



Défense d'entrer ! L'architecte comme médiateur ?

Rangheard Guillaume

► To cite this version:

Rangheard Guillaume. Défense d'entrer ! L'architecte comme médiateur ?. "Passage(s) et Transgression(s)", Journée des doctorant.e.s 2018 de l'ED 31 "Pratiques et théories du sens", May 2018, Saint-Denis, France. hal-03284663

HAL Id: hal-03284663

<https://univ-paris8.hal.science/hal-03284663>

Submitted on 12 Jul 2021

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.

UNIVERSITÉ
PARIS8
VINCENNES-SAINT-DENIS



Journée des doctorant.e.s 2018

ÉCOLE DOCTORALE PRATIQUES ET THÉORIES DU SENS (ED 31)



MARDI 15 MAI 2018 DE 9H À 18H

COMITÉ D'ORGANISATION :

CÉDRIC BARBIER	PERRINE GUÉGUEN	NABIL MATI	VU HUNG NGUYEN	PASCALINE TISSOT
KÉVIN BIDEAUX	SVITLANA KOVALOVA	SOLÈNE MÉHAT	ALEJANDRA PEÑA MORALES	MARIE TRAMOUNTANIS
MARIE-DOMINIQUE GIL	TRISTAN LE BOZEC	MACARÉNA MIRANDA	ALISA RAKUL	

Passage(s) et transgression(s)

UNIVERSITÉ PARIS 8

Bâtiment B – Salle B 106

2, rue de la Liberté, 93 526 Saint-Denis Cedex

Métro ligne 13 – Saint-Denis Université

MERCI DE VOUS INSCRIRE
avant le 11 mai 2018 : rpdced31@univ-paris8.fr

Guillaume Rangheard

Défense d'entrer ! L'architecte comme médiateur ?

Résumé

Dans cet article, nous proposons d'établir une base conceptuelle permettant de (re)penser l'architecture comme un « art des passages ». Nous examinerons alors la mesure dans laquelle, en tant que telle, elle nous permettrait d'interroger le rapport de l'architecte à la transgression. À cette fin, nous étudierons l'architecte et cambrioleur Trophonios, tel que dépeint dans l'*Hymne homérique à Apollon* et la *Périégèse* de Pausanias, qui, arguerons-nous, peut être considéré comme un *archétype*. Nous analyserons ensuite le MuCEM de Rudy Ricciotti, en tant qu'exemple des *ruses* qu'un architecte réel peut déployer afin, sinon de transgresser, du moins de *mettre en scène* des transgressions.

Abstract

In this paper, we propose to lay a conceptual basis in order to (re)think architecture as an "art of passages". We will then examine the extent to which, as such, it allows one to question the relation between the architect and transgression. To that end, we will first study architect and burglar Trophonios as depicted in the *Homeric Hymn to Apollo* and Pausanias' *Description of Greece*, who, we will argue, can be thought of as an *archetype*. We will then analyze Rudy Ricciotti's MuCEM, as an example of the *ruses* that a real architect can deploy, if not to transgress, at least to *stage* transgressions.

Notre thèse en cours, qui croise architecture, philosophie et histoire des imaginaires et s'inscrit dans un *temps long* allant de Vitruve à Le Corbusier, a pour point de départ le fait que, dans les récits des origines de l'architecture, l'*abri* est presque unanimement tenu pour le mobile initial du construire. Il s'agit alors pour nous de répondre à la question : *de qu(o)i l'abri abrite-t-il ?*, afin de cerner l'altérité agressive – réelle ou imaginée – dont l'abri est censé prémunir. Or, si l'abri commence avec la *paroi*, mur ou toit qui défend des éléments et d'autrui, nous observerons avec B. Goetz qu'« il n'y a pas d'habitation sans passages »¹, pas d'édifice réellement habitable sans por(t)es. Ainsi la maison est-elle, plus qu'un arrangement de murs, le lieu d'un « battement entre des allées et des venues »², un « système de mouvement »³ liant des « espaces à topologie variable »⁴. Dès lors, la question se pose de savoir dans quelle mesure le construire pourrait être conçu non comme simple production d'« objets », mais comme l'acte par lequel on régule la porosité du monde.

En outre, un édifice a toujours un *destinataire*. Tout construire est un construire-*pour*, impliquant de fait un construire-*contre*. Cependant, cette vision dialectique de la maison comme « contre-univers »⁵, promue en particulier par G. Bachelard, se révèle dans les faits unilatéraux, sinon solipsiste. En effet, l'*habitant légitime* y est presque toujours l'objet des plus longs développements,

1. Goetz, Benoît, *Théorie des maisons. L'habitation, la surprise*, Paris, Verdier, 2011, p. 113.

2. *Ibid.*, p. 101.

3. Amar, Georges, « Pour une écologie urbaine des transports », in *Annales de la Recherche Urbaine* n°59-60, 1993, p. 141.

4. Moles, Abraham et Rohmer, Élisabeth, *Psychologie de l'espace*, Paris, Casterman, 1972, p. 38.

5. Bachelard, Gaston, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti, 2010 (1948), p. 128. Voir aussi *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 2005 (1957), ch. II, « Maison et univers », p. 51-78.

et le passage souvent pensé comme celui des semblables, de « ceux de [la] tribu »⁶. L'Autre, en particulier s'il est a-gressif, trans-gressif, demeure en marge – des maisons comme des discours. L'architecture semble pourtant être un champ privilégié pour penser le rapport entre passage et transgression, de même qu'elle semble à son tour (re)pensable à partir de ces notions. Dans un édifice, passage et transgression ne sont-ils pas littéralement coextensifs, du fait que transgresser y consiste à *aller où on ne doit pas aller* ? L'architecte, fabricant de porosité(s), ne produit-il pas de fait les conditions matérielles de rapports de forces ? De ce point de vue, dans quelle mesure pourrait-il être pensé comme *médiateur* ?

Nous tenterons de répondre à ces questions en deux temps. Nous examinerons d'abord Trophonios, figure mythologique « mineure » évoquée dans l'*Hymne à Apollon* et la *Périégèse*, qui, bien qu'il fût un architecte « chér[i] des Dieux »⁷, fut englouti par Gaïa – pour cambriolage. Postulé comme *archétype*, effecteur puis transgresseur des normes, il nous permettra de formuler les enjeux d'un construire pensé comme médiation. Mais, si le châtement de Trophonios ne laisse guère de doutes quant à la *désobéissance* de l'architecte, la question se posera de savoir jusqu'à quel point il pourrait, dans les faits, sinon produire un édifice transgressif, du moins y mettre en scène une transgression. À cette fin, nous proposerons alors une *étude de cas*, avec une traversée critique du MuCEM⁸, édifice poreux et rusé proposant une telle mise en scène, à la fois symbolique – par sa proximité avec un édifice clos, défensif⁹ – et concrète – par l'entremêlement qui s'y opère entre musée et promenade publique.

I. Trophonios, *archétype*

Trophonios est une figure discrète de la mythologie grecque, le plus souvent mentionnée en raison du sanctuaire oraculaire qui, en Béotie, portait son nom. En effet, l'oracle de Trophonios était célèbre dans le monde antique, et « subsista même assez longtemps après que tous ceux de la Grèce eurent cessé »¹⁰. Si Trophonios est mentionné dès la fin de la période archaïque¹¹, son oracle sera quant à lui évoqué de la période classique jusqu'à l'aube de la chrétienté, par des auteurs aussi divers qu'Hérodote¹², Euripide¹³, Aristophane¹⁴, ainsi que, plus tardivement, Pausanias¹⁵, Plutarque¹⁶, ou encore Origène¹⁷. Par ailleurs, ceux qui s'attarderont sur Trophonios lui-même lui donneront un frère, nommé Agamédès. Toutefois, celui-ci est à celui-là ce que, dans des registres similaires, sont Remus à Romulus, ou Abel à Caïn. À l'instar de ses homologues romain et hébraïque, il est en effet plus un moyen qu'une fin, dont le *meurtre* scellera le destin de Trophonios. C'est bel et bien ce dernier qui est le protagoniste. C'est à lui seul qu'un culte fut voué¹⁸, de même qu'il est, selon une tradition sur laquelle nous reviendrons, le seul qui fut considéré comme un demi-Dieu – fils d'Apollon¹⁹. C'est

6. Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, Flammarion 1995 (1923), p. 53.

7. Pseudo-Homère, « à Apollon pythien », v. 119, in *Hymnes homériques*, Paris, Ophrys, 1997, trad. R. Jacquin (modifiée), p. 63.

8. R. Ricciotti, *Musée des Civilisations et l'Europe et de la Méditerranée*, 2002-2013, Marseille.

9. L. N. de Clerville et S. Le Preste de Vauban, *Fort Saint-Jean*, 1668-1671, 1679, Marseille.

10. Jaucourt (de), Louis, « Trophonius », in Diderot, Denis et al., *Encyclopédie*, Paris, 1751, t. 16, p. 706.

11. Cf. Pseudo-Homère, « à Apollon pythien », v. 118-119, *op. cit.*, p. 63.

12. Hérodote, *Histoire*, I, 46.

13. Euripide, *Ion*, v. 300, 405.

14. Aristophane, *Nuées*, v. 508.

15. Pausanias, *Périégèse*, IX, Paris, Eberhart, 1821, trad. Clavier, t. 5, *passim*. Dans toutes les citations de cet ouvrage, nous avons modernisé l'orthographe.

16. Plutarque, *De genio Socratis*, 21.

17. Origène, *Contre Celse*, VII, 35.

18. Pausanias, *Périégèse*, IX, 39, *op. cit.*, t. 5, p. 224-237.

19. *Ibid.*, IX, 37, 5, p. 215.

donc surtout Trophonios qui sera examiné ici, et plus particulièrement le fait peu connu – ou du moins peu discuté – qu'il était *architecte*. Dans cette première partie, nous essayerons donc de montrer en quoi, dans le contexte d'une réflexion sur l'architecture comme « art des passages », Trophonios peut être postulé comme archétype de l'architecte.

Dans l'*Hymne à Apollon*

Trophonios et Agamédès sont mentionnés pour la première fois²⁰ au VI^e s. av. J.-C., dans l'*Hymne à Apollon*, en tant que « fils d'Erginos, chéris des Dieux »²¹. Après que le Dieu, arrivé à Delphes au terme d'un long périple, ait jeté les fondations²² de son temple, les deux frères « surgissent de l'ombre »²³ pour en construire le « seuil de pierre »²⁴. Cette mention, bien que brève, est déterminante. D'une part, elle a sinon inauguré, du moins contribué à fixer une tradition, puisque, dans la plupart des textes ultérieurs, les deux frères seront associés aux seuils et aux passages. D'autre part, il semble que quelque chose de fondamental y soit dit du construire. En effet, l'acte des deux frères, plus que simplement subordonné à ceux du Dieu, en *participe*, et ce autant par sa visée que par sa teneur concrète. Apollon, indique l'*Hymne*, entend « créer [...] un temple magnifique, oracle pour les hommes »²⁵. De par sa fonction oraculaire, ce temple est un passage entre les mondes humain et divin, dont les architectes fabriquent, significativement, l'*entrée*. La pose du seuil fait, quant à elle, écho à celle de la fondation. Si cette dernière est une pierre « ample, très long[ue], sans intervalles »²⁶, c'est-à-dire d'un seul tenant, et d'une taille telle que seul un Dieu peut la manipuler, le seuil en est, en quelque sorte, l'imitation à échelle humaine.

La portée de cet acte apparemment simple ressort plus clairement encore si l'on examine l'ensemble de la geste apollinienne. Le Dieu, écrit M. Détienne, est « connu dans tout le monde grec comme le dieu des chemins, l'*Aguieus* »²⁷. Né sur l'île de Délos, « roche perdue au milieu des vagues »²⁸, il se montre dès ses premiers instants mobile, remuant, au point que l'île a « peur que, à peine aura-t-il vu la lumière du soleil, il ne [la] méprise [...] et, d'un coup de talon, [ne la] renfonce dans la mer »²⁹. Cette prémonition se vérifie en partie, puisqu'à peine lavé, langé et nourri³⁰, le Dieu « s'élan[ce] à grands pas sur la vaste terre »³¹, où sa course est « prompt[e] comme la pensée »³².

Dieu « marcheur », « buteur »³³, Apollon est également un bâtisseur qui, non content d'arpenter les chemins, les *ouvre*. Son pied, qui peut submerger une île, est capable d'ouvrir une chaussée « large d'une portée de javeline »³⁴. Or, poursuit Détienne, « de même que dans notre langue, les chemins sont "tracés", dans la langue grecque, ils sont "découpés" »³⁵. En outre, poursuit-il, le verbe qui

20. Cf. Bonnechère, Pierre, « La personnalité mythique de Trophonios », in *Revue de l'histoire des religions*, t. 216, n°3, 1999, p. 266, n. 16.

21. Pseudo-Homère, « à Apollon pythien », v. 119, *op. cit.*, p. 63.

22. *Ibid.*, v. 116 : « διέθηκε θεμείλια ».

23. Détienne, Marcel, « J'ai l'intention de bâtir ici un temple magnifique. » À propos de l'*Hymne homérique à Apollon*, in *Revue de l'histoire des religions*, t. 214, n°1, 1997, p. 33.

24. Pseudo-Homère, « à Apollon pythien », v. 118, *op. cit.*, p. 63 : « λάϊνον οὐδὸν ».

25. *Ibid.*, v. 109-110.

26. *Ibid.*, v. 117.

27. Détienne, Marcel, *art. cit.*, p. 28.

28. *Ibid.*, p. 25.

29. Pseudo-Homère, « à Apollon délien », v. 71-73, *op. cit.*, p. 49.

30. *Ibid.*, v. 120-122, p. 51,53 ; v. 126-132, p. 53.

31. *Ibid.*, v. 133, p. 53.

32. *Ibid.*, « à Apollon pythien », v. 8, p. 57.

33. Détienne, Marcel, *art. cit.*, p. 38.

34. Homère, *Illiade*, XV, 357, cité *ibid.*, p. 38-39.

35. *Ibid.*, p. 42.

« conjoint l'ensemble des gestes exécutés par Apollon depuis ses premiers pas »³⁶ est *κτίζω*, qui signifie « bâtir », « fonder », ainsi que, par analogie, « instituer »³⁷. Ce verbe a de plus un « registre [...] double ». Il désigne autant les actes de « construire, édifier, fonder », que ceux de « défricher, cultiver, aménager »³⁸. *Κτίζω* « va couvrir l'ensemble des activités civilisatrices depuis l'entame du défrichement [...] jusqu'à l'édification des monuments »³⁹. Pour les Grecs, « il n'y a pas de rupture entre l'urbanisme des villes et l'architecture des champs et des vignes »⁴⁰, car « il n'est pas de cité "fondée", "bien fondée" [...] qui ne soit en même temps une terre défrichée, un territoire mis en culture, un espace domestiqué, civilisé depuis l'état sauvage initial »⁴¹.

Autrement dit, le fait que défrichement et construction s'inscrivent dans un même procès signifie que le premier n'est pas pour le second une simple condition de possibilité, relevant en quelque sorte d'un registre technique distinct. D'où que, plus qu'un symbole ou un écho, l'intervention de Trophonios et Agamédès dans l'*Hymne* est un *parachèvement*. Construire reviendrait donc à *faire passer*, à établir les conditions matérielles d'un passage, et ce autant par *soustraction* – à l'image d'Apollon – que par *addition* – ici du seuil à la fondation. Les deux architectes jouent ici un rôle médiateur en ceci qu'ils aident la volonté du Dieu à se manifester. D'un même mouvement, ils l'achèvent et la traduisent. Nous allons maintenant voir que la thématique du passage demeure constante dans les textes ultérieurs, afin de mettre en lumière comment elle s'articulera à la question de la transgression.

Dans la *Périégèse*

Huit siècles après l'*Hymne*, les deux frères reparaissent chez Pausanias, où ils sont à nouveau décrits comme les fils d'Erginos. Toutefois, écrit le Périégète, « on assure [...] que Trophonios était fils d'Apollon », chose dont il est persuadé, « ainsi que tous ceux qui ont consulté son oracle »⁴². Si cette filiation corrobore l'idée d'une continuité, voire d'une *identité* entre les fonctions du père et du fils, elle donne une portée particulière, *fondatrice* aux actes de ce dernier. En outre, les deux frères sont décrits comme « très habiles à construire des temples pour les Dieux et des palais pour les rois »⁴³, ce qui fait d'eux à la fois de bons artisans et des *proches du pouvoir*. Leur œuvre bâtie est mentionnée deux fois, et nous verrons que s'ils sont, dans le premier cas, les effecteurs d'un interdit, ils en sont, dans le second, les transgresseurs.

Le temple de Poséidon

La première mention des frères concerne le temple qu'ils construisirent pour Poséidon « avec des pièces de chêne »⁴⁴, dans la ville arcadienne de Mantinée. Or, lit-on, ils « ne mirent aucune barrière devant la porte », en travers de laquelle ils « tendirent seulement un cordon de laine, soit que le respect qu'on avait alors pour les Dieux leur semblât suffisant pour arrêter les curieux, soit que ce cordon fût

36. *Ibid.*, p. 34.

37. Bailly, Anatole, *Dictionnaire grec-français*, Paris, Hachette, 1935 (1895), p. 1144.

38. Détienne, Marcel, *art. cit.*, p. 34.

39. *Ibid.*, p. 36.

40. *Ibid.*, p. 35.

41. *Ibid.*, p. 36.

42. Pausanias, *Périégèse*, IX, 37, 5, *op. cit.*, t. 5, p. 215.

43. *Ibid.*

44. *Ibid.*, VIII, 10, 2, t. 4, p. 303.

assez fort »⁴⁵. On remarquera d'abord que la spécificité de cette construction réside dans son seuil, et que, s'il s'agissait à Delphes d'établir le passage entre humains et Dieux, il est ici question sinon de l'empêcher, du moins de le réguler.

L'efficacité du cordon est cependant toute symbolique. Ce qui détourne les curieux n'est pas tant une barrière qu'une injonction. C'est là un point capital, puisque l'entrée dans le temple, qui était à Delphes passage, devient à Mantinée transgression. Comme pour illustrer ce point, Pausanias indique plus loin qu'un jour, un certain Epytus « ne passa ni par-dessus ce cordon, ni par-dessous, mais qu'il le coupa pour entrer dans le temple »⁴⁶. Tout laisse donc à penser que le passage aurait été possible⁴⁷, du moins selon certaines conditions, peut-être ritualisées. S'il ne s'était agi pour Epytus que d'entrer, il aurait pu le faire sans dommage. Mais en coupant le cordon, il commet, plus qu'une effraction, un *sacrilège*, et ce qui a été détruit est moins le cordon que le pacte conclu avec Poséidon. Le transgresseur est d'ailleurs immédiatement « puni de son impiété » : un « flot jaillissant dans ses yeux l'aveugl[e], et la mort le saisit presque aussitôt »⁴⁸.

Ce qui se joue ici procède autant du dit – de l'interdit – que du construit et, dans le second cas, de l'*artifice* autant que de l'*artefact*. En effet, s'il n'avait été question que d'empêcher les curieux d'entrer, Trophonios et son frère auraient muni le temple d'une porte. Le fait qu'ils aient usé d'un cordon indique qu'il ne s'agissait pas tant de protéger le temple que d'y tester l'*observance* des Mantinéens. Le cordon est en réalité une *ruse*, mettant en scène l'entrée comme facile – donc tentante. Cet aspect artificieux est mis en relief par ce que Pausanias dit plus loin de la reconstruction du temple par Hadrien, lequel « fit surveiller les ouvriers, afin d'empêcher que personne ne regardât dans l'ancien temple, et pour qu'on ne touchât pas à ses ruines »⁴⁹.

Le fait que l'empereur interdise qu'on *touche* au temple procède d'une conception toute romaine de la sacralité. G. Agamben note à cet égard que, pour les Romains, les choses sacrées « se voyaient soustraites au libre usage et au commerce des hommes et [qu'] on ne pouvait ni les vendre, ni les prêter sur gage, ni les céder en usufruit ou les mettre en servitude »⁵⁰. Le seul fait de toucher les viandes destinées aux sacrifices suffisait à ce qu'elles « deviennent profanes et qu'on puisse simplement les manger »⁵¹. D'ailleurs, le terme *religion* viendrait selon lui non de *religare*, « attacher »⁵², mais de *relegere*, signifiant à la fois « reléguer » et « relire »⁵³. La religion ne serait donc pas, selon lui, « ce qui unit les hommes et les dieux, mais ce qui veille à les maintenir séparés », et se traduit par une « attitude de scrupule »⁵⁴, un détournement du geste et du pas.

Ce qui explique peut-être le fait assez singulier que l'empereur interdise qu'on *regarde* le temple⁵⁵. D'une part, cette injonction fait écho à la mésaventure d'Epytus, ce qui porte à croire que, dans les deux cas, l'interdit est le même. D'autre part, la contiguïté des deux histoires dans le texte laisse à penser qu'elles forment un ensemble, et que quelque chose y est peut-être à lire, qui concerne l'interdit

45. *Ibid.*, VIII, 10, 3.

46. *Ibid.*

47. Les Dieux font parfois preuve d'une certaine tolérance à cet égard. Ainsi, dans *Lysistrata*, Aristophane met-il en scène un couple se réfugiant dans la grotte de Pan pour faire l'amour, malgré la grève du sexe des Athéniennes.

48. Pausanias, *Périégèse*, VIII, 10, 3, *op. cit.*, t. 4, p. 303.

49. *Ibid.*, VIII, 10, 2. Notons que ledit Hadrien a vu son nom associé à – un mur.

50. Agamben, Giorgio, *Profanations*, Paris, Payot & Rivages, 2005, trad. M. Rueff, p. 95.

51. *Ibid.*, p. 97.

52. Gaffiot, Félix, *Dictionnaire français-latin*, Paris, Hachette, 1934, p. 1337.

53. *Ibid.*, p. 1335. À cet égard, notent Ernout et Meillet (*in Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Klincksieck, 2001 (1932), p. 569), il n'y a « pas de certitude ». Cicéron défendit à bon droit *relegere*, certains philologues ayant estimé par la suite que l'hypothèse était effectivement « peu vraisemblable ». D'autres priront cependant le parti de *reloigo*, en s'appuyant sur l'usage, notamment d'un Lucrèce qui évoque les « *religionum* [...] *nodis* » (« les liens des religions », cf. *De rerum natura* I, 932).

54. Agamben, Giorgio, *Profanations*, *op. cit.*, p. 97.

55. Hadrien entendait à ce qu'on *respecte* le temple. Il est à noter que le verbe *respicio*, qui donna *respect*, signifiait « regarder en arrière, regarder derrière soi, tourner la tête » (Gaffiot, Félix, *Dictionnaire latin-français*, *op. cit.*, p. 1352).

et ses mises en œuvre. En effet, l'empereur use d'une *menace*, nécessitant un *agent* – en l'espèce, des gardes. Or, le dispositif de Trophonios et Agamédès, lui, est autonome. L'artefact est en quelque sorte son propre garde qui, de par son entrée tentante est, selon la définition la plus stricte du terme, un *piège*.

Ici, l'architecture n'est pas ou plus cet « art qui ne ment point »⁵⁶. Plus qu'une transcription littérale – comme le seuil du temple de Delphes l'était du projet oraculaire d'Apollon – l'édifice se fait théâtral. Toutefois, il s'agit moins de tromper que de provoquer un *dilemme*. Le cordon, plutôt que d'empêcher l'action, suggère plusieurs alternatives. Le « bon » choix dépend du degré d'« intériorisation » de l'interdit. L'action de l'architecte, elle, s'*autonomise*, qui s'interpose entre les volontés divine et humaine. Elle n'est du reste pas sans ambiguïté, puisque la possibilité d'une effraction – qui plus est *facile* – s'accompagne de celle d'une *transgression*.

Le trésor d'Hyriée

De pièges il est à nouveau question dans le livre IX de la *Périégèse*, où l'œuvre des deux frères est mentionnée deux fois. La première concerne le lit qu'Amphitryon leur fit construire pour Alcmène, à la veille de leurs noces⁵⁷. C'est là un point important, si l'on songe à ce qui advint dans ce lit. En effet, le mythe indique que durant une absence d'Amphitryon, Zeus prit les traits de celui-ci pour concevoir Héraclès avec Alcmène⁵⁸. Ici encore, les deux frères sont associés à la thématique de l'illusion et, bien que l'adultère soit du seul fait de Zeus, ils lui fournissent tout de même un lieu.

La seconde mention concerne, elle, le trésor d'Hyriée, richissime roi d'Hyrie. Les frères, écrit Pausanias, le construisirent « de manière que du dehors on pouvait en ôter une pierre, et ils allaient de temps en temps prendre quelque une des choses qui y étaient déposées »⁵⁹. Hyriée, s'étonnant de voir ses richesses diminuer, « plaça sur les vases qui contenaient son argent et son or, des pièges, ou quelque autre chose de semblable ». Lors d'une nouvelle visite discrète, Agamédès se trouva pris, et Trophonios lui coupa la tête, « pour lui épargner les mauvais traitements auxquels il serait exposé [...] et pour ne pas être découvert lui-même »⁶⁰, avant de prendre la fuite. « On dit », conclut Pausanias, « que la terre s'étant ouverte, elle engloutit Trophonios à Lébadée, dans le bois sacré, à l'endroit où est la fosse qui porte le nom d'Agamédès, et vers laquelle est un cippe. »⁶¹

Ce passage est le théâtre de plusieurs retournements, dont le premier concerne l'édifice lui-même. En effet, s'il s'agissait dans le temple de Poséidon d'ouvrir un passage alors que celui-ci était interdit, le trésor d'Hyriée est, lui, ouvert alors qu'il semble fermé. Par ailleurs, alors qu'à Delphes et Mantinée ils avaient respecté la volonté de leurs commanditaires, les frères se montrent ici, pour la première fois, *déloyaux*. Notons également que le châtement est le reflet – inversé – de la punition, puisqu'au passage secret répond le piège empêchant Agamédès de ressortir. Enfin, le sort de Trophonios lui-même, doublement coupable d'avoir trompé Hyriée et tué son frère, clôt en quelque sorte le mythe sur lui-même. Là où Gaïa a englouti le fuyard s'ouvre une grotte qui, du fait qu'elle rend des oracles, fait écho – suprême ironie – au temple d'Apollon.

Trophonios et son frère ont, comme de raison, été châtiés pour leur *hybris*. Cependant, ce récit, plus qu'une simple mise en garde, dit à notre sens quelque chose de fondamental sur l'architecte. En

56. Alain, *Système des beaux-arts*, Paris, Gallimard, 1920, p. 201.

57. Pausanias, *Périégèse*, IX, 11, 1, *op. cit.*, t. 5, p. 59-60.

58. D'après certaines traditions, Alcmène donne naissance aux jumeaux Iphiclès et Héraclès, dont seul le second était fils de Zeus – comme, notera-t-on, Trophonios seul était fils d'Apollon.

59. Pausanias, *Périégèse*, IX, 37, 5, *op. cit.*, t. 5, p. 215.

60. *Ibid.*, IX, 37, 6, p. 215-216.

61. *Ibid.*, IX, 37, 7, p. 216.

effet, force est de constater que celui-ci ne peut que difficilement contrevenir aux intérêts de son commanditaire. Qu'en serait-il, s'il ne tenait pas ses promesses ? Pourrait-on seulement trouver le sommeil, s'il fallait craindre que s'ouvrent partout des passages secrets ? Mais est-ce à dire pour autant que l'architecte ne pourrait qu'*obéir* ? Nous allons voir que s'il ne peut se risquer à de véritables transgressions, il lui est tout de même possible, comme dans le temple de Poséidon à Mantinée, de produire des *mises en scène*.

II. Le MuCEM, *ruses et porosités*

Nous proposons, dans un second moment de cette communication, une traversée du MuCEM de R. Ricciotti, afin d'examiner quelles porosités ou illusions de porosité l'architecte est en mesure de mettre en place, qui accompagnent ou contournent les contraintes matérielles qu'imposent un édifice, tel qu'imaginé par son commanditaire. Le MuCEM est situé dans le 1^{er} arrondissement de Marseille, au centre quasi-exact de la ville (fig. 1), sur la rive Nord du Vieux-Port (fig. 2). L'une de ses particularités est de s'inscrire dans un dispositif urbain assez vaste (fig. 3), que nous allons traverser. L'édifice présente par ailleurs un intérêt tout particulier dans le présent cadre, puisqu'il s'agit d'un musée. Non seulement l'entrée en est-elle soumise à condition, mais encore y est-il de rigueur de « toucher avec les yeux ». Du reste, et quoi que l'on pense d'une « muséification » de l'art, force est d'admettre que de ce seul fait, il s'y produit quelque chose qui procède du sacré, au sens relevé *supra* chez Agamben.

Placé sur un ancien site portuaire, le MuCEM fait face au Fort Saint-Jean (fig. 4). Cet objet clos, défensif, occupe une place particulière dans le paysage et l'imaginaire des Marseillais, qui s'enorgueillissent encore de ce que Louis XIV en fit tourner les canons non vers la mer, mais *vers la ville*. D'après son auteur, le MuCEM est « dématérialisé ». Il aurait été « dessiné avec beaucoup d'anxiété », notamment à cause de ses deux interlocuteurs, le Fort et l'« horizon métaphysique » de la Méditerranée⁶². Rien n'est cependant moins sûr, puisque, dans le contexte d'une ville à dominante beige, un édifice noir ne saurait à notre sens que s'*imposer*. Le dispositif semble, au contraire, contenir une forme de *provocation*, qui se caractérise d'abord par d'imposantes passerelles (fig. 5). Il s'agit, par ces « traits », d'indiquer qu'un passage a lieu. Que ville et musée seront entremêlés, et ce malgré le Fort, qui, plus que traversé, est *transpercé*.

Au début du parcours, le musée signale sa présence par un discret logotype, sur la façade Est du Fort (fig. 6 a). L'entrée dans le dispositif s'opère par un escalier – préexistant – (fig. 6 b), objet courant dans une ville vallonnée comme Marseille, qui plus est sans signe particulier. Il en résulte un chemin traversier, qui, par deux plateformes et autant d'escaliers (fig. 7 a-d), mène à la première passerelle (fig. 8 a). Le MuCEM demeure, quant à lui, invisible. On est frappé, dans cette première séquence, par la trivialité du décor. Le paysage traversé relève en quelque sorte de l'interstitiel, du passage secret. L'invisibilité de la destination donne, elle, l'impression fugitive d'être perdu. Plus frappante encore est l'entrée sur la passerelle, signalée par un petit portail métallique (fig. 8 b), et côtoyant un parking. Tout semble se passer comme si, loin d'une entrée en fanfare, le MuCEM promettait d'entremêler ville et musée si étroitement que ce dernier en deviendrait invisible.

Il y a, semble-t-il, de la part de Ricciotti, une volonté de créer un contraste, qui se déploie dès qu'on prend pied sur la première passerelle. Au Nord (fig. 9), on peut apercevoir la cathédrale de la Major et les tours du quartier Euromed. Au Sud (fig. 10), le Vieux-Port et Notre-Dame de la Garde. Au sortir du « passage secret », la ville peut être embrassée d'un seul regard. Et nous avancerons qu'il s'agit, depuis cette passerelle, de nous faire toucher des yeux ses monuments emblématiques, comme s'ils étaient des œuvres d'art, et elle un musée – gratuit. D'une part, ce *donner-à-voir* constitue à notre

62. Propos extrait d'une entrevue donnée à RFI, et diffusée le 4 juin 2013.

sens le cœur d'un procédé dont nous verrons qu'il réparaitra, à une échelle moindre, à l'intérieur du MuCEM. D'autre part, nous sommes porté à croire qu'il s'est agi, pour Ricciotti, d'offrir à ceux qui ne pourraient ou ne voudraient pas visiter le musée lui-même un spectacle, de rendre, peut-être, à la ville ce que le musée en aurait, en quelque sorte, retranché.

À travers une percée dans le Fort où, tels les vestiges d'une effraction, les traces d'outil sont encore visibles (fig. 11), on pénètre sur une place plantée (fig. 12), donnant accès à la seconde passerelle (fig. 13 a-b). Depuis celle-ci, la ville se donne à nouveau à voir, au Nord-Est (fig. 14) et au Sud-Est (fig. 15), selon des angles similaires à ceux de la première passerelle. Non seulement la ville est-elle ici encore mise en scène mais, avancerons-nous, la multiplication des points de vue donne au visiteur l'illusion de lui tourner autour comme, dans un musée, on tournerait autour d'une sculpture pour en voir le moindre détail.

La seconde passerelle semble entrer dans le MuCEM par une coupure (fig. 16 a). À ce point de rencontre, le béton paraît *tranché* (fig. 16 b), faisant écho à l'entrée dans le Fort. En se penchant, on peut voir que les éléments constructifs sont mis à nu, sans tabou, et deviner une passerelle faisant le tour de l'espace muséal (fig. 16 c) – sur laquelle nous marcherons. Notons qu'il y a ici une double porosité, donnant à voir à la fois le lointain et des *intimités*, sur lesquelles nous reviendrons.

L'entrée de la passerelle que nous emprunterons pour finir est située dans un *coin* (fig. 17), faisant écho au caractère interstitiel de la première séquence du parcours. On est invité à emprunter un passage secret, situé entre la « peau » et les « os » de l'édifice (fig. 18 a-b), d'où se devinent le ciel, la mer et, parfois, le Fort (fig. 18 c). L'édifice, noterons-nous, est poreux à plus d'un titre, puisque la pluie y coule presque sans entrave (fig. 19). Autrement dit, selon le vocabulaire de la construction, il n'est pas *hors-d'eau*⁶³. C'est là un point important du dispositif, car il place le visiteur dans une position ambivalente, *à la fois à l'intérieur et à l'extérieur*. La ville ou, du moins, son air, entre dans le MuCEM, littéralement par tous ses pores.

Pour finir, à mesure que l'on s'enfonce entre peau et os (fig. 20 a-b) pour rejoindre le hall du musée, un dialogue s'instaure entre l'espace muséal, caché derrière un rideau noir (fig. 21), et les bureaux des employés (fig. 22 a-d), « coulisses » ordinairement soustraites aux regards. Outre ce *voyeurisme*, et attendu que les travaux ultérieurs de Ricciotti comme dramaturge autorisent à filer une métaphore théâtrale, on est ici amené à traverser, à tout le moins des yeux, le lointain de la scène avant sa rampe. Tout se passe en effet comme si le dispositif se proposait d'être le lieu d'une *inversion*, non seulement du montré et du caché, mais encore d'un parcours qu'on pourrait croire avoir fait à rebours, car le hall n'en pas le début, mais la fin. Il s'ensuit un *trouble*, qui est peut-être celui du profanateur, d'avoir vu ce qu'on ne devait pas voir.

Conclusion

L'analyse de la mythologie trophoniaque nous a permis de cerner les enjeux d'un construire conçu comme « art des passages » ainsi que d'en esquisser un corpus étiologique. À travers celui-ci, nous avons vu que l'architecte pouvait non seulement être celui qui *fait passer*, mais aussi, au-delà d'une logique binaire – passer / ne pas passer –, donner lieu à un vaste registre de comportements – y compris transgressifs. Ainsi est-il possible, dans le temple de Poséidon, de passer au-dessus ou en-dessous du cordon – voire de trancher celui-ci, pour autant qu'on accepte d'endurer la colère d'un Dieu. Le fait est que *sans le cordon, l'effraction* – et donc la transgression – *n'aurait pas été possible*.

Le destin funeste de Trophonios nous montre, quant à lui, que l'architecte ne peut que difficilement tirer parti du potentiel transgressif de ses propres ouvrages. Bien qu'il puisse donner passage à la

63. Est traditionnellement dit *hors-d'eau* un édifice dont le toit a été posé et étanchéifié – si bien qu'on y est à l'abri de la pluie. Par la suite, une fois posées portes et fenêtres, on dira qu'il est *hors-d'air*.

transgression, il semble trop proche des normes et de ceux qui les édictent pour désobéir lui-même. Mais, s'il se tient derrière chaque architecte un maître d'ouvrage, comme derrière Vitruve se tenait l'ombre d'Auguste, est-ce pour autant que l'architecte ne peut déroger à sa fonction de Cerbère ? La traversée du MuCEM semble indiquer qu'il le peut, pour autant qu'il sache, à l'image de Trophonios à Mantinée, se faire metteur en scène et, par l'acte même de tendre un cordon en travers de la porte du temple, *faire naître la tentation de le franchir*.

Annexe : Le MuCEM



Fig. 1

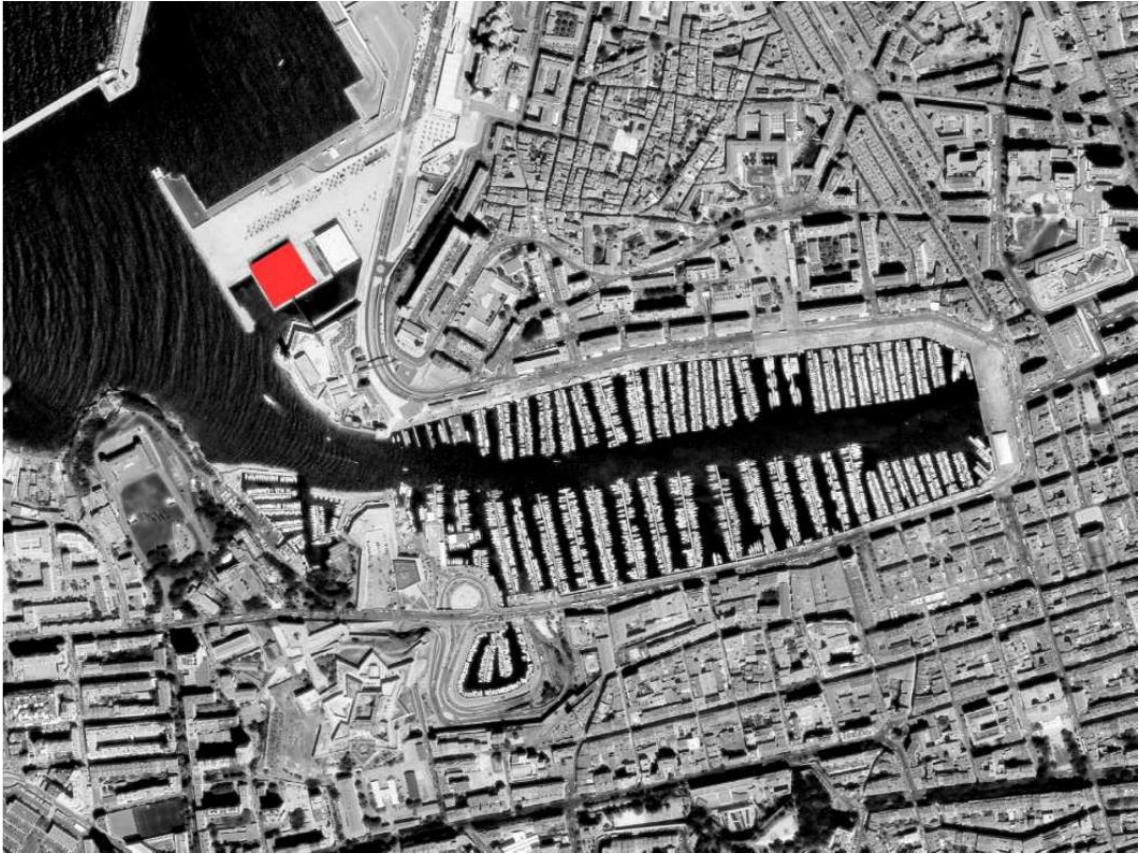


Fig. 2

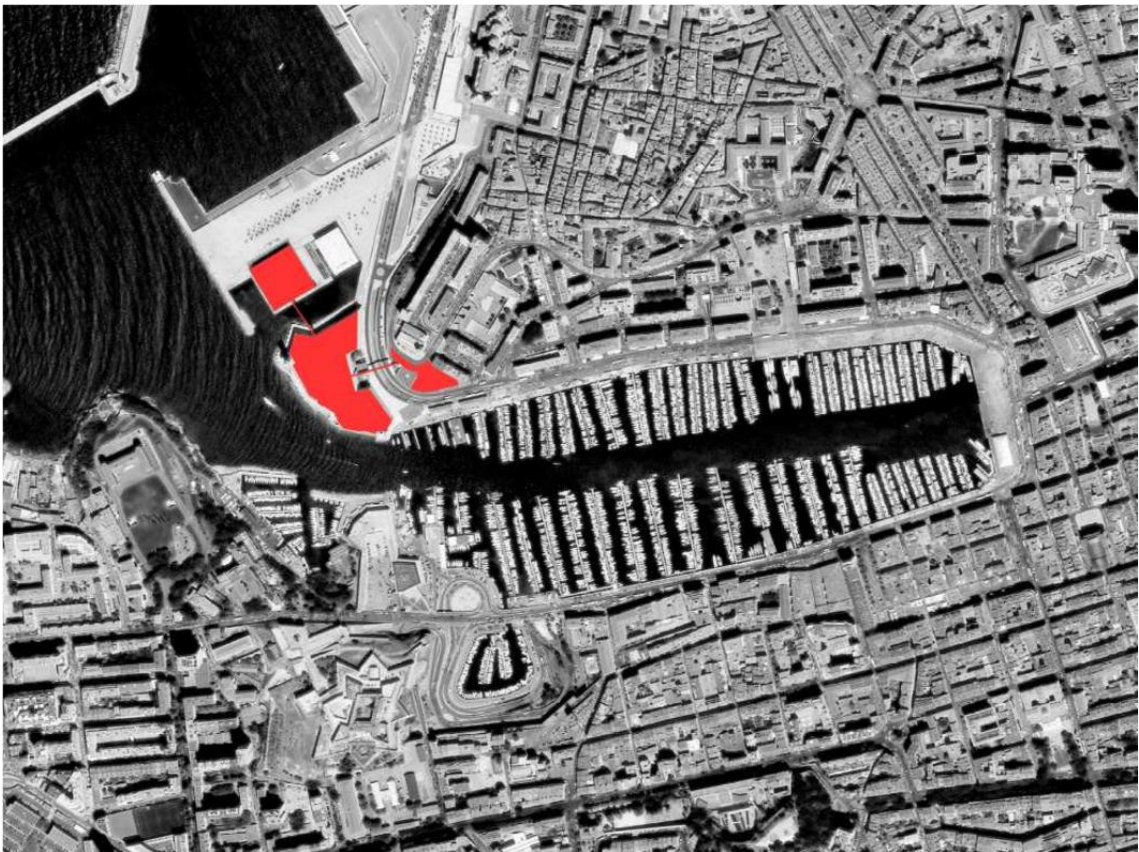


Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

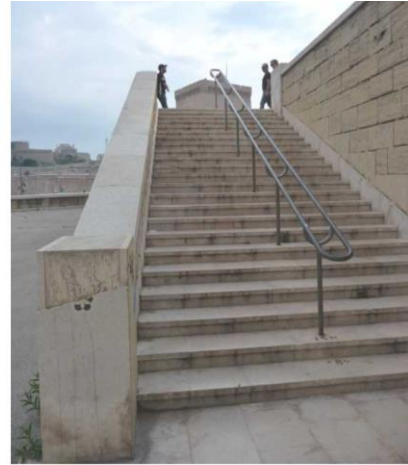


Fig. 7

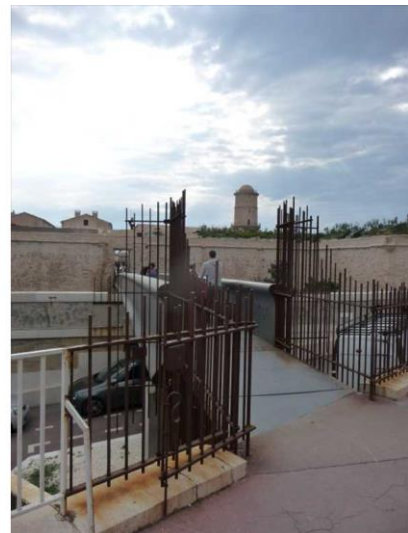


Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12

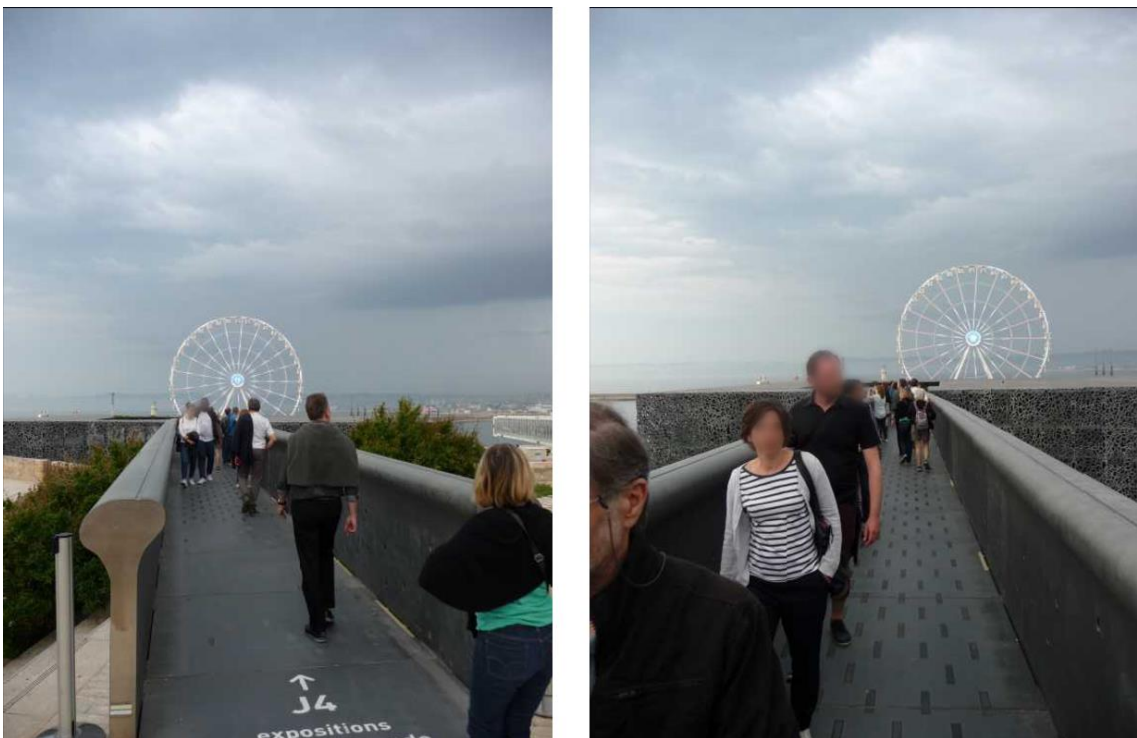


Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17

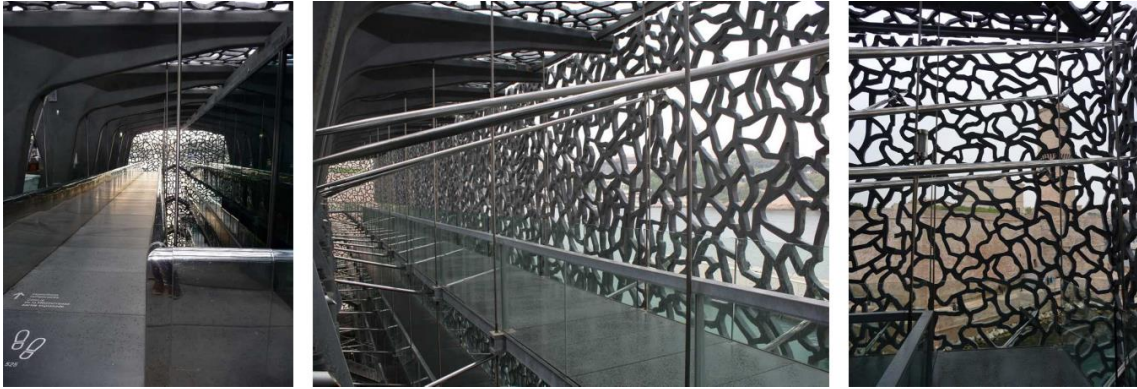


Fig. 18



Fig. 19

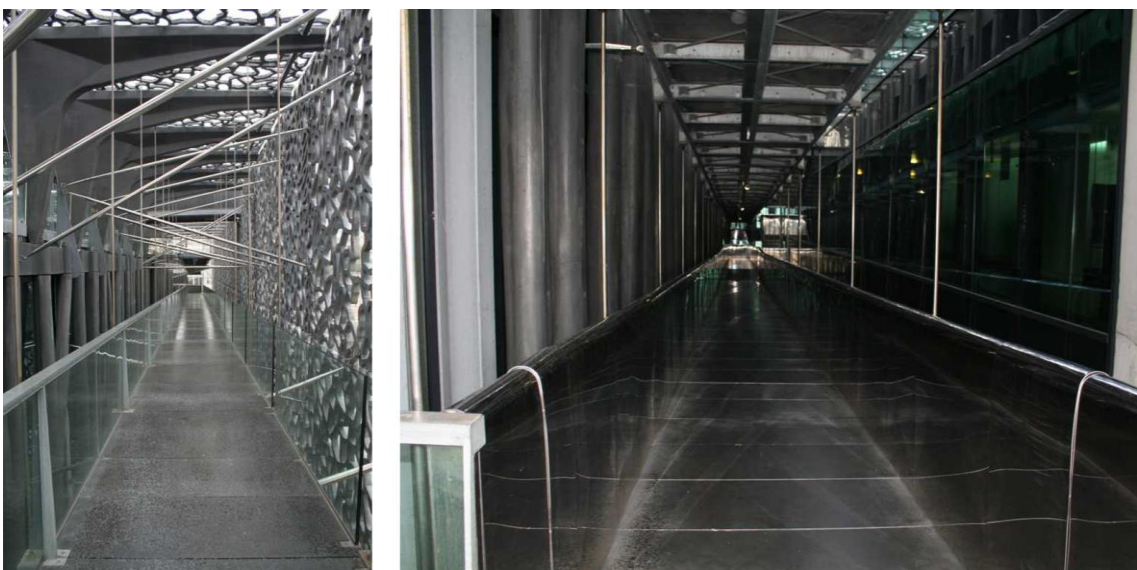


Fig. 20



Fig. 21

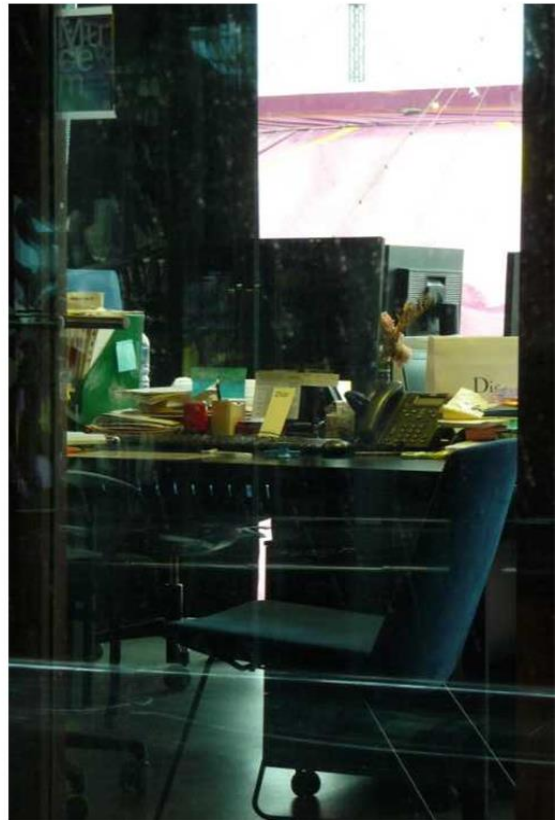


Fig. 22

Bibliographie

- Agamben, Giorgio, *Profanations*, Paris, Payot & Rivages, 2005, trad. M. Rueff.
- Alain, *Système des beaux-arts*, Paris, Gallimard, 1920.
- Amar, Georges, « Pour une écologie urbaine des transports », in *Annales de la Recherche Urbaine*, n°59-60, 1993, p. 141-151.
- Bachelard, Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Corti, 2004 (1948).
— *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 2005 (1957).
- Bailly, Anatole, *Dictionnaire grec-français*, Paris, Hachette, 1935 (1895).
- Bonnechère, Pierre, « La personnalité mythique de Trophonios », in *Revue de l'histoire des religions*, t. 216, n°3, 1999, pp. 259-297.
- Détienne, Marcel, « "J'ai l'intention de bâtir ici un temple magnifique." À propos de l'Hymne homérique à Apollon », in *Revue de l'histoire des religions*, t. 214, n°1, 1997, pp. 23-55.
- Ernout, Émile ; Meillet, Émile, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Klincksieck, 2001 (1932).
- Gaffiot, Félix, *Dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, 1934.
- Goetz, Benoît, *Théorie des maisons. L'habitation, la surprise*, Paris, Verdier, 2011.
- Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, Flammarion, 1995 (1923).
- Moles, Abraham ; Rohmer, Élisabeth, *Psychologie de l'espace*, Paris, Casterman, 1972.
- Pausanias, *Description de la Grèce (ou Périégèse)*, Paris, Eberhart, 1814-1821, trad. M. Clavier.
- Pseudo-Homère, *Hymnes homériques*, Paris, Ophrys, 1997, trad. R. Jacquin.

Bio-bibliographie : Titulaire d'un DEUG de Philosophie, Guillaume Rangheard est Architecte DE depuis 2012. Il a co-encadré en 2019 à l'ENSA-Marseille le séminaire *Matières Construites*, et prépare actuellement au sein du LESA (EA 3274, Université Aix-Marseille) une thèse intitulée : *Défense à Pan d'entrer ! Une archéologie du locus panicus des récits des origines de l'architecture* (dir. : Fr. Pouillaude). Ses travaux de recherche portent essentiellement sur l'imaginaire du construit et l'histoire des représentations.