

À la recherche de la villa perdue

Claudette Hould

Volume 28, numéro 114, mars-avril-mai 1984

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/54269ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

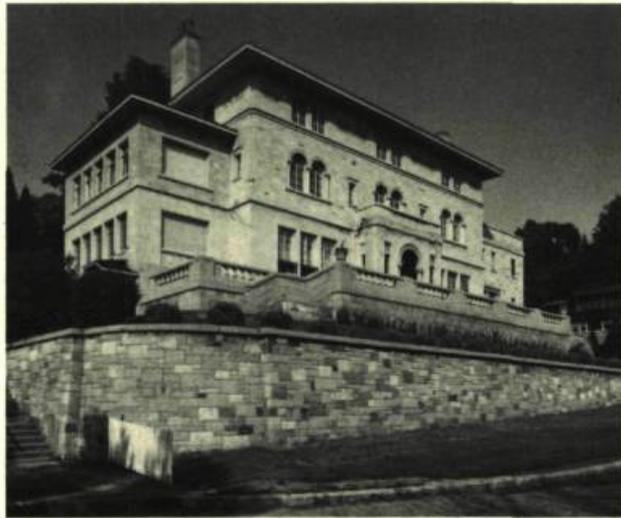
0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Hould, C. (1984). Compte rendu de [À la recherche de la villa perdue]. *Vie des arts*, 28(114), 23-25.



1. Maison Aimé Geoffrion
815, Upper Belmont, 1930-1931.
Louis AUGUSTE et Pierre-Charles AMOS.
Calcaire de l'Indiana.
Coll. Centre Canadien d'Architecture.
(Phot. Michel Boulet et Luc Roberge)

A LA RECHERCHE DE LA VILLA PERDUE

Claudette HOULD

Le concours d'émulation organisé par l'Institut Français d'Architecture, en 1981-1982, proposait des restituer archéologiquement ou librement un édifice antique d'après sa description: la Villa Laurentine, d'après le texte de la lettre de Pline'. C'est autour de ce concours que le Centre Canadien d'Architecture a conçu une exposition montréalaise en trois parties: documentation historique sur la tradition de la restitution; le concours; la villa et l'architecture classique à Montréal.

