

De l'harmonie au pastiche: beauté ou vérité: deux attitudes face au patrimoine

Autor(en): **EI-Wakil, Leïla**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Ingénieurs et architectes suisses**

Band (Jahr): **125 (1999)**

Heft 18

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-79649>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

De l'harmonie au pastiche

Beauté ou vérité: deux attitudes face au patrimoine

Par Leila el-Wakil,
historienne de l'art,
chargée de cours à
l'Institut d'architecture
et à la Faculté des
Lettres de l'Université
de Genève,
19, av. des Cavaliers
1224 Chêne-Bougeries

Le présent article est
issu de recherches
financées par le
FNRS, (subsidés Nos
1217-032346 et
1217-040727)
que l'auteur remercie
vivement de son
appui.

La vue des ruines, l'action du temps ou les effets du vandalisme sur les ouvrages architecturaux ont de tous temps suscité regrets et tristesse. La dénaturation ou l'inachèvement de grands travaux ont ainsi soulevé maintes protestations, et nombre d'architectes ont conçu des projets de réparation et de rétablissement. En pleine Renaissance, par exemple, les prises de conscience du patrimoine antique sont multiples. Tandis que Joachim du Bellay, éperdu de nostalgie, s'épand en complaints dans «Les Regrets» ou «Les Antiquités de Rome», François I^{er} pleure de voir les arènes de Nîmes, alter ego français du Colisée, mutilées et envahies. Une ordonnance pour leur protection sera du reste édictée en 1548 condamnant les propriétaires qui dénaturent les lieux par des ajouts nouveaux: «aucuns de la dicte ville (Nîmes) possèdent maisons près et à l'entour de ces édifices, lesquels journellement édifient de nouveau; de telle sorte que, pour les agrandir et accomoder à leur profit particulier, ils cachent ruines et démolissent icelles antiquités, en manière que en peu de temps, ils auront si bien entrepris sur icelles que le tout sera ruiné, détruit et gâté.»¹

La ruine et la dégradation représentent l'anéantissement des efforts de l'architecte. Jusqu'à une époque récente, la théorie architecturale occidentale n'a cessé de réitérer le postulat de la pérennité des ouvrages, victoire remportée sur le temps *edax et pertinax*. Comment dès lors envisager sereinement leur disparition? On s'efforcera plutôt de remédier aux vices de construction, à l'usure ou à l'inachèvement par une forme de restauration, non pas, il est vrai, au sens moderne

qui est le nôtre, mais selon une pratique parfois assez empirique, qui à la rigueur doctrinale oppose le bon sens du métier. Pour Claude-Louis d'Aviler, appelé à définir la restauration dans l'Encyclopédie, celle-ci est «la réfection de toutes les parties d'un bâtiment dégradé et déperé par malfaçon ou par succession de temps, en sorte qu'il est remis en sa première forme et même augmenté considérablement.» Cette définition inclut généreusement la réfection matérielle des parties abîmées avec remplacements et changements en vue du rétablissement de l'état d'origine; elle envisage éventuellement l'agrandissement soit l'ajout de parties nouvelles.

L'essentiel réside néanmoins dans la restitution de la forme première, forme étant peut-être à comprendre encore dans le sens étymologique de *forma*, soit belle forme, beauté.

Quels sont les moyens pour atteindre cet idéal formel qui anime fondamentalement la création architecturale de l'Ancien régime? Comment intervenir sur l'ouvrage d'un autre pour l'achever ou le transformer? La théorie et la pratique architecturales des époques révolues nous livrent des témoignages éclairants qui peuvent aujourd'hui encore nourrir notre réflexion en la matière. Les innombrables exemples de chantiers permanents permettent de mettre en lumière différentes manières, qui vont de la poursuite du dessein original à la rupture contrastante. Séduits par la première attitude, que la condamnation de toute velléité pasticheuse interdit de nos jours, nous avons choisi quelques exemples pour l'illustrer, parmi lesquels les réflexions autour de l'achèvement de la coupole du dôme de Milan à la fin du XV^e siècle et l'intervention de Charles Percier et Pierre-François Fontaine au Louvre, telle que relatée dans le journal de ce dernier. La tendance philoso-

phique qui sous-tend ces opérations relève du principe d'harmonie; le mot d'ordre esthétique est celui de l'unité de style.

