé dans son article *Le nu de Palladio**, d'analyser son travail de la notion de mur qu'il couvrait d'enduit lisse et blanc, ce qui donnait à ses édifices des allures géométriques nettes et homogènes. Les ouvertures et baies semblent là aussi transpercer les façades : « les plans dénudés s'ouvrent à cru ». Mais surtout, ces vides dans la façade ne sont pas encadrés, ce qui accentue la netteté des arêtes qui paraissent tranchantes et brutales. D'après Chastel, Palladio « *laisse l'arête s'affirmer par la seule rencontre orthogonale des murs lisses. Fine et sèche, elle donne au volume le même accent de nudité que l'absence d'ornement fait à la surface* ». L'auteur rappelle que pour donner autant d'importance au mur, il faut noter qu'il a été libéré de la colonne et des effets ornementaux, privilégiant un travail économique, tranchant d'ombre et de lumière.

L'attention portée à l'ordonnancement des jointures est aussi remise en question par l'arrivée du béton armé dans la construction, qui laissait penser aux architectes que l'idéal monolithique était enfin à portée de main puisque sa nature propre n'interrogeait pas les joints de la même manière que les autres matériaux minéraux, mais dépendant d'un moule préalable pour le mettre en forme. Les coffrages étaient d'abord construits en bois, mais cela marquait de deux manière le béton : les joints entre les planches de bois et le veines de

*André Chastel, *Palladiana – «Le nu de Palladio»*, Gallimard,1995

celui-ci.

Plus tard, l'utilisation du métal ou du contre-plaqué pour le coffrage a garanti des surfaces lisses et polies au béton. Pour démontrer ce fantasme de monolithe par le béton, Roberto Gargiani* cite en exemple Jacobus Johannes Pieter Oud, architecte du mouvement De Stijl, qui idéalisait les propriétés dématérialisantes du béton : « *avec le béton armé, on arrive à une combinaison homogène des éléments porteurs et portés ainsi qu'à un déploiement horizontal de dimensions remarquables avec une définition claire des masses et des surfaces* ».

Le Corbusier s'est essayé lui aussi à ses débuts à recourir à l'utilisation du béton pour obtenir des surfaces lisses, représentant un idéal puriste qui lui tenait à cœur. Seulement, l'utilisation du béton ne permettant d'obtenir des surfaces parfaitement lisses et pures, il travaillait les revêtements pour rendre les surfaces homogènes. Anna Rosellini, auteur de l'article *Les revêtements en enduit des premières maisons puristes***, a relevé de nombreuses notes de chantier où l'architecte détaillait ses attentes par rapport aux revêtements et enduits de façade. Elle en dégage notamment qu'il recherchait à obtenir des surfaces lisses faisant écho au métal des carrosseries des voitures et autres machines. Si l'on se penche sur les notes concernant la villa Besnus datant de 1923, on peut lire qu'il a précisé l'importance d'avoir des façades « absolument lisses enduites au lithogène », car l'aspect de ce matériau imite la pierre et peut se polir pour atteindre les volontés de l'architecte afin d'obtenir des volumes purs.

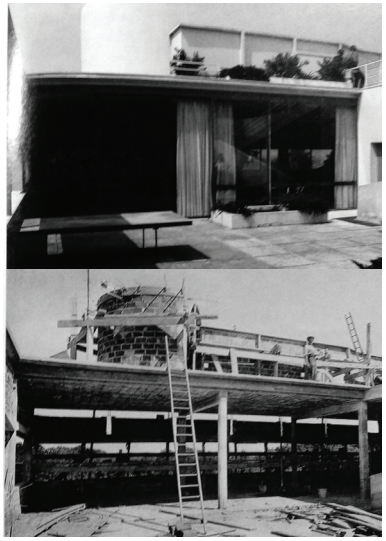
*Roberto Gargiani, *« Entre unité et assemblage : apologie du joint »*, Matières, n°8, 2008, p83 à 104

**Anna Rosellini, *«Les revêtements en enduit des premières maisons puristes»*, Tracés : bulletin technique de la Suisse romande, 2012

Enduire et lisser les parois avec un revêtement uniforme était une stratégie spatiale moderne dont le but était de fonder un nouveau langage architectural, se basant sur des formes et des volumes purs. Le revêtement des parois, associé au blanc, permettait de dématérialiser les façades et de cacher les matériaux, notamment le béton, encore trop connoté péjorativement comme appartenant au domaine des travaux publics. L'abstraction matérielle met alors en valeur la lisibilité et la simplicité formelle et spatiale pour représenter et répandre les nouvelles manières d'habiter le logement moderne et s'ancre dans une image futuriste et mécanisée par la maîtrise de la surface lisse et sans accroc : la mise en œuvre parfaite..

Pourtant, même avec les surfaces continues du béton, il faut gérer des fractures dans le bâtiment : des joints de dilatation permettant à l'édifice de travailler, joints de coffrages, les empreintes dans la matière, la juxtaposition des banchages laissent toujours apparaître des joints plus ou moins forts entre les coulées de béton. La lisibilité des surfaces lisse est indissociable du travail et de la maîtrise des joints.

On peut dire que la maîtrise des jonctions peut complètement modifier l'aspect matériel et esthétique d'un projet, car elle participe à sa la lecture.
D'autre part, la juxtaposition entre des éléments de nature différente, tels que lisse et rugueux, peut amener à un autre degré de compréhension d'un bâtiment.



Le Corbusier, revêtement de la Villa Savoye
1931
Poissy, France

Adolf Loos, Michaelerplatz,
1911,
Vienne, Autriche

Andréa Palladio, Villa Saraceno
1543-1548
Agugliaro, Italie

ÉCHELLES DU LISSE

Pourtant, quand on regarde une surface qui semble lisse et unie au premier abord, il n'est pas rare de constater qu'elle ne l'est plus quand on s'en approche. En effet, en s'approchant, on distingue les variations, décochés, différences de granulométrie...

On constate alors que la perception de la texture change en fonction de l'éloignement du sujet.

Ainsi, Palladio a enduit toutes les surfaces extérieures de la Villa Poiana en 1549 et leur a soustrait toute forme d'ornementation. Comme nous l'avons précisé sur le travail de Loos sur la façade de la Michaelerplatz, les serliennes et autres ouvertures semblent découper les murs très nettement pour apporter la lumière. Seulement, quand on s'approche des murs, recouverts d'enduit lisse, on constate alors qu'ils possèdent une caractéristique particulière : un motif est gravé dans le revêtement et imite une modénature traditionnelle de pierre, donnant l'impression que cette villa est richement revêtue de pierres de tailles polies. Il faut alors noter que l'échelle du joint porte un imaginaire importante : plus il semblera fin, plus la maîtrise d'œuvre semblera précise, délicate et maîtrisée, tendant vers une sensation de continuité de surface.

Andréa Palladio, Villa Poiana
1548
Vicence, Italie

Richard, Weston
« Pierre de taille finement jointoyée,Lansdowne Crescent, à Bath, Angleterre ».

Allées du collège de Cambridge

La perception visuelle du lisse se fait alors contredire par des jeux d'échelles. L'expérience du lisse se construit sur plusieurs niveaux : l'ambiguïté des sens tactiles et visuels, le déplacement du corps dans l'espace. Il est question ici d'apparition ou de disparition de la substance: de perception évolutive. Les images que l'on comprend peuvent être fausses, et se confrontent à l'expérience en mouvement et à l'imaginaire matériel.

Marc Crunelle* nous explique dans son ouvrage que si la vue nous donne beaucoup d'informations générales sur un bâtiment, en ce qui concerne ses dimensions, masses, couleurs, compositions... nous n'en percevons les détails qu'en s'approchant, et en expérimentant les rapports intérieurs et extérieurs qui sont parfois de grandes surprises. L'expérience visuelle se transforme en parcours « kinesthésique »: les sensations de la succession et l'assemblage des matériaux autour de nous influencent notre rapport à l'espace.

De cette manière, notre parcours sera influencé par des changements visibles et perceptifs de matière et texture, comme par exemple nous pouvons le constater dans les allées du collège de Cambridge où les pas suivent instinctivement les pavés lisses et évitent les bandes rugueuses avant les pelouses.

*Marc Crunelle, *TOUCHER, AUDITION et ODORAT en ARCHITECTURE,* Lanrodec (France), Editions Scripta, 2001

CONTRASTES : MISE EN VALEUR DU LISSE

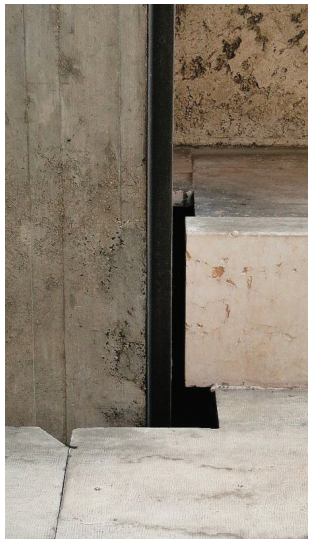
Le contraste c'est la mise en évidence, par le rapprochement, de l'opposition entre plusieurs natures ou substances. C'est le jeu de la tension entre les opposés. Nous pouvons dire qu'une nouvelle forme de perception émerge. La mise en contraste du lisse et du rugueux est pleine de sens.

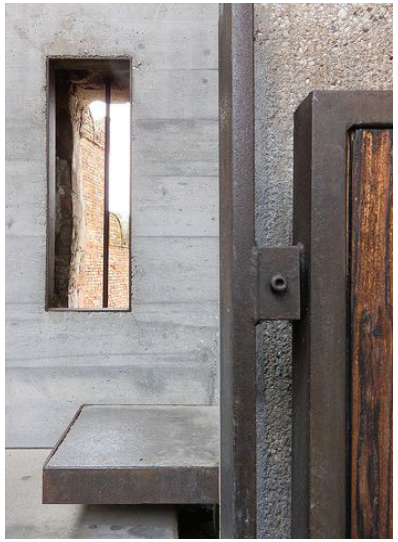
On peut affirmer qu'une surface lisse ou rugueuse sera d'autant plus mise en valeur quand elle est juxtaposée à son contraire, si l'on considère et rapproche la Loi du contraste simultané des couleurs, écrite par le chimiste Michel-Eugène Chevreul en 1839. Cette loi défini les changements dans la perception visuelle humaine des couleurs les unes par rapport aux autres : « *Le ton de deux plages de couleur paraît plus différent lorsqu'on les observe juxtaposées que lorsqu'on les observe séparément, sur un fond neutre commun* ». En fonction de leur disposition les unes par rapport aux autres, les teintes semblent être rehaussées et les proportions changées. Il en va de même avec les textures.
Le contraste est fondamental car l'on comprend la signification et la valeur de toute chose par comparaison à la qualité d'une autre. On peut le comprendre très clairement quand on compare des opposés tels que le mou et le dur, le lisse et le rugueux, le sombre et le lumineux, le doux et le rêche... Comparer par le contraste permet de donner du sens, mettre en valeur l'élément voulu dans un contexte précis. En tant que porteuses de sens, il est important de bien

comprendre comment les textures peuvent communiquer les unes aux autres et se hiérarchiser.

Différentes formes de contrastes primaires peuvent être citées : les variations de taille, de position, de couleur, de texture, de forme et d'orientation. Dans une composition, ces changements aideront à guider l'œil sur les éléments voulus ou délivrer un message et induire des actions. Pour arriver à influencer un usager, il faut comprendre comment il perçoit et agit dans son environnement. Ainsi, un être humain aura tendance à parcourir et balayer un espace du regard pour trouver un élément auquel se raccrocher. Il faut que cet élément se détache du tout, donc contraste avec le reste pour sauter aux yeux. En maîtrisant le domaine perceptible sensible des lois du contraste, on peut amener les utilisateurs à regarder, faire ce que l'on veut, les guider dans des endroits précis.
C'est pourquoi, ces changements, ces ruptures de matériaux deviennent signifiantes lorsque nous voulons marquer des transitions d'un espace à un autre. Pour Richard Weston, auteur de *Formes et matériaux dans l'architecture**, le choix et la mise en œuvre des matériaux « *en fonction des différentes utilisations est souvent prosaïque ou évident – des carreaux étanches dans les cuisines et les salles de bains, des surfaces résistantes pour les couloirs et les escaliers, des sols plus « raffinés » dans les pièces de réception –, mais leur ajustement et leur coordination mutuels, à la fois physiques et psychologiques, provoquent de multiples plaisirs tactiles et visuels* ».
Alors, pour bien voir le lisse et son apparente abstraction qu'il semble véhiculer, doit-on le comparer systématiquement au rugueux ?

*Richard, Weston, *Formes et matériaux dans l'architecture*, Paris, éditions du Seuil, 2003





Carlo Scarpa, détails du musée Castelvecchio
1956-1964
Vérone, Italie

LE VOCABULAIRE DU CONTRASTE

Ces jeux de textures, visibles par la gestion de la juxtaposition et du contraste instaurent des dialogues : entre les matériaux eux-mêmes, entre époques, entre matière et utilisateur... Ils indiquent, incarnent des volontés de montrer quelque chose. La maîtrise des contrastes peut donc être vue comme un outils stratégique de communication et de perception dans la composition architecturale, jouant avec les rythmes, les ombres, la façon d'absorber ou non la lumière, le rapport entre les vides et les pleins... Il existe d'innombrables façons de percevoir les changements de perception liés à la texture des surfaces. Étant donné la façon dont il influence nos perceptions, le jeu de composition par la texture peut jouer alors un rôle primordial dans la structuration spatiale. L'alternance de grain, la juxtaposition de surfaces de nature différente peuvent-être vues comme un jeu de séquençage, dont la bonne articulation donne la cohésion, l'harmonie au projet. La continuité de surface, ou discontinuité, ne peut pas être maîtrisée sans son joint, son articulation.

Carlo Scarpa était un architecte qui prenait grand soin des détails dans l'architecture. D'après Bianca Albertini et Sandro Bagnoli auteurs de *Carlo Scarpa – L'architecture dans le détail**, il lui importait de travailler les articulations, les « points d'attache », comme éléments communicatifs de l'architecture, car il voyait dans la perte de l'ornementation, la perte de la dynamique architecturale

*Bianca Albertini et Sandro Bagnoli, *Carlo Scarpa – L'architecture dans le détail*, Liège, Pierre Mardaga éditeur, 1988, [1e publication originale en Italie Editions Jaca Book spa, 1988]

antique. Donc, pour lui, travailler les détails de la composition était en quelque sorte instaurer un nouveau vocabulaire de l'ornement.

Ainsi, les profils, corniches, sillons, évoqués précédemment pour nier le joint, sont autant d'éléments qui s'opposent, s'assemblent, communiquent entre eux. Leur absence nie toutes les formes de rapports qu'ils pourraient instaurer les uns avec les autres.

Scarpa, en isolant chaque partie en module, surface, élément unique et indépendant, travaillait d'autant plus leur liaison, articulation en un réseau de relations porteuses de sens, faisant écho dans le tout de la composition. Par exemple, dans le Musée de Castelvecchio (1956-1964), il a pris soin d'organiser les juxtapositions de matières, de manière à traduire les différentes temporalités de construction. Il a mis en valeur les couches historiques, comme un archéologue, et signale par un traitement différent son intervention de restauration.

De plus, d'après Bianca Albertini et Sandro Bagnoli, il existe plusieurs types de juxtaposition dont se servait Scarpa pour mettre en rapport les surfaces les unes aux autres :

Supports : chaque élément de composition, comme un pilier ou un cadre de fenêtre, qu'importe leur échelle pourvu qu'ils soient « d'usage courant », fait partie de la globalité du bâtiment, du « tout générateur d'espace ». Son expressivité est liée à sa fonction et situation. Ce type de détail est ambivalent. Il reçoit autant qu'il porte une signification qui le dépasse pour faire écho à

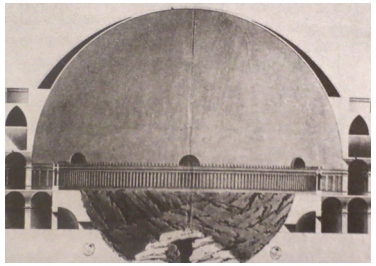
l’ensemble de l’édifice.

Encastrement-nœud : « Le point où les parties constitutives s’interpénètrent ». Cette forme de charnière, d’intersection induit la complexité tridimensionnelle des plans qui se rejoignent en un point de rencontre, et où les matériaux dialoguent.

Fermeture-ouverture : « rupture dans la continuité d’une surface » qui peut tout aussi bien signifier une séparation qu’un passage. L’articulation se fait par la coupure. Le brusque et soudain changement de nature de surface par section, trou, ouverture laisse passer de la lumière ou crée de l’ombre sur les volumes. C’est l’équilibre harmonieux entre les pleins et les vides.

Moulure-profilés : un simple « pli » sur la surface, comme un sillon architectonique antique dont le relief plus ou moins fort va venir projeter de l’ombre sur la surface. Cela va l’élancer, la combiner avec d’autres modules ou bien l’isoler. Tout repose sur un jeu de vibration d’ombres et de lumière animant la surface.

Surface : elle reçoit autant qu’elle renvoie les caractéristiques colorées, texturiques, lumineuses... C’est l’élément qui se module et se tranche, un outil expressif puissant influencé par « la recherche picturale moderne » par l’exploitation des « diverses granulosités. Le rugueux voisin du velouté, le matériau étrange qui se répand et contraste, les alternances chromatiques,



Etienne Louis Boullée, projet de Temple de la Nature et de la Raison
1793

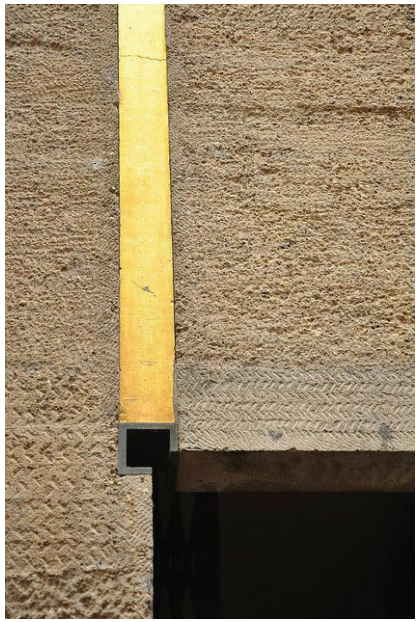
Carlo Scarpa, musée Castelvecchio
1956-1964
Vérone, Italie

les nuances, les variations imperceptibles de ton dans une même pierre ». Sa modulation est influencée par le degré de polissage de l'outil.
Toutes ces liaisons articulent de manière dynamique les matériaux entre eux.

Prenons exemple sur le projet de Boullée, le temple à la Nature et à la Raison. Comme pour l'intervention dans le Castelvecchio de Vérone par Scarpa, la composition d'ensemble est en tension, le tout semble vibrer, supporté par un système de juxtaposition et cassures. Le lissage et le recouvrement de certaines parois s'oppose à l'irrégularité de la roche nue, offrant un contraste saisissant entre les différentes parties, et créant des jeux de lumières adaptés à chaque situations.

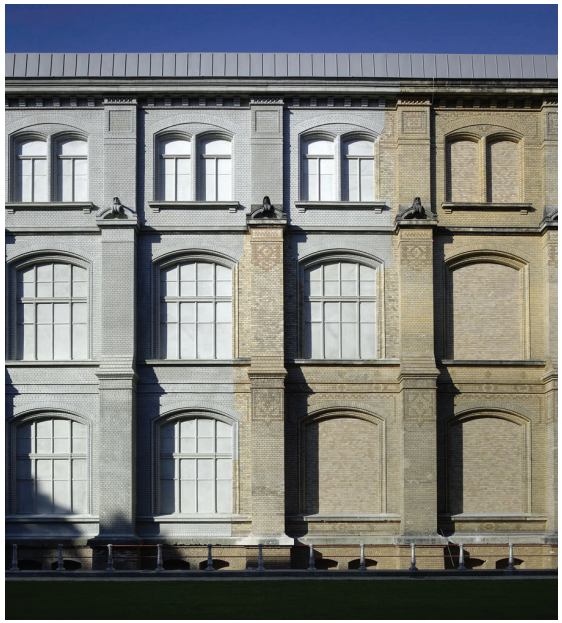
Les surfaces lisses, régulières et polies viennent surmonter le gouffre de roche menaçant et sombre. Ce jeu de contradiction de textures installe une vraie symbiose entre les éléments qui se mettent tour à tour en valeur. Le cheminement entre les colonnes qui amène au centre sphérique apparaît comme une reconstitution de forêt. On passe par des endroits sombres avant d'arriver à un centre dégagé et plus lumineux. La juxtaposition entre le lisse et le rugueux instaure un dialogue entre forme naturelles et formes fabriquées.

Le lisse est d'autant plus émouvant lorsqu'il vient, par les valeurs d'abstraction, de simplicité et de glissement, compléter un tout. Comme lorsqu'il agit comme un pansement, il révèle, répond à l'ensemble endommagé.



Carlo Scarpa, Gavina Showroom
1961-1963
Bologne, Italie

Tadao Ando, maison Koshino
1984
Japon



Diener+Diener, Musée d’histoire naturelle,
1995-2010
Berlin, Allemagne

INFRALISSE

L'intérêt pour la finition et la mise en forme de la matière a donc une incidence spatiale considérable dans la création de lieux. De nos jours, héritière d'un idéal moderne tendu vers le machinisme et la perfection des surfaces pures et géométriques, la maîtrise du lisse s'est intensifiée et améliorée par les progrès techniques et informatiques. Ainsi, peut-on dire que cette amplification de la qualité du lisse nous fait abandonner notre attachement au tangible, pour viser une dématérialisation puissante des surfaces?

Cette maîtrise presque absolue sur la matière, Thierry Davila*, conservateur au Mamco de Genève, l'expose dans sa thèse de doctorat : le rapport entre l'histoire de l'art et « l'à peine visible », touchant aux degrés infimes de la variation matérielle et à notre perception. C'est un jeu de nuances, d'apparitions et de disparitions, un lien entre la présence, l'intangible et l'efficacité. Pourtant, cette envie de tranchante précision, bien que très actuelle, n'est pas nouvelle, l'auteur évoque d'ailleurs l'anecdote de Pline l'Ancien sur la compétition de trait entre Protogène et Appelle de Cos. Les deux peintres grecs du IVe siècle avant JC voulaient savoir qui d'entre eux dessinerait la ligne la plus fine possible, ce qui rendrait sa perception difficile à l'œil, et parallèlement à la finesse extrême du trait, prouverait l'excellence et le talent de son auteur. Pour Thierry Davila, c'est essayer de trouver la puissance de l'infime.

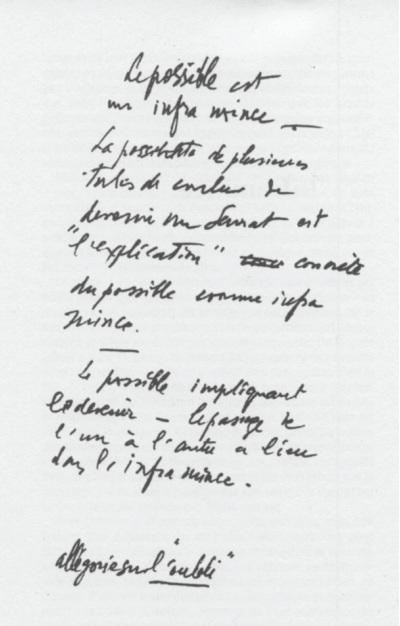
*Thierry Davila, *De l'inframince : brève histoire de l'imperceptible dans l'art moderne et actuel*, Paris, EHESS, 2008

Marcel Duchamp, à travers sa théorie de « l'inframince », essayait de sonder cet aspect phénoménologique de la nuance, la tension, l'intervalle imperceptible, la séparation parfois imaginaire entre deux choses, dans une époque marquée par un goût pour la poursuite de l'immatériel. L'inframince ce n'est pas vraiment un problème d'épaisseur, ce n'est pas l'infiniment mince. C'est plutôt le passage entre deux choses, les possibilités que leur mise en relation offre par réciprocité. Duchamp donne plusieurs exemples illustrant l'inframince : « la chaleur d'un siège (qui vient d'être quitté) », l'interactivité entre le travail de mise en scène et les regards vaguement intéressés du public, la façon dont la lumière semble toucher les objets, comment un liquide s'adapte à un contenant, les gestes de l'homme pour transformer la matière 'limage, polissage, emboutissage...)... A la lumière de l'inframince, on peut dire que l'infralisse c'est un échange fugace ou sous-entendu, dont on n'a pas réellement conscience, car dès qu'on recherche cet effet, on perd la spontanéité du geste et son élégance. L'objet lissé se souvient d'un geste disparu.

Marqués par les recherches de Duchamp, d'autres artistes ont essayé de comprendre l'intensité qui pouvait se dégager dans l'infime par l'abstraction et notamment par l'utilisation de surfaces et formes géométriques lisses d'une extrême précision.

Donald Judd par exemple, utilisait cette précision et l'abstraction de la matière pour mettre en valeur l'idée que l'objet existe par sa seule présence physique. Judd utilisait des matériaux usinés, produits de l'industrie avec une finition

Constantin Brancusi, sculpture pour aveugle
1925
Centre Pompidou Paris



Le possible est
un infra mince —
La possibilité de plusieurs
tubes de couleur de
devenir un Seurat est
"l'explication" ~~[illegible]~~ concrète
du possible comme infra
mince.

—

Le possible impliquant
le devenir — le passage de
l'un à l'autre a lieu
dans l'infra mince.

allégorie sur l'"oubli"

Marcel Duchamp, notes sur l'inframince
1912 - 1968

parfaite, pour effacer la présence humaine de l'œuvre, la trace de l'artiste ayant façonné la matière. Pour insister sur cet aspect impersonnel, il a souvent travaillé en série, pour que les formes et la nature des matériaux fassent échos entre chaque œuvre. Si l'on regarde ses séries de boîtes qui se présentaient de manière régulière sur les murs où les sols, comme des modules identiques d'un lisse radical et mettaient en valeur la question de la surface, on peut alors voir que les recherches sur la précision du trait et de la matière ont dérivé vers des procédés abstraits.

Le lisse signifie alors la question de la précision et représente la mise en valeur de la surface géométrique, il se démocratise et se répand. Une nouvelle forme esthétique est venue inonder notre environnement pour tendre vers le minimalisme.

LE BLANC ET LE LISSE

Le lisse est un outil pour le minimalisme et la pensée minimaliste devient un support pour le lisse. En effet, la simplification, l'abstraction par le lisse s'est rependue et a infiltré tout notre environnement : architecture, design, arts, vêtements... Formant un nouveau vocabulaire pour le lisse, celui de la sobriété et de l'élégance. L'efficacité par le lisse a surpassé l'idéal économique à atteindre. Elle est devenue une réponse courante dans de nombreux domaines de la vie quotidienne. L'imaginaire collectif associe l'idée du lisse à l'épure, le dynamise et l'assurance.

Mais il ne faut pas voir le mouvement artistique du minimalisme comme une simple évolution dans la représentation et la forme. Premièrement, comme nous avons pu le voir précédemment, obtenir des surfaces continues et sobres peut relever d'enjeux techniques très complexes. Mais aussi, la pensée minimaliste est le résultat de profonds efforts intellectuels, dont le but est de véhiculer une pensée forte et de se libérer de l'académisme. Les œuvres deviennent autonomes et véhiculent des idées qui leur sont propres, à travers leur présence matérielle, sans se soucier de la question de la figuration ou de la ressemblance.

Dans sa traduction spatiale, la disparition matérielle par le lisse est le fruit d'un long cheminement intellectuel au profit de l'abondance de la lumière dans

l’espace. En effet, les effets dématérialisants du lisse sont accentués quand ils sont associés à l’usage du blanc qui renvoie parfaitement la lumière et semble dilater l’espace, mais aussi effacer par la suite toute forme de trace d’imperfection ou de passage humain. Cela démontre l’efficacité et l’avènement de la maîtrise technologique.

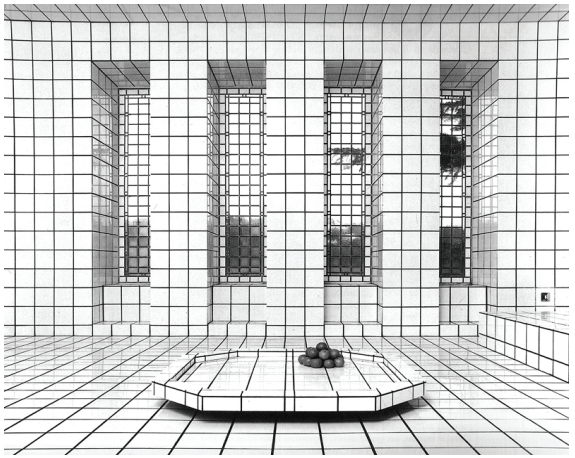
En effet, une pièce blanche et lumineuse aura toujours l’air plus grande et aérienne qu’une pièce sombre. Cette couleur qui porte un idéal dématérialisé et technologique reflète un imaginaire de la propreté et de pureté. Comme une couche de neige qui recouvre le paysage, blanchir, c’est purifier, unifier les surfaces en un ensemble cohérent. Le blanc permet aussi, comme nous l’avions vu chez Palladio, d’accentuer la netteté et le tranchant des arêtes des volumes géométriques, ainsi que des jeux d’ombres et de lumière très contrastés.

L’artiste français Jean-Pierre Raynaud, obsédé par les symboles de propreté et de pureté associés au blanc lisse, a entièrement pensé sa maison comme une œuvre d’art totale, recouverte uniquement sur toutes les faces, de carreaux de faïence blancs. Dans son obsession, il est allé jusqu’à vérifier que c’était bien là le matériau utilisé pour recouvrir les hôpitaux et les morgues, des lieux ayant besoin d’être sains et nettoyés, pour en recouvrir chaque recoin de sa maison. Seuls les joints sont noirs et quadrillent toutes les surfaces.

Dans le vocabulaire commun, blanchir, c’est aussi absoudre les mauvaises actions, ainsi, un produit d’un blanc immaculé aura l’air fiable et efficace. C’est

Kasimir Malévitch, tasses et théière
1923

Palladio, San Giorgio Maggiore
1566
Venise, Italie



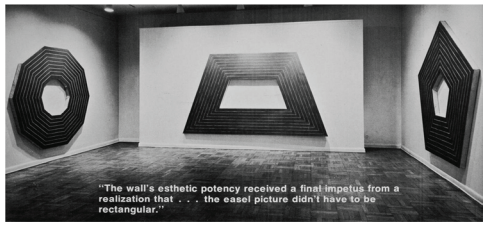
Jean-Pierre Raynaud, La maison
1974
Saint-Cloud, France

pourquoi, le blanc, associé au lisse, est aussi répandu au quotidien. Dans ce sens, nous pouvons noter qu'il y a un fond presque religieux dans le design industriel contemporain. C'est pourquoi cette association blanc/lisse est devenue une stratégie précise dans la commercialisation de produits de consommation. Par exemple, nous pouvons noter que le vocabulaire esthétique de la marque Apple joue énormément sur ces codes. Steve Jobs affirmait que ses produits étaient « brillants, purs et honnêtes ». Jony Ive, designer industriel de la marque cultive le minimalisme et la légèreté dans les lignes des produits qu'il conçoit, car pour lui, chaque produit de la marque est un outil, donc son design ne doit pas comporter de superflu et suffire à l'utilisation pour laquelle il est conçu. Tous les produits sont lisses, épurés, immaculés : un design minimaliste impersonnel pour ne s'associer à aucun code culturel, mais viser et correspondre aux besoins du monde entier.

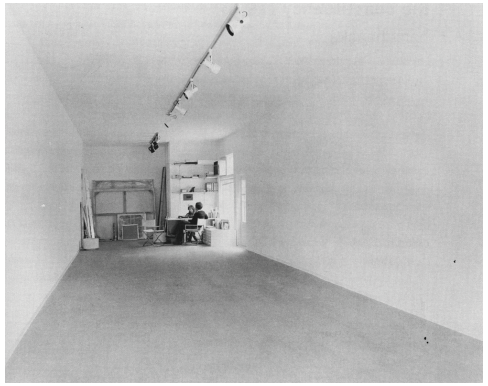
LE BLANC-LISSE SACRÉ : LE WHITE CUBE

L'idéologie d'un espace blanc immaculé et lisse, comme pour les codes esthétiques d'Apple, a une certaine dimension sacrée. On a pu la retrouver depuis les années 70 dans la théorie du « white cube », ces espaces d'exposition entièrement blancs et dématérialisés, sans ombres, complètement artificiels, afin de mettre en valeur les œuvres qu'ils exposent, les rendre autonomes et les couper de tout contexte. Pour cela, les murs sont homogénéisés par l'apparente neutralité du blanc. Même si les formes d'art évoluent, ainsi que les modes d'échanges et de commercialisation, le « white cube » semble traverser les époques et rester le standard architectural de la galerie d'art. Cependant, les symboles de pureté et de modernisme véhiculés par le blanc empêchent ce concept d'être neutre. Brian O'Doherty, critique d'art irlandais, le souligne dans son ouvrage Inside The White Cube (1981), la galerie blanche coupe du contexte extérieur et sacralise l'objet d'art qu'elle contient, rien qu'en l'acceptant à l'intérieur de son périmètre blanc.

Puis, un glissement s'est opéré sur la symbolique des murs lisses et blancs. D'abord représentant un idéal de dématérialisation et de lumière, puis une course à la modernité pour enfin supporter les objets d'art, le « white cube » est devenu un lieu de transactions économiques auquel on pouvait dès le début prévoir le « devenir capitaliste ou consumériste du cube blanc ». Il est vrai que



Frank Stella, exposition 1964.
Chaque oeuvre dispose de son mur



Michael Asher, Claire Copley Gallery, Los Angeles, 1974. La galerie elle même est exposée

la vision de murs blancs complètement décontextualisés et brutalement éclairés a de quoi refroidir la sensibilité de certains.

VERS L’ULTRA-LISSE

Comme nous l’avons précisé précédemment, la recherche du lisse parfait s’est intensifiée avec l’arrivée des nouvelles technologies et de l’informatique. Ce but continuel visant à mettre en œuvre une finition toujours plus lisse évoque un degré de détail plus élevé : plus on polit, plus on obtient un effet brillant, effet miroir. Cette brillance symbolise-t-elle l’ultra-lisse ?

Zaha Hadid utilise les outils de conception informatique paramétrique pour complexifier les formes de ses projet, qui sont inspirées par la nature, mais dont la mise en forme dépendant elle aussi des nouvelles technologies industrielle avec des finitions toujours plus lisses. Avec le projet du Mobile Art (2008-2010), Zaha hadid s’éloigne du conventionnel « white cube » dans le sens où ce pavillon invite de manière plus douce à la découverte de l’espace dont les formes organiques font échos au corps : ces courbes sensuelles s’opposent à la rigueur géométrique tranchante évoquée précédemment. Posé à côté de l’Institut du Monde Arabe à Paris, ce pavillon ressemblait à un ovni futuriste dont chaque module est déformé pour donner au tout une forme organique, et s’ancrer dans la recherche du vocabulaire architectural formel du 21e siècle (selon l’architecte).

Cependant, malgré la prise en compte de la sensibilité du corps, ce pavillon

d’exposition itinérant reste froid, infiniment lisse et joue en alternant des surfaces lumineuses blanches et d’autres noires absorbant la lumière. Chaque surface est brillante et reflète ou diffuse la lumière. Les propriété réfléchissantes des matériaux sont utilisées pour diffracter et célébrer la lumière, déformer les images, dilater l’espace environnant. Le pavillon de Barcelone de 1929 de Mies Van Der Rohe utilise de nombreux effets de glissements, réflectivité et reflets, formant des échos spatiaux à chaque coin de l’édifice. Chaque poteau cruciforme chromé sera comme un détail brillant et précieux dans le parcours.

Des artistes plasticiens s’approprient aussi l’effet miroir dans leurs interventions. Pour Anish Kapoor, il est question de créer un va et viens dynamique entre la sculpture, l’espace environnant et le spectateur. Il joue sur les courbes pour créer des situations étranges, renverser des codes, multiplier les angles de vues... L’utilisation du miroir semble simple, mais là encore la maîtrise technique est capitale. Un moindre défaut sur la surface pour venir perturber la perfection du reflet dans le miroir, comme une discordance, une fausse note. L’effet miroir, évoque l’immatérialité, donne de la légèreté à des œuvres parfois très imposantes. L’entretien du dispositif est aussi très problématique : un miroir doit être d’une propreté impeccable, sans aspérité, rugosité, rayure quelconque qui viendrait perturber l’efficacité du reflet. Ainsi, pour le projet Cloud Gate de Kapoor est nettoyé plusieurs fois par jour pour lutter contre les dépôts de pollution urbaine sur la surface polie.

Jeff Koons partage l’attrait pour les courbes lisses dans ses œuvres. Comme

Anish Kapoor, sky mirror
2015
Versailles

Jeff Koons, Hercule (Série Gazing Balls),
2013

pour Kapoor, elles évoquent une idée de sensualité, d'érotisation de l'œuvre. Cet aspect, associé à la perfection de la mise en œuvre évoque certainement un idéal virginal. De plus, la mise à distance du spectateur et le fait que les objets d'art n'appartiennent et n'appartiendront à personne et donc ne seront jamais utilisés renforcent et sacralisent cette idée de pureté. Les objets sont neufs, propres, lisses et ils le resteront.

C'est pourquoi on peut dire que l'ultralisse se caractérise par un aspect commercial et se trouve dans l'effusion de la communication . Cela fait référence à une science de la maîtrise technique poussée à l'extrême, pour obtenir des performances matérielles complexes répondant aux idéaux hygiéniques et immaculés de la société contemporaine. Il appelle le regard et semble tourné vers les désirs idéalisés du futur. C'est en cela qu'il se différencie de l'inframince qui comporte des valeurs moins visibles, moins tangibles mais plus spirituelles.

4 / VALEURS SPIRITUELLES

LISSE ICONIQUE 101-105

LA FIGURE DU SEIN 106-111

CORRUPTION SPIRITUALISATION DU LISSE 112-114

LISSE ICONIQUE

Avec le lisse et les formes organiques, la façade, l'enveloppe de l'architecture devient peau. Alors, les courbes ne manquent pas d'évoquer celles des corps féminins, ce qui apporte un caractère sensuel, voir érotique dans certaines interventions.

Encore une fois, le travail d'Anish Kapoor ne manque pas d'illustrer ce propos. Il utilise les courbes et les orifices pour évoquer des effets ou thèmes sexuels, psychologiques, plastiques et spirituels. Ses œuvres sont souvent jugées provocantes. Bien qu'abstraites, le pouvoir immersif de la mise en scène et des formes ne manque pas d'en choquer certains quand les œuvres évoquent des thèmes intimes dont le tabou est encore présent dans la société.

On peut dire que les effets érotiques qui se confirment dans les interventions plastiques de l'artiste trouvent échos dans l'architecture. Par exemple, Oscar Niemeyer vouait un culte aux courbes féminines et son travail en était grandement inspiré. Il disait d'ailleurs : « *Ce n'est pas l'angle qui m'attire. Ni la ligne droite, dure, inflexible. Ce qui m'attire, c'est la courbe sensuelle que l'on trouve dans le corps de la femme parfaite.* ». Ainsi, on peut voir les ondulations de ses architectures comme des éloges aux corps et aux paysages. Le dôme du Parti communiste français à Paris aura l'allure d'un sein sous lequel se cache

tout un petit monde.

Raymond Loewy*, lui, n'hésitait pas à comparer les enveloppes des objets qu'il concevait à une peau de femme. Pour lui l'ordre et la « Simplicité » étaient décisifs dans l'esthétique industrielle, plus que la fonction. Il comparait d'ailleurs la peau de Brigitte Bardot à un revêtement bienvenu pour cacher la complexité des organes internes, bien que cette même peau se révèle aussi très fonctionnelle dans son rôle protecteur.

C'est d'ailleurs cette peau, cette enveloppe féminine que Brancusi s'est efforcé d'épurer au maximum, dans ce buste inspiré de la princesse Marie Murat Bonaparte. La deuxième version de cette sculpture fit scandale : l'épure du bronze poli et son titre « Princesse X », font penser à un phallus doré. La connotation sexuelle paraît évidente et choquante pour le public, bien que l'artiste se soit toujours défendu d'avoir voulu créer une telle ambiguïté. Ainsi, on peut dire qu'un certain imaginaire de la sensualité transpire aussi au travers de l'architecture.

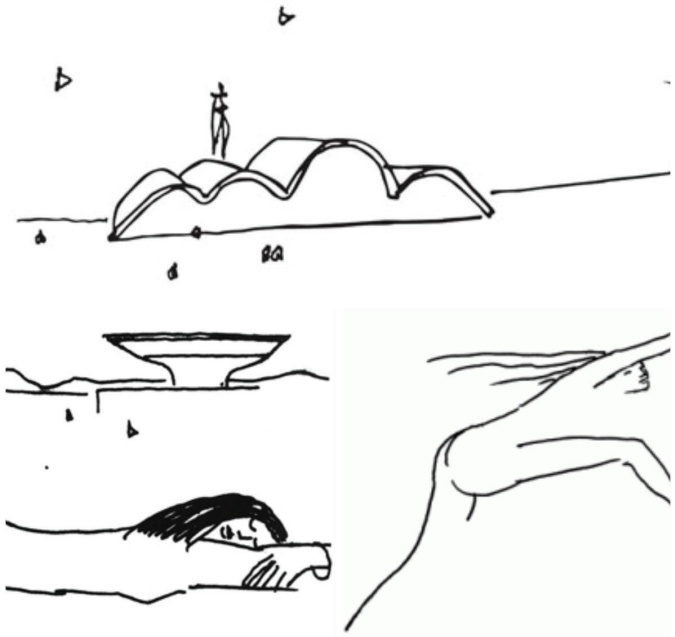
D'après Chloé Chard et Todd Longstaffe-Gowan, dans leur article « *Allegorical sensuality* »**, l'aspect sensuel de l'architecture est le point de départ de notre attrait pour les ruines, la fascination pour les restes du passé. Pour les auteurs, l'attirance hypnotique qu'exerce la contemplation de ruines classiques provient d'une fascination pour le luxe et les sentiments de cruauté, d'honneur, d'élégance, de luxure, etc..., des fastes d'antan qui sont inscrit dans la matière et stimulent

*Raymond Loewy, *La laideur se vend mal,* France, éditions Gallimard, 1963

**Chloe Chard et Todd Longstaffe-Gowan, « Allegorical sensuality », *Architectural review* ,Octobre 1991

notre imagination. Ils parlent de « traces de styles passés et déchus de leur magnificence » que l’on prend plaisir à contempler. Comme un voyeur intrusif qui recherche le plaisir par la vue de scènes osées, les gens se passionnent pour les traces des exubérances passées et des sentiments passionnés. Ces ruines et formes passées sont des allégories de la sensualité faisant le lien entre le passé et le présent.

Anish Kapoor, Hive,
2009, Royal Academy of Arts
Londres, acier corten

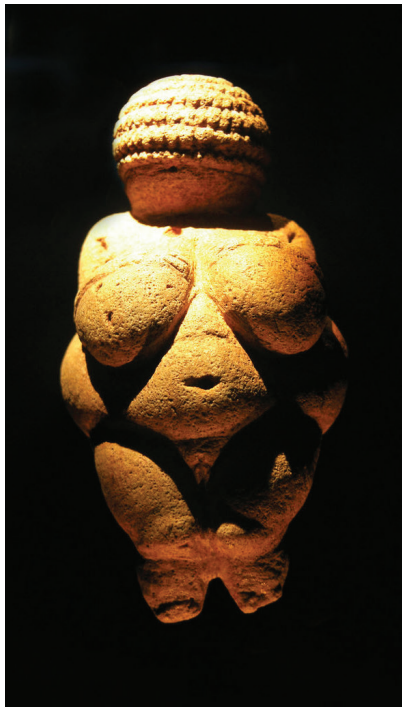


Oscar Niemeyer, dessins

Constantin Brancusi, Princesse X
1915-1916
Centre Pompidou Paris, bronze poli

Canova, Amour et Psyché
1793
Louvre, marbre blanc

'Venus', mannequin médical
Exposition "Anatomie des Vanités"
Bruxelles, Belgique



Venus de Willendorf
-28000 av JC
Autriche

Honoré Daumier, La République
1848
Musée d'Orsay, Paris, huile sur toile

Blake Little, Préservation : Catherine
2012
Série de photos

LA FIGURE DU SEIN

Philippe Madec* compare le logement, l'abri, à un « rempart » se dressant contre « la puissance dévastatrice de cette impie Médée ». Les murs et le toit deviennent un refuge. C'est pourquoi, quand cette protection lâche est détruite, nous avons l'impression de perdre un être cher qui faisait partie de notre vie quotidienne. Il explique qu'il y a dans le refuge un « équivalent de vie », un lien entre les « êtres de chair » protégés par « des existences de pierre », instaurant une véritable « relation amoureuse de l'homme et de la matière ».

La peau du corps comme celle de l'habitat doit-être capable de résister aux attaques extérieures, y compris celles du temps. Dans notre société, l'idéal de la force et de la santé s'inscrit dans l'idéal de la jeunesse. Soit une peau lisse, douce et saine.

Dans l'histoire de l'art et de l'humanité, une figure semble bien représenter cet attrait pour la peau jeune et lisse, la chair, le plaisir de toucher, ainsi que la peur du vieillissement : le sein. Marilyn Yalom nous raconte très précisément l'évolution de la représentation du sein dans la culture occidentale dans son ouvrage *Le sein une histoire***. La figure du sein, idéal de la féminité, est ambivalent. Il est tout d'abord un symbole nourricier, mais à la fois un symbole érotique. Les humains se sont cachés derrière ces deux facettes pour s'approprier cette figure

*Philippe, Madec, *L'architecture et la paix – éventuellement une consolation*, Paris, Nouvelles éditions Jean Michel Place, 2012

**Marilyn Yalom, *Le sein une histoire,* France, Galaade éditions, 1997

Marcel Duchamp - Prière de toucher
6e Exposition internationale du surréalisme à Paris - 1947
Couverture de l'expositionn, édition de luxe - moulage de sein sur velour noir

Zurbaran, Sainte Agathe
1630-1633
Musée Fabre, Montpellier

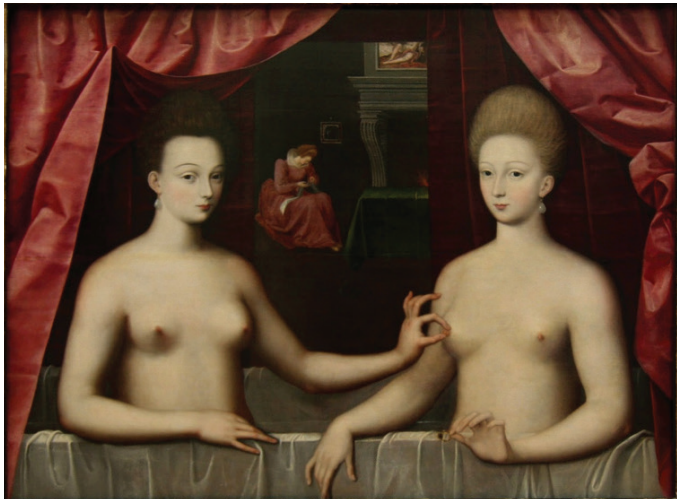
et la politiser. Le sein comme symbole de la dépravation et la luxure, le sein pour nourrir la Nation, le sein de la mère sacrée, de l'amour... Il incarne la vie et la mort de manière « palpable ». La vie, pour les propriétés nourricières sacrées qu'il distribue et l'idéal charnel qu'il incarne. La mort et la vieillesse quand il tombe et ne peut plus nourrir. En effet, le sein idéalisé est toujours rond et lisse, gonflé de vie. Il semble véhiculer les valeurs de désir, des plaisirs du toucher, pour les enfants comme pour les adultes.

C'est à travers le sein que Clément Marot, poète du 16e siècle, fait une ode à la femme, dans son poème *Le Beau Tétin*, où il décrit toutes les valeurs et plaisirs tactiles véhiculés par un sein rond et jeune. Duchamp, lui aussi réinterprète la figure du sein pour réaliser le catalogue de l'exposition surréaliste de 1947. Il instaure une gêne en jouant sur l'aspect sacré du sein et de l'art que l'on ne peut toucher, en disposant une réplique de sein rond sur un tissu de velours noir faisant écho aux seins de sainte Agathe - qui lui avaient été arrachés - comme une relique. Mais il l'accompagne d'une note « prière de toucher », contournant la règle de ne pas toucher les œuvres d'art, mais aussi celles, morales et pudiques, de ne pas afficher de gestes sexualisés en public. Le jeune sein étant un symbole de plaisirs érogènes.

Nous pouvons retrouver très souvent cette ambiguïté entre la morale sacrée et les plaisirs sexuels à travers l'évocation du sein. Par exemple, le tableau de la Vierge à l'enfant (1450) de Jean Fouquet, dont le sein de la maîtresse de Charles VII, Agnès Sorel est représenté comme une sphère blanche. Il semblerait bien

Le Beau Tetin

Tetin refaict, plus blanc qu'un oeuf,
Tetin de satin blanc tout neuf,
Tetin qui fait honte à la rose,
Tetin plus beau que nulle chose ;
Tetin dur, non pas Tetin, voyre,
Mais petite boule d'Ivoire,
Au milieu duquel est assise
Une fraize ou une cerise,
Que nul ne voit, ne touche aussi,
[...]



Clément Marot
Le Beau Tetin (1535)

Jean Fouquet, Vierge à l'enfant
1450
Agnes Sorel maîtresse de Charles VII

Anonyme, Portrait présumé de Gabrielle d'Estrées et de sa sœur la duchesse de Villars
vers 1594
Gabrielle d'Estrée maîtresse d'Henri IV. Louvre

que le lisse porte en lui un idéal de jeunesse, de désir et de beauté.

Cela se traduit au quotidien par un idéal propre et impeccable, lavé, sain. Notre goût pour l'immaculé, les choses non usées ou qui résistent au temps, pour la jeunesse et le neuf se retrouvent dans le lisse. C'est ce qui ne porte pas de trace de passage d'usage précédant le nôtre, comme un privilège. Car un corps qui résiste au temps nous rassure, est sacré, face à l'amer conscience de notre propre mortalité.

La saleté est condamnée comme une abjection dans notre société qui recherche la pureté. Nous pouvons souligner l'aspect cyclique de la vie à la mort, du « fertile » au « stérile » comme le précise Camille Saint-Jacques*. L'auteur attire d'ailleurs l'attention sur quelques mots de vocabulaire : « Impeccable » signifie « sans péché », « immaculé » « sans tache », « irréprochable » « sans reproche». Il rapproche également les mots « projet », « objets » et « abject ». Les deux premiers par leur sens, qui porte la volonté de réaliser, construire quelque chose. Tandis que la partie « abjecte » raconte l'inévitable cycle de toute chose vers la mort.

*Camille Saint-Jacques, *L'esthétique de la poussière, une entrée en matière*, France, LIENART éditions, 2011.

CORRUPTION SPIRITUALISATION DU LISSE

L'inéluctable transformation de la matière dérange. On associe la transformation du corps, le flétrissement lent des chairs à une idée de corruption, d'affaiblissement ou de souffrance. Par exemple, la réflexion de Renoir sur la décomposition de la lumière dans son tableau Torse, effet de soleil, reçut des critiques virulentes puisque les couleurs utilisées rappelaient celles des chairs décomposées et non l'idéal du torse féminin.

Les gestes de la vie domestique, visant à assainir, laver la saleté sont mal considérés vu qu'ils ont à voir avec le domaine du sale. Nous assistons donc à une ambivalence : d'un côté, on idéalise l'immaculé, de l'autre, on est fasciné par les marques du temps.

Richard Weston* décrit le glissement, qui s'effectue durant le 19e siècle, des valeurs classiques qui prônaient le lien entre la beauté, la précision et le lisse, par rapport au rugueux rustique, hésitant et bas, par l'arrivée progressive de valeurs japonaises acceptant la patine du temps. On voit alors l'émergence de nouvelles pensées, telles que les théories de Ruskin qui préférait préserver les ruines et les traces du temps plutôt que de lisser et dénaturer les vieux bâtiments à rénover. Plus qu'un idéal de beauté, le lisse atteint un caractère spirituel profond.

Auguste Renoir, Torse, effet de soleil
1875-1876
Musée d'Orsay, Paris

*Richard Weston, *Formes et matériaux dans l'architecture*, Paris, éditions du Seuil, 2003

Ainsi, on peut admirer la maison expérimentale Muuratsalo réalisée par Alvar Aalto en 1953. L'architecte a fait varier la texture de la façade de briques et de céramiques pour accrocher plus ou moins la lumière et les ombres, animer la surface, tester les contrastes entre les différents vieillissements des matériaux et de leur mise en forme.

Pour Oscar Niemeyer, le lisse découlait de façon plastique de la pensée technique et de la mise en forme du béton, qui lui servait à asseoir la vision moderne d'une nouvelle société. Il utilisait les courbes rendues possibles par le béton pour établir des liens expressifs entre l'architecture, son environnement et la perception des habitants, qui devaient s'émouvoir face à ses édifices, qui sont des interventions destinées à surprendre et rompre la monotonie de la ville au quotidien. Cependant son travail à Brasilia (1956-60) et au Havre (1978-82) qui portait ce nouvel idéal de société et voulait offrir des formes plastiques nouvelles n'a pas tout de suite séduit les habitants qui les trouvaient froides et « élitistes»*.

C'est dans ce sens que certains artistes ont utilisés la finition lisse dans des mises en scènes spatiales très sobres et épurées, dans le but de ne pas émouvoir plastiquement, de ne pas chercher à surprendre les spectateurs par des artifices formels, mais de justement insister sur la privation quasi totale de sollicitations sensorielles. De ce fait l'espace perd presque totalement sa capacité à devenir une structure sociale, pour recentrer l'individu sur lui-même.

**Brasilia, Chandigarh, Tel-Aviv, Le Havre : essai de constitution d'un réseau des villes patrimoniales du Xxe siècle. L'architecture d'aujourd'hui* , 373. nov dec 2007).

Alvar Aalto, maison expérimentale à Muuratsalo, 1953, Finlande

Doug Wheeler, SA MI 75 DZ NY 12
2012
New-York

CONCLUSION

Le lisse est fuyant et énigmatique. Étudier sa complexité cachée a fait ressortir son ambivalence. Il ne semble compréhensible que lorsque l'on discerne les dualités dont il est constitué.

Qu'il naisse d'une ancienne trace d'usage ou qu'il soit le fruit d'une volonté créatrice, le lisse suggère toujours le passage de l'Homme et des traces coutumières d'emploi sur la matière. Même lorsque, comme Jeff Koons ou Anish Kapoor, on essaye d'effacer tout témoignage d'action mécanique ayant causé la transformation du matériau. La mise en forme du lisse pour et par l'homme répond à des besoins de confort et d'adaptabilité au corps. Il sécurise et tranquillise les usages humains en même temps qu'il incarne une quête d'efficacité et d'utilisation rationnelle des matériaux.
Le lisse facilite la spontanéité des gestes jusqu'à se faire oublier, faire partie de la normalité du décor quotidien. Est-ce pour cela qu'on le confond souvent avec le vide, l'absence, le «rien»? Car s'il disparaît de nos consciences, c'est pour mieux nous concentrer et développer notre raisonnement ailleurs, faire apparaître les valeurs qu'il véhicule: la douceur et la froideur, les usages passés tout en incarnant un idéal tourné vers l'avenir et le renouveau... Il est une réponse aussi spirituelle que physique et rationnelle.

Finalement, le lisse est inséparable des mouvements qui le créent et qu'il sous-entend.

BIBLIOGRAPHIE

Livres

Bianca Albertini et Sandro Bagnoli, *Carlo Scarpa – L'architecture dans le détail*, Liège, Pierre Mardaga éditeur, 1988, [1e publication originale en Italie sous le titre *Scarpa, l'architettura nel dettaglio*, Milan, Editions Jaca Book spa, 1988]

Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos – essai sur les images de l'intimité,* Paris, Librairie José Corti, 1948

André Chastel, *Palladiana – le nu de palladio*, gallimard,1995

Marc Crunelle, *TOUCHER, AUDITION et ODORAT en ARCHITECTURE*, Lanrodec (France), Editions Scripta, 2001

Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008

Leroi Gourhan, *Le geste et la parole T2 - Mémoire et les rythmes*, éditions Albin Michel

Aude Langlois-Meurinne, «Voilà un Phallus!», *Les grands scandales de l'histoire de l'art- Cinq siècles de ruptures, censures et de chefs d'oeuvres*, Saint-Amand-Montrond (France), Beaux-Arts éditions, 2008

Raymond Loewy, *La Laideur se vend mal*, Première parution en 1953

Bruno Marchand, *Pérennités*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2012

Juhani Pallasmaa, *Le regard des sens*, édition Linteau, 2010

Karim Ressouni-Demigneux, *«La mort en face», Les grands scandales de l'histoire de l'art- Cinq siècles de ruptures, censures et de chefs d'oeuvres*, Saint-Amand-Montrond (France), Beaux-Arts éditions, 2008

Rotor (Tristan Boniver, Lionel Devlieger, Michael Ghyoot, Maarten Gielen, Benjamin Lasserre, Melanie Tamm & Ariane d'Hoop & Benedikte Zitouni), *usus / usures - État des lieux*, Éditions Communauté française Wallonie-Bruxelles, 2010

Camille Saint-Jacques, L'esthétique de la poussière, une entrée en matière, France, LIENART éditions, 2011

Richard Sennett, *La chair et la pierre – le corps de la ville dans la civilisation occidentale,* Paris, éditions de la passion, 2002

Richard Weston, *Formes et matériaux dans l'architecture*, Paris, éditions du Seuil, 2003

Marilyn Yalom, *Le sein une histoire*, France, Galaade éditions, 1997

Articles de revues

Roberto Gargiani, *« Entre unité et assemblage : apologie du joint »,* Matières, n°8, 2008, p83 à 101

Chloe Chard et Todd Longstaffe-Gowan, « *Allegorical sensuality », Architectural review* ,Octobre 1991

Colloque : *«Brasilia, Chandigarh, Tel-Aviv, Le Havre : essai de constitution d'un réseau des villes patrimoniales du Xxe siècle». L'architecture d'aujourd'hui* , 373. nov dec 2007)

Conférence

Sabine Forero : *L'usure, excès d'usages et bénéfices de l'art* (2014)
(http://webtv.u-bordeaux3.fr/thematique-humanites-1/pour-une-esthetique-de-lusure)

REMERCIEMENTS

Je remercie en premier lieu l'ensemble de mon groupe de séminaire de mémoire, qui m'a aidé à approfondir l'élaboration de mon questionnement autour d'échanges, de débats et de références utiles pour creuser mon thème de recherche.

Tout particulièrement Laëtitia avec qui j'ai travaillé chaque semaine et qui a toujours pris le temps de me donner son avis personnel, et ma mère qui a relu et corrigé les dernières fautes d'orthographe de ce travail.

Je n'oublie pas mon professeur encadrant, Frank Rambert, à qui j'adresse mes plus sincères remerciements, pour m'avoir aidée à ne pas divaguer hors de mon sujet, m'avoir relue et donné de précieux conseils de rédaction.