La Villa des Laurentes et la lettre de Pline

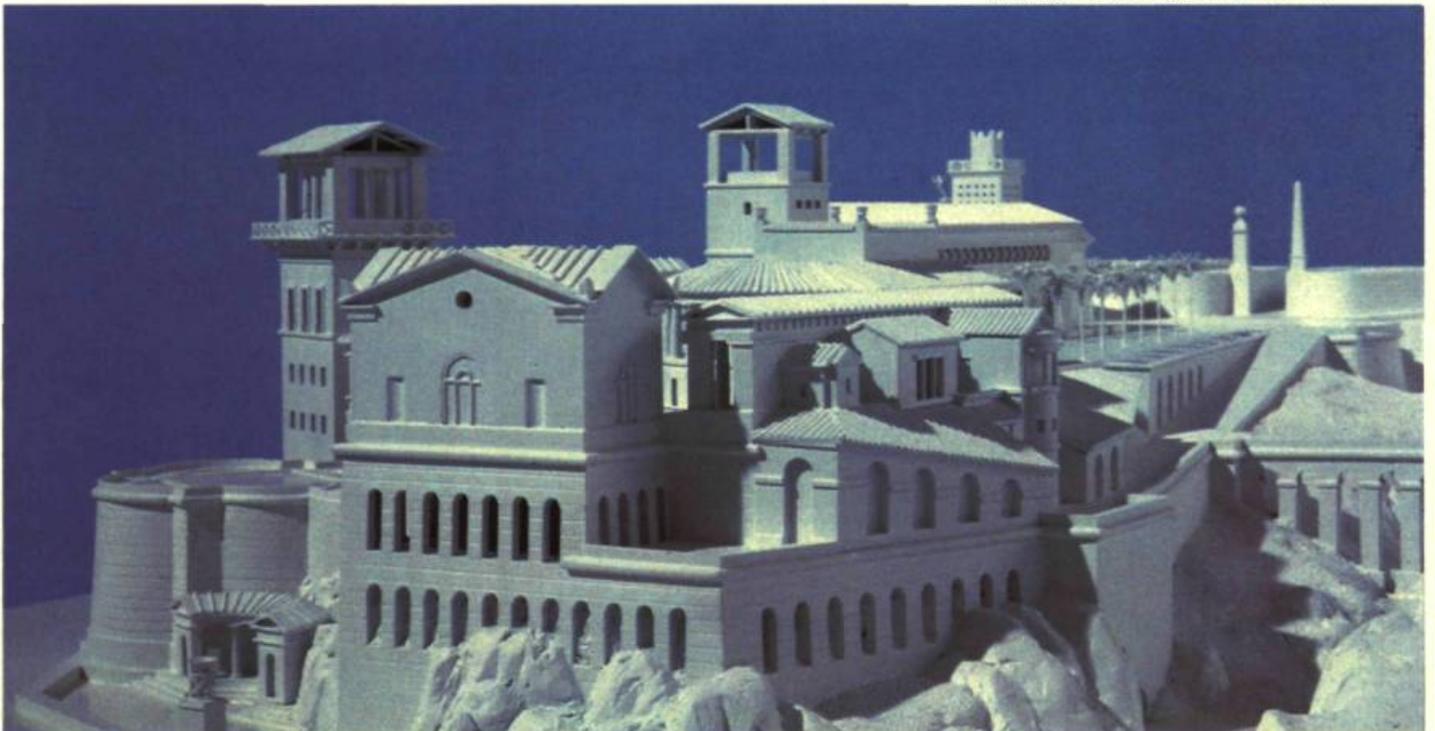
Les fouilles les plus récentes sur le site d'une abbaye cistercienne proche d'Ostie semblent enfin donner un caractère scientifique à l'hypothèse de la correspon-

dance entre les fondations romaines de l'abbaye et la villa de Pline.

Il reste que, malgré des fouilles archéologiques séculaires sur le site supposé de Laurento, les archéologues n'ont jamais pu identifier le moindre vestige

avec certitude, ni prouvé l'existence de la villa décrite au début de notre ère par son propriétaire, Pline le Jeune (62-vers 113), dans une lettre à son cher Gallus, pour le convaincre de venir lui rendre visite.

2. Léon KRIER
Maquette de La Villa Laurentine de Pline, 1981.
Coll. Centre Canadien d'Architecture.



Pourtant, cette lettre, charmante pour la majorité, sans saveur pour deux concurrents, et qui pourrait bien contenir quelque exagération, a exercé pendant quatre siècles un pouvoir de fascination tel qu'on ne dénombre pas moins de vingt-deux restitutions originales (sans compter celles que nous ne connaissons plus) par des architectes, des antiquaires ou des archéologues².

L'exposition en a présenté une bonne douzaine, dont les deux premières, celles de Scamozzi (1615) et de Félibien (1699), et la meilleure, celle de Haudebourt, au 19^e siècle.

Le Concours et la tradition de la restitution

L'exposition a suscité des interrogations sur le rôle de la restitution dans l'élaboration du vocabulaire et du système de l'architecture, sur l'interrelation entre l'archéologue ou de l'architecte et les modèles qu'ils produisent, enfin, sur la pertinence même du concours. Pour calmer les inquiétudes exprimées sur cette «entreprise absurde»³ de ressusciter un exercice en soi académique et, peut-être, dangereux, précisons tout de suite que la philosophie déclarée⁴ des organisateurs proposait l'exercice «en interrogeant l'origine et la raison constructive, la base philosophique et la raison d'être des éléments de l'architecture et de la décoration». Il ne s'agissait donc pas de masquer ni d'exalter la fonction de domination de la villa, ni de tourner en dérision les principes de l'architecture et, encore moins, de tenter un procès en révision de l'architecture antique, mais d'alimenter une discussion philosophique par une documentation cohérente.