Le principe de la *concinnitas*

La coupole du dôme de Milan

Le chantier du dôme de Milan est ouvert en 1396. Une polémique surgit en 1399 déjà à propos de l'achèvement de la coupole à la croisée du transept, dont on redoute qu'elle entraîne la ruine de l'édifice. Les travaux sont donc suspendus. C'est en 1480, que Boniforte Solari commence une coupole de plan octogonal, peut-être analogue à celle de la chartreuse de Pavie. Peu après, divers experts sont consultés au nombre desquels Léonard, Bramante et Francesco di Giorgio et, en 1490, le conseil de paroisse convoque une réunion générale des «magistri ingeneri» pour décider du parti de la future coupole. Les ingénieurs Giovanni Antonio Amadeo et Gian Giacomo Dolcibono, aidés par Francesco di Giorgio, prennent cette tâche en charge. La structure est bâtie en 1500; le décor d'entrelacs gothiques, commencé aussitôt, ne sera parachevé qu'au XVIII^e siècle. Les expertises de Léonard, Bramante et Francesco di Giorgio sont unanimes sur un point: pour sauvegarder l'harmonie constructive et esthétique de l'ouvrage, il faut le terminer selon la *maniera tedesca*, c'est-à-dire gothique, manière qui n'est pourtant plus en vogue en cette fin de XV^e siècle. La cohérence constructive et la beauté apparente de l'édifice justifieront l'anachronisme stylistique. Dans son expertise adressée «Ai fabbricieri del duomo di Milano», Léonard compare le dôme inachevé à un malade et l'architecte à un médecin. Le diagnostic joue un rôle prépondérant; il s'agit d'achever l'édifice conformément à sa logique constructive. «Le dôme malade a besoin de la même chose (qu'un homme malade), c'est-à-dire d'un médecin architecte qui comprenne bien l'édifice, de quelles règles sa

¹Cité par Louis REAU, dans «Histoire du vandalisme. Monuments détruits de l'art français», Paris, 1994, rééd., p. 184

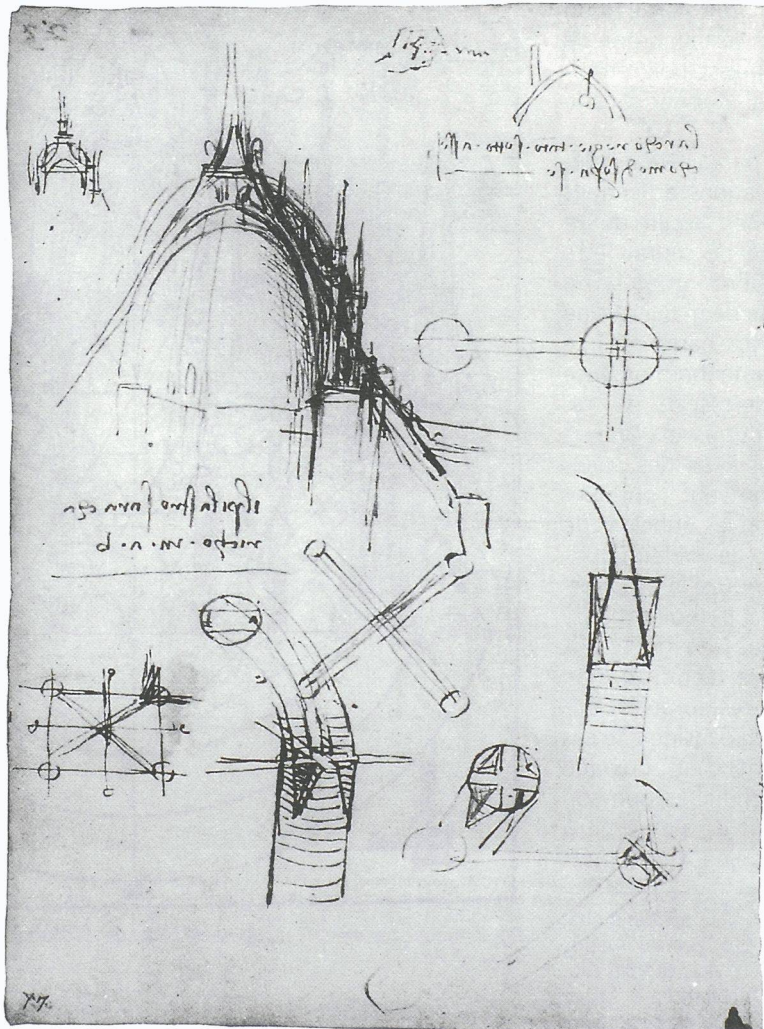


Fig. 1. - Léonard, études pour la coupole de style gothique du dôme de Milan (Codice Trivulziano, Biblioteca Trivulziana)

construction dérive exactement, d'où ces règles sont tirées (...) quelles forces maintiennent l'édifice et lui assurent sa pérennité, quel est le travail de ces forces». ²

² Traduction libre du texte original retranscrit ici: «Questo medesimo bisogna al malato domo, cioè uno medico architetto, che 'netenda bene cosa è edificio, e da che regole il retto edificare deriva, e donde dette regole sono tratte, e'n quante parte sieno divise, e quale sieno le cagione che tengano lo edificio insieme, e che lo fanno permanente, e che natura sia quelle del peso, e quale sia il disiderio de la forza, e in che modo si debbono contessere e collegare insieme, e congiunte che effetto partorischino.» in Arnaldo Bruschi, *Scritti rinascimentali di architettura*, Milan, 1978, «Ai Fabbri- cieri del Duomo di Milano», p. 350

Le modèle qu'il présente s'accorde avec l'édifice entrepris et respecte notamment la règle de l'harmonie qu'il appelle *consensus partium*³.

Bramante et Francesco di Giorgio avancent des arguments supplémentaires. Ils proposent de suivre le principe d'harmonie non seulement dans la logique constructive, mais jusque dans le détail décoratif. Dans son «Opinio super domicilium seu templum magnum...»⁴, Bramante déclare qu'il faut trouver «quelle fut l'in-

³ «... il modello da me fatto avere in sé quella simetria, quella corrispondenza, quella conformità (=consensus partium), quale s'appartiene al principiato edificio.» Ibid. p. 352

vention du premier architecte et (...) quelle a été son intention»⁵ et propose de respecter le principe de conformité (*conformità*)⁶ avec l'ancien édifice gothique. Les ornements, tels que fenêtres, piliers, lanternes, doivent s'inspirer de l'existant; les vieux dessins conservés dans les archives fourniront les motifs des détails⁷. Dans le «Consiglio (...) sopra il modo di voltare la cupola del duomo di Milano» Francesco di Giorgio relève le fait de devoir accommoder la décoration à celle en place: «De même, faire les ornements, la lanterne et sa décoration conformément à l'ordre de l'édifice et du reste de l'église»⁸.

Tous trois renvoient donc au principe de la *concinnitas*, soit au principe d'harmonie, avancé par Leon Battista Alberti dans le «De re aedificatoria» publié en 1485. La beauté d'un édifice résulte selon lui de l'harmonie de toutes les parties, cette même harmonie qui régit les lois de la nature⁹: «... la beauté est l'harmonie de tous

⁴ ARNALDO BRUSCHI, «Scritti rinascimentali di architettura»: «Bramanti opinio super domicilium seu templum magnum», pp. 367-374

⁵ «quale sia la invenzione del primo architetto del domo, e (...) qual fussi sua intenzione», Ibid. p.367

⁶ «... quattro cose vi bisogneno, de le quale la prima si è forteza, la seconda conformità cum el resto del edificio, la terza legiereza, la quarta et ultima bellezza ...» Ibid. p. 367

⁷ «Quanto a li ornamenti, come sono scale, corradori, fenestre, mazonarie, pilieri e lanterne, quello ch'e facto sopra la segrestia, bona parte ne dà ad intendere, e meglio se intende anchora per alcuni disegni, che ne la fabrica se troveno facti in quel tempo, che questo Domo fu edificato; ...» Ibid pp. 373-374

⁸ «fare li ornamenti, lanterna et fiorimenti conformi e l'ordine de lo hedificio et resto de la giesa» ARNALDO BRUSCHI, «Scritti rinascimentali di architettura», «Consiglio dato da Francesco di Giorgio sopra il modo di voltare la cupola del duomo di Milano», pp. 384-385

⁹ «... ut sit pulchritudo quidem certa cum ratione concinnitas universarum partium in eo, cuius sint, ita ut addi aut diminui

les membres qui font partie [d'un édifice] selon un certain ordre, de sorte qu'on ne puisse rien retrancher, ajouter ou changer sans le gêner».

La beauté est par ailleurs indépendante des canons artistiques et stylistiques; il en résulte qu'un édifice gothique ne saurait être achevé autrement que selon l'ordre gothique, de manière à ne pas rompre cette harmonie. Le sens de la beauté harmonieuse dicte à Alberti le respect du travail de ses confrères et l'ouverture d'esprit vis-à-vis des styles du passé. Mieux vaut continuer un ouvrage selon les principes de son origine, que de vouloir imprimer une trace nouvelle inopportune, voire nuisible, qui entraîne laideur ou ruine. Dans le livre X de son «De re aedificatoria» consacré à la restauration des édifices¹⁰, Alberti considère le cas de l'achèvement d'un ouvrage par d'autres architectes que son auteur et enjoint de s'en tenir à une fidélité absolue aux projets

aut immutari possit nihil, quin improbabilius reddatur.» in LEON BATTISTA ALBERTI, «De re aedificatoria», VI,2, cité par GIOVANNI ORLANDI, «L'Architettura», Milan, 1966, pp. 446-447. Voir aussi IX, 5, p. 815: «Sed est amplius quippiam ex his omnibus compactis atque nexis, quo tota pulchritudinis facies mirifice collucescat: id apud nos concinnitas nuncupabitur, quam eandem profecto omnis esse gratiae atque decoris alumnam dicimus. At qui est quidem concinnitatis munus et paratio partes, quae alioquin inter se natura distinctae sunt, perfecta quadam ratione constituere, ita ut mutuo ad speciem correspondeant.»

«Mais il y a de surcroît une qualité qui résulte de la connexion et de l'union de tous ces éléments [le nombre, la proportion, l'implantation] dans laquelle brille merveilleusement l'apparence de la beauté: nous l'appellerons «concinnitas» (harmonie) et dirons qu'elle est vraiment nourrie de toute grâce et splendeur. La tâche et l'aspiration de la «concinnitas» (harmonie) est de faire en sorte que, par quelque rapport parfait, des parties qui par nature sont distinctes les unes des autres présentent dans leur apparence une concordance réciproque.»

¹⁰ LEON BATTISTA ALBERTI, «De re aedificatoria», IX, 2»

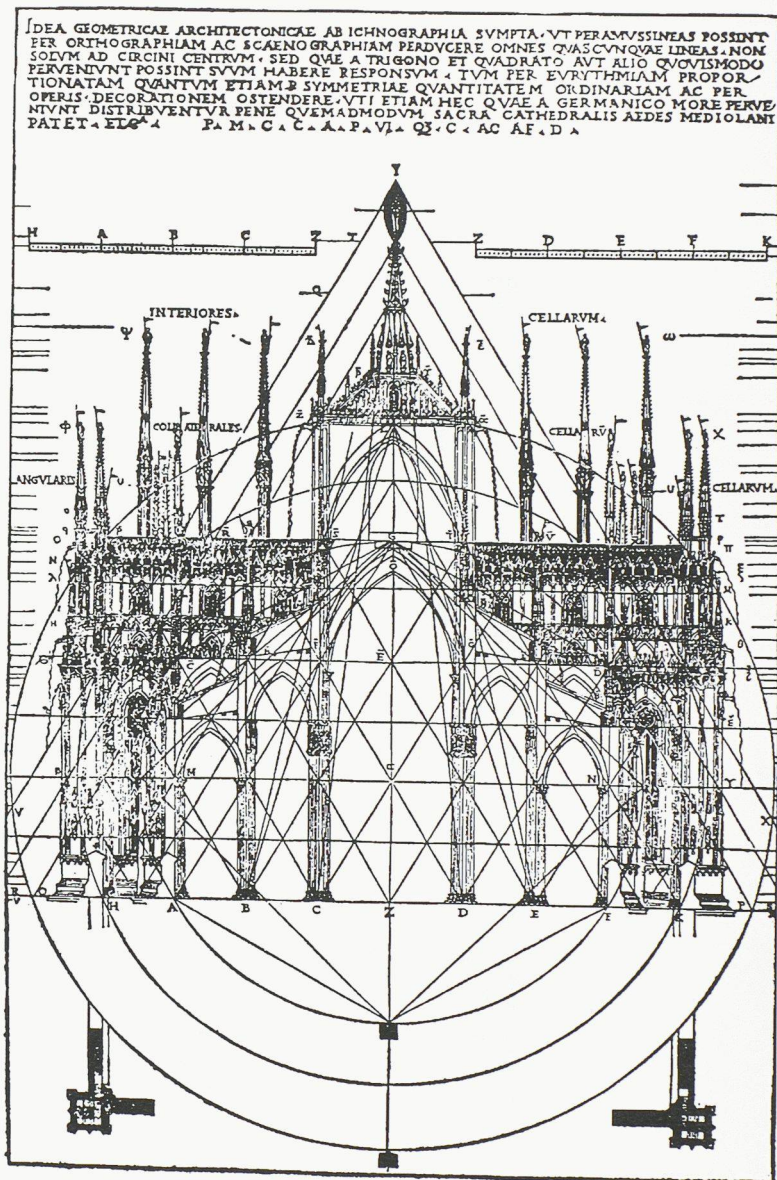


Fig. 2. - Coupe transversale du dôme de Milan par la coupole (C. Cesariano, Vitruvio, Como 1521, C.XV V)

initiaux: «En raison de la brièveté de la vie humaine et de la grandeur même de l'ouvrage, les constructions de plus grandes proportions ne peuvent pour ainsi dire jamais être menées à terme par celui qui les conçoit. Mais, mû par l'ambition, celui qui succède désire absolument innover en quelque partie, et en tirer quelque gloire; d'où il survient que des édifices bien entrepris par d'autres viennent à être gâtés et ruinés. Je crois qu'il y a lieu de rester fidèles aux intentions des auteurs, lesquelles résultent certainement d'une mûre réflexion. De fait, ceux qui à l'origine se sont dédiés à l'ouvrage, peuvent avoir été guidés par des intentions déterminées que nous aussi pourrions découvrir, avec un examen plus attentif et prolongé et un jugement plus exact.»¹¹

Alberti, Bramante, Léonard, Francesco di Giorgio comptent parmi les figures de proue de l'architecture moderne de la Renaissance. Lorsqu'il s'agit d'intervenir sur un ouvrage existant, ces novateurs préconisent une pratique toute en nuances, prônant même le mimé-

¹¹ «Le costruzioni dalle proporzioni piu grandi, a causa della brevità della vita humana e per la vastità stessa delle opere, quasi mai potranno essere condotte a compimento da chi le concepisce. Ma chi gli succede, a causa dell'ambizione, desidera assolutamente innovarle in qualche parte, e farsene così un merito; onde avviene che vengano guastati e mandati in rovina edifici che altri avevano iniziato bene. Io credo che occorra mantenersi fedeli alle intenzioni degli'autori, le quali sono state certo frutto di matura riflessione. Difatti coloro che in origine diedero avvio all'opera possono essere stati guidati da determinati intenti che anche noi, con un più attento e prolungato esame e un più esatto giudizio, potremo scoprire.»

tisme de l'existant. Cette imitation respectueuse conduit par exemple Alberti à poursuivre le revêtement de marbre bichrome toscan de la façade de Santa Maria Novella tout en en réinterprétant la géométrie décorative plutôt que de songer à doter cette église florentine d'un placage de pierre moderne à ordres superposés.

Est-ce encore le principe de *concinnitas* ou celui de *non finito* qui anime Michel-Ange dans sa reconversion vers 1660 d'une partie des thermes de Dioclétien en l'église Sainte-Marie des Anges? Le projet minimal épouse les intentions d'origine; l'artiste se contente d'occuper les immenses espaces antiques tels que créés, sans presque les retoucher, indiquant un chœur et une nef recoupée de l'immense transept formé de l'ancienne basilique. L'église qui en résulte, atypique par rapport aux typologies alors en vigueur, découle directement du potentiel du lieu. En cela Michel-Ange anticipe les commandements modernes relatifs à l'usage des monuments.¹²

Le principe de l'unité de style

L'histoire du Louvre ou comment accommoder les bâtiments entre eux

L'histoire du Louvre illustre à elle seule un large éventail des attitudes face au patrimoine. François I^{er} engage un processus de *tabula rasa* du château médiéval; Pierre Lescot reçoit en 1546 le mandat de bâtir «un grand corps d'hostel au lieu où est de présent la grande salle». Les fondations médiévales sont réemployées pour édifier les nouveaux bâtiments. A la mort d'Henri II, le

palais de la Renaissance est inachevé, mais l'aile occidentale est terminée et sa façade intérieure rehaussée du décor sans pareil des admirables sculptures de Jean Goujon, qui devait faire dire à Pierre-François Fontaine: «La face au couchant sous le pavillon principal était à demi achevée par Lescot et les sculptures dont le célèbre J. Goujon l'avait ornée la faisait mettre au rang des choses que l'on cite comme ouvrages classiques dans les arts.»¹³ Catherine de Médicis entreprend concurremment le palais des Tuileries, dont seule une aile sera réalisée sur les plans de Philibert Delorme (ou de l'Orme)¹⁴.

Dans son ouvrage intitulé «*Les plus excellents bastiments de France*», Jacques Androuet du Cerceau décrit la splendeur du Louvre inachevé qui s'offre à lui, notamment la façade de Lescot, «cette face de maçonnerie (...) tellement enrichie de colonnes, frises, architraves et toute sorte d'Architecture, avec symmetrie et beauté si excellente» et espère «qu'avec le temps l'oeuvre nouveau se parachèvera»¹⁵ selon le projet d'origine.

Henri IV a de grandes ambitions pour le Louvre: raser ce qui subsiste des bâtiments médiévaux, quadrupler la cour carrée et relier le Louvre aux Tuileries par deux grandes galeries. Il fait effectivement achever l'aile sud de la cour carrée, la petite galerie entreprise par Charles IX et confie à Louis Métezeau la construction de la grande galerie au bord de la Seine, lointain ancêtre du musée.

Secondé par Richelieu, Louis XIII poursuit le dessein des Bourbons, entreprend la démolition d'une troisième aile du château médiéval et prolonge l'aile Lescot de manière à

quadrupler la cour carrée. S'inscrivant dans l'esprit du projet de la Renaissance, l'architecte Jacques Lemercier respecte le principe de la *concinnitas*. Pour agrandir l'aile occidentale, il invente le gros pavillon central à dôme qui sert de rotule entre la partie originale et la réplique moderne. Cet Alberti du XVII^e siècle reprend à son compte la citation mentionnée plus haut¹⁶, n'innove guère et reste fidèle aux intentions de l'auteur d'origine. Il travaille, tant pour la prolongation de l'aile que pour la création du pavillon qui se dresse vis-à-vis de celui des Tuileries, dans l'esprit de son prédécesseur du XVI^e siècle.

Louis XIV, ou plus exactement Mazarin, perpétue le grand dessein, auquel Louis Le Vau travaille dès 1657. Son plan de 1660 prévoit de démolir les restes du Louvre médiéval pour terminer la cour carrée et de tracer la jonction du Louvre aux Tuileries, véritable arlésienne des projets autour du Louvre jusqu'à la démolition des Tuileries en 1871. L'aile nord est achevée en 1660, l'aile sud trois ans plus tard, et l'aile orientale est entreprise dans la logique formelle de l'ensemble déjà réalisé.

C'est alors que se produit le coup de théâtre qui va infléchir les destinées du palais. Colbert ayant succédé à Mazarin fait interrompre les travaux de l'aile orientale entrepris par Le Vau. A ses yeux, le projet manque d'emphase. Il ouvre une large consultation auprès des architectes français, puis italiens dont Le Bernin. Ce dernier vient à Paris et formule plusieurs projets qui sont en rupture complète avec les constructions existantes. Le Bernin, qui n'a rien d'un médecin architecte tel que défini par Léonard de Vinci et qui n'hésite pas au nom de la priorité créatrice à faire fondre les bronzes du Panthéon pour réaliser le baldaquin de Saint-Pierre, n'a que faire du principe de *concinnitas* en matière d'intégration. Il est gêné de devoir s'accrocher au travail de ses prédécesseurs et affirme «qu'en

¹² La Charte internationale sur la protection des monuments et des sites (Charte de Venise), article 5, stipule en effet: «La conservation des monuments est toujours favorisée par l'affectation de ceux-ci à une fonction utile à la société: une telle affectation est donc souhaitable, mais elle ne peut altérer l'ordonnance ou le décor des édifices. C'est dans ces limites qu'il faut concevoir et que l'on peut autoriser les aménagements exigés par l'évolution des usages et des coutumes.»

¹³ PIERRE-FRANÇOIS FONTAINE, «Mémoires», vol. 1, pp. 118-119

¹⁴ A propos de cet architecte et ingénieur du XVI^e siècle, voir *IAS* No 1-2/1999, pp. 2-5: «Une charpente rarissime aux portes de Lausanne», par LÉOPOLD PFLUG

¹⁵ JACQUES ANDROUET DU CERCEAU, «Les plus excellents bastiments de France», 1576, éd. Sand, 1988, p. 27

¹⁶ cf. note 11

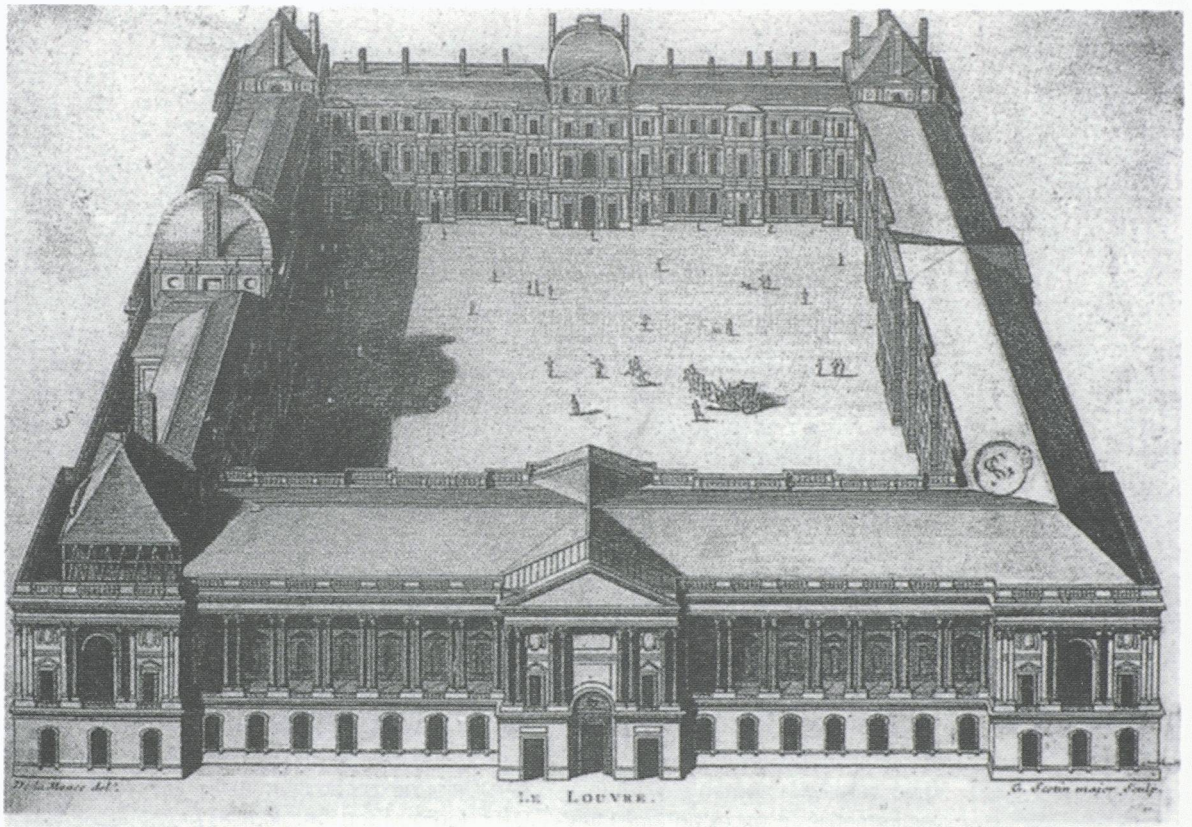


Fig. 3. - J.-B. Delamonce, le Louvre, gravé par G. Scotin. Quoique très inexacte, cette représentation du Louvre permet de comprendre les problèmes posés par les changements de parti opérés après la fin du XVII^{ème} siècle. Contrairement à ce qu'indique la gravure, l'aile nord ne sera jamais réalisée. (Crédit photographique J. Musy, Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites)

conservant les bâtiments existants on ne fera jamais rien de grand». A Paul Fréart de Chanteloup qui, en bon courtisan, le félicite de «la beauté de son dessin (...) d'autant plus admirable qu'il l'avait accommodé au vieux»¹⁷, Bernin, conscient du rapport conflictuel entretenu avec l'ancien palais, rétorque «que, pour avoir voulu conserver le Louvre, il l'avait détruit (...)».

Les projets du Bernin ne verront jamais le jour, mais ils ouvrent en grand la voie à la réalisation de la colonnade¹⁸. Le changement de cap qui s'opère marque une fracture dans l'application du principe d'unité de style pratiquée jusque là. Quelle suite y aura-t-il lieu de donner à cette cour devenue hétéroclite? Fontaine, chargé avec Percier

des aménagements pour Napoléon I^{er}, déplore dans son journal «les tristes effets de l'inconstance et de l'instabilité auxquelles ses constructions ont été soumises» avant de blâmer le Roi Soleil: «Louis XIV en appelant Le Bernin dont l'amour-propre voulait tout détruire, et en remettant entre les mains peu expérimentées de Perrault la direction des travaux, a eu plus qu'aucun autre part aux mauvaises destinées de l'édifice. Certes si ce monarque eût mieux choisi, si au lieu d'offenser les hommes habiles de la France en appelant un architecte étranger, qui dédaigna de faire une restauration, si au lieu de donner le Louvre à un médecin savant devenu architecte pour avoir traduit Vitruve, si mieux conseillé il eût chargé de l'achèvement de ce grand ouvrage l'un des artistes sages, expérimentés dont les talents étaient connus, si lui-même sachant modérer son goût pour tout ce qui était extraordinaire, s'il n'eût pas cherché beaucoup moins à faire ce que l'état des choses et son propre intérêt propre exigeaient qu'à prétendre effacer en grandeur et en magnificence ce qui avait été fait avant lui, si enfin il avait consulté la raison, certes on n'aurait pas discuté cent ans après

son règne sur les moyens d'accorder les choses qu'il a laissées avec celles qu'il avait entrepris de finir. Le Louvre dont la grandeur et la magnificence fixent l'attention de tout le monde aurait été terminé et serait justement admiré aujourd'hui.»¹⁹ Pierre-François Fontaine reprend à son compte l'enseignement des théoriciens de la Renaissance et réincarne Lescot. En fait d'harmonie, il insiste sur la nécessité d'accorder les différentes parties du Louvre, le *consensus partium* de Léonard; l'unité de style est à ses yeux le plus sûr moyen d'y parvenir. A Napoléon qui veut imposer une empreinte de plus sur le château de Versailles, Fontaine plaide soit le rétablissement de l'état Louis XIV, soit la poursuite du projet de Gabriel²⁰. Une main supplémentaire ne ferait qu'accroître le caractère hétérogène de l'édifice. De même, au Louvre, Percier et Fontaine chargés de terminer la cour carrée inachevée cherchent à se faire oublier tout en introduisant une harmonie compositionnelle perdue au moment de l'intrusion de la colonnade. Ils se

¹⁷ Le compliment reflète l'ambiguïté de la pensée critique de Fréart. Dans son récit du voyage du Cavalier Bernin en France, on découvre la difficulté pour ce dernier de venir s'accrocher au bâtiment de Lescot: «Je me suis étendu ensuite sur la beauté de son dessin, que je trouvais d'autant plus admirable, qu'il l'avait accommodé au vieux, et que je disais à toute rencontre que c'était un paradoxe qu'il n'avait rien changé au Louvre, et qu'il l'avait accommodé au vieux, et qu'il l'avait changé tout à fait.»

¹⁸ ANTOINE PICON, «Claude Perrault ou la curiosité d'un classique», CNMHS, Paris, 1989

¹⁹ PIERRE-FRANÇOIS FONTAINE, «Journal», vol. 1, p. 503

²⁰ Ibid., p. 297

heurtent à une difficulté de taille, celle de la diversité des façades intérieures: «L'intérieur de la cour avait été entrepris sur deux systèmes de décoration différents. Le premier qui était l'ouvrage de Lescot portait deux ordres et un attique; le second exécuté longtemps après par Perrault en raccord avec la Colonnade avait trois ordres couronnés par une balustrade. La face au couchant sous le pavillon principal était à demi achevée par Lescot, et les sculptures dont le célèbre Jean Goujon l'avait ornée la faisaient mettre au rang des choses que l'on cite comme ouvrages classiques dans les arts. La face opposée au couchant derrière la Colonnade était presque achevée avec les trois ordres, et la hauteur du grand fronton ne permettait d'y rien changer. La face au midi était à demi bâtie avec la disposition des trois ordres. Celle au nord, dont une grande partie avait été faite sous Charles IX, appartenait presque entièrement au système ancien des deux ordres avec l'attique. Il semblait d'après cette disposition que voulant ne rien démolir, le Louvre devait être terminé moitié selon Lescot et moitié selon Perrault. Ainsi les faces au levant et au nord [sic] auraient eu les deux ordres avec l'attique, et les faces au couchant et au midi [sic]²¹ auraient conservé les trois ordres.» Après discussions et réflexions les deux architectes décident de repenser l'intérieur de la cour de façon à obéir aux canons de leur époque. Ils choisissent «le parti qui se trouvait d'accord avec la raison et le bon goût, (...) de tout achever avec les trois ordres, à l'exception de la face au levant qui avec le dôme du milieu est la portion la plus ancienne de l'édifice et qui semble par sa disposition en être le corps de logis principal.»²²

Prix de Rome et férus académiciens, Percier et Fontaine ne pouvaient que regretter le renoncement au

plan d'ensemble d'origine et travailler à ce qu'ils estimaient être la restitution d'une nouvelle harmonie esthétique. La beauté du quadrilatère de la cour était le but recherché, au détriment de la vérité historique, puisqu'il fallut démolir la façade de l'aile méridionale et la reconstruire à neuf. En ce sens, l'intervention allait à l'encontre du respect de l'histoire tel que nous le préconisons à présent: «Les apports valables de toutes les époques à l'édification d'un monument doivent être respectés, l'unité de style n'étant pas un but à atteindre au cours d'une restauration.»²³

Viollet-le-Duc, un demi-siècle après Percier et Fontaine, mettait le doigt sur la délicate question de l'hétérogénéité des monuments, n'adoptant toutefois pas de position tranchée sur les solutions à apporter: «De là des embarras considérables. S'il s'agit de restaurer et les parties primitives et les parties modifiées, faut-il ne pas tenir compte des dernières et rétablir l'unité de style dérangée, ou reproduire exactement le tout avec les modifications postérieures? C'est alors que l'adoption absolue d'un des deux partis peut offrir des dangers, et qu'il est nécessaire, au contraire, en n'admettant aucun des deux principes d'une manière absolue, d'agir en raison des circonstances particulières.»²⁴

Le principe esthétique de l'harmonie, établi dans le traité d'Alberti sous le nom de *concinntas*, et celui d'unité de style qui en résulte ont réglé l'essentiel de la production de l'architecture classique en Europe sous l'Ancien régime et, ce que l'on ignore trop souvent, bien des interventions sur le patrimoine.

De l'harmonie au pastiche

L'harmonie, au charme suranné, compte sans doute parmi les valeurs indéfinissables et inaccessibles. En conservation du patrimoine, l'intervention harmonieuse constitue sans doute l'objet d'une quête insaisissable; mais, en bannissant l'éventualité de la reproduction du dessin original, on ne se facilite pas la

tâche. En 1964, la Charte de Venise stipule en effet que «les éléments destinés à remplacer les parties manquantes (mais ceci pourrait aussi s'appliquer aux ajouts) doivent s'intégrer harmonieusement à l'ensemble, tout en se distinguant des parties originales, afin que la restauration ne falsifie pas le document d'art et d'histoire.»

Cet énoncé fait intervenir deux absolus philosophiques, la Beauté et la Vérité, toutes deux convoquées, selon la charte, lors d'une intervention de conservation. Mais n'est-ce pas aller trop souvent droit à la faillite que de se livrer à cette double poursuite de deux idéaux difficilement conciliables? Les tiroirs de l'histoire de la restauration ne débordent-ils pas maintenant d'ingrètes leçons d'histoire, de pédantes actions didactiques, de documents authentiques devenus illisibles?

En poursuivant l'œuvre gothique de leurs prédécesseurs, les architectes de la Renaissance n'avaient à aucun moment le sentiment de produire du faux, mais plutôt celui d'achever un bâtiment selon la vérité esthétique qui était la sienne. L'idée d'une confusion pernicieuse entre les parties originales d'un ouvrage et les réparations ou les ajouts ultérieurs se forge peut-être chez Ruskin, lequel, au nom de l'authenticité, tente même de promouvoir une esthétique de la ruine. Sans doute y a-t-il eu à répondre aux excès d'harmonisation et aux disparitions préjudiciables. L'inflation d'imitations, de copies et d'interprétations, réunie sous le terme générique de pastiche (emprunté au vocabulaire italien musical de *pasticcio*), risquait à terme de déprécier les originaux, au point qu'une sorte de fétichisme matériel a vu le jour. Au culte classique de la forme s'est substitué le culte moderne de la substance. □

²³ Charte internationale sur la protection des monuments et des sites (Charte de Venise), art. 11

²⁴ EUGÈNE-EMMANUEL VIOLLET-LE-DUC, Dictionnaire raisonné de l'architecture française, T VIII, Paris 1866, p. 23

²¹ Ibid., p. 119; Fontaine n'est pas très clair sur les orientations des façades.

²² Ibid.