La documentation cohérente, le directeur des programmes du Centre Canadien d'Architecture (CCA) et conservateur de l'exposition, Pierre de la Ruffinière du Prey, a réussi à la réunir pour l'exposition de Montréal, grâce aux prêts (livres, dessins, estampes, photographies) de la précieuse collection du CCA et de la bibliothèque d'architecture et des beaux-arts de l'Université McGill.

La tradition de la restauration remonte en fait aux premières illustrations des *Dix Livres d'architecture* de Vitruve (90-20 av.J.-C.). L'exposition en offrait cinq éditions latines, italienne et française, dont la plus ancienne, de 1511 (les manuscrits médiévaux étaient dénués d'illustrations). C'est donc par le biais de la traduction et de la gravure que le répertoire des formes architecturales antiques, la théorie et la critique ont été diffusés à travers l'Europe. Que ces gravures soient des restitutions, virtuellement des images d'imagination, produites quatorze cents ans après la description de l'architecte romain, n'aura pas été la moindre information pour le visiteur attentif de l'exposition. Que ces figures, inventées à

partir du seul texte deviennent autant de modèles pour les siècles à venir, et qu'une lecture vitruvienne, à une époque où aucune maison antique complète n'était connue archéologiquement, ait eu un tel impact sur les créations des 16^e et 17^e siècles, a de quoi ébranler les plus grandes certitudes culturelles.

Vu la méconnaissance des monuments antiques jusqu'à la fin du 18^e siècle (mais Winckelmann n'avait-il pas reproché leur aveuglement à ses contemporains?), on comprend que la synthèse entre les descriptions littéraires de Vitruve et les vestiges archéologiques ne pouvait se faire avant les excavations de Pompéi. On admet également que «toute restitution reflète plus ou moins largement l'architecture de son temps même si réciproquement, en tant que modèle elle l'influence», et que la restitution de Félibien doit plus à l'architecture du siècle de Louis XIV qu'à l'Antiquité. Mais ce qui étonne, vu les conséquences sur le processus d'élaboration du système architectural, c'est la persistance des antiquaires à imaginer des compositions architecturales malgré la publication des excavations: décus par l'exiguïté des espaces et la petitesse des maisons, ils continuaient à restituer des modèles ampoules.

L'exercice de restitution qui avait fondé naturellement la culture de l'architecte depuis le 17^e siècle, devint un élément important de sa formation au 19^e (la villa Laurentine fut le sujet de «restauration» à l'École des Beaux-Arts de Paris, en 1818).

Comme l'affirme Phyllis Lambert⁵, le thème de la villa permet sans doute à l'architecte non seulement un retour aux sources antiques de l'architecture classique mais une analyse du processus et des conditions d'élaboration du classicisme à travers les siècles. Seulement, ces sources, nous l'avons vu, sont imprécises, vouées à l'interprétation philologique⁶ autant que graphique, et dénaturées par les restitutions successives. La restitution, en devenant processus de connaissance et instrument de critique, a alors plus de chances d'aboutir à une réévaluation du savoir architectural que de succomber au piège de l'académisme.

Qu'ils aient abordé l'exercice d'un point de vue archéologique ou en toute liberté, d'un point de vue architectural, les concurrents ont abouti à l'extrême diversité déjà observée dans les restitutions de leurs prédécesseurs. Cette diversité, loin de prouver la vanité de l'entreprise, en révèle les enjeux réels et la multiplicité des objectifs.

Les textes qui accompagnent et expliquent les démarches⁷ se révèlent d'une inestimable richesse pour la compréhension de ces enjeux. Celui de Krier constitue un véritable manifeste pour la liberté contre «l'éducation industrielle» qui abandonne le savoir-faire technique et ar-

tistique aux fabricants de machines de production et de destruction». Il revendique le plaisir de faire un beau projet ou un beau dessin, sans courir le risque de se «faire traiter de fasciste, de nazi ou d'irresponsable». Les archéologues avouent la difficulté de leur démarche sans aucun témoignage archéologique: Fraisse et Braun la tournent en canular (leur Monopopline était malheureusement absent de l'exposition), et il n'est pas certain que la couleur chez Adam⁸ ne relève à son tour de l'image.

Malgré ses imprécisions, le texte de Pline comporte un certain nombre de repères topologiques et géométriques. Si on retrouve dans tous les projets le portique en forme de D, aucun des architectes ne se conforme à l'axialité de la composition et encore moins à la symétrie beaux-arts. Krier invente le site aussi bien que la composition qui devient villa-ge, ensemble de bâtiments séparés sur une presqu'île en promontoire. Iniguez et Ustarroz évaluent la question de style au profit d'un modèle purement architectonique où les colonnes ne trahissent aucun des trois ordres. David Bigelman invente une nouvelle fable, Solsona une nouvelle lettre, le Canadien Marosi (ajouté dans l'exposition de Montréal) une nouvelle Antiquité. La villa demeure donc ce qu'elle a été depuis la Renaissance, l'un des monuments de l'imaginaire architectural.

Dans ce contexte, les constructions de Melvin Charney apparaissent comme un antidote à l'académisme, bien que l'évocation de la colonne, du fronton et d'un certain maniérisme prenne l'allure d'une structure archétypale. Mais il est vrai qu'on la retrouve aussi bien dans un duplex de Verdun, un taudis des Trois-Rivières qu'en façade du Musée. D'ailleurs, sa prudence viscérale envers toute attitude académique ne peut mieux s'illustrer ici que dans l'ironie contenue dans ces trois marches de Pliny on my Mind No. 1 qui conduisent à un mur. Les travaux de Charney se sont toujours fondés sur la critique de l'histoire de l'art et de l'architecture, et le symbolisme social des formes

3. Melvin CHARNEY

Pliny on my mind, No 1, 1983.

Exposée au Musée des Beaux-Arts de Montréal

(Phot. Brian Merrett/MBAM)



architecturales ne lui échappe pas. En ce sens, il rejoint Treuttell et Garcias, qui dénoncent, à travers le caractère de domination de la villa, le mode de production esclavagiste en le mettant en parallèle avec les villas des exploités capitalistes contemporains.

La villa et l'architecture classique à Montréal

La troisième partie, plus originale et la plus aguicheuse pour les Montréalais, se développe en deux sections: l'influence de la tradition classique sur les villas construites dans leur ville, surtout au 19^e siècle, et sur l'ensemble de l'architecture civile et domestique. Ici, on doit parler d'inspiration plutôt que de retour aux sources. Évidemment, il s'agit toujours de maisons de campagne, éminemment bourgeoises et tributaires d'un courant de pensée développé à partir du milieu du 18^e siècle, où le rapport villa/jardin finit par prendre des allures scientifiques.

Plus d'une élève du couvent de Villa Maria⁹ ou des Marcelines se seront émues en reconnaissant leur Alma Mater, et étonnées de découvrir qu'elles avaient hanté au temps de leurs études, qui la villa Monklands – un moment résidence du gouverneur du Canada, qui la villa monumentalisée des Geoffron. Miraculeusement, la ville ne les a pas fait disparaître complètement, et sept des huit villas subsistent: remaniées, augmentées, appauvries parfois, ces constructions rappellent par leur emplacement au flanc du mont Royal, les quatre points cardinaux d'une villa¹⁰: un site idéal d'où l'on peut voir et être vu dans une intégration intime à la nature et où les espaces s'interpénètrent.

Les exemples choisis pour illustrer un des aspects de l'influence du classicisme sur les édifices de Montréal, l'intégration au mur de façade du portique de

temple antique, ont été illustrés dans un numéro spécial de la revue *Architecture/Québec* consacré à l'exposition¹¹. Outre l'encart central, guide pour découvrir les *Huit villas sur le Mont-Royal*, on y trouve un essai où des dessins de Palladio facilitent l'identification des trois ordres d'architecture dans une douzaine d'édifices commerciaux et institutionnels et d'immeubles résidentiels (illustrés avec les fiches techniques et les adresses). Dans un texte concis et clair, José Faubert retrace l'histoire de l'architecture classique à Montréal et souligne l'importance des modèles pédagogiques académiques importés de Paris. Le meilleur parti qu'un Montréalais puisse tirer de l'exposition et des travaux du CCA est donc de partir, ces deux guides en main, à la découverte d'un bâti familial mais méconnu.

Je signalerai enfin deux lacunes de l'exposition: d'abord l'exiguïté de l'espace mis à la disposition du tapissier qui n'a pas eu d'autre choix que d'entasser, à la mode du 18^e siècle (!), des œuvres qui, par définition, doivent respirer. Déjà, l'obligation de surveiller les lux les plaçait dans un faible éclairage, et l'intégration visuelle des trois sections recherchées par les constructions en bois de Charney s'en est trouvée quelque peu compromise. Dans de telles conditions, il aurait mieux valu délester l'exposition de quelques œuvres, peut-être parmi celles que les spécialistes peuvent toujours consulter au CCA.

L'autre regret concerne le cahier polycopié du CCA qui, à la suite d'une excellente présentation, n'offre que les fiches techniques des 125 œuvres, sans les indispensables commentaires que le visiteur pouvait lire au Musée à condition d'y consacrer des heures. C'est là que se trouvait la pensée et la possibilité de revenir sur les acquis de connaissances.

Quoi qu'il en soit, nous avons eu le privilège de profiter des richesses d'une exposition comme on en présente rarement à Montréal. Phyllis Lambert énonçait, entre autres raisons d'une telle

exposition, la nécessité pour les architectes de s'interroger constamment sur leur mérite, sur les éléments fondamentaux de l'architecture et sur les rapports avec le site, le climat, les traditions culturelles des sociétés où elle s'exerce. J'ai rencontré au moins un architecte fasciné par l'exposition et tenté de refaire l'exercice. Ainsi se poursuit dans une perspective montréalaise la discussion philosophique souhaitée par le directeur du CCA.

Considérant l'importance accordée par Pliny à la nature et à la retraite solitaire à la campagne – son pavillon préféré, «délices de son cœur», il l'a conçu lui-même, – on peut tirer une autre leçon, certes plus hédoniste, de ces réflexions: pouvoir se contenter, pour l'étude et la méditation, du pavillon de campagne rustique, sur un modeste lac des environs de Montréal.

1. Pierre Pinon et autres, *Ut architectura poesis - La Laurentine et l'invention de la villa romaine*. Catalogue accompagnant l'exposition des projets soumis au concours d'émulation, Paris, Institut Français d'Architecture, 1982 (ci-après IFA). Il contient deux articles importants: *L'invention de la maison romaine* (p. 11-51) et *La Villa Laurentine de Pliny le Jeune* (p. 65-79), où Pierre Pinon analyse et fonde la question des origines de l'architecture classique et l'historiographie de l'architecture.

2. Pinon, IFA, p. 68.

3. Melvin Charney, *Of Temples and Sheds*, in *Arc*, Oct. 1983, p. 11-15.

4. Contestée par Treuttell et Garcias qui accusent les auteurs de restitution de ne s'intéresser qu'à l'enveloppe formelle de la villa, à l'exclusion de tout contenu social réel. IFA, p. 188.

5. *Le Pourquoi de l'exposition*, in *Arc*, Oct. 1983, p. 9.

6. Deux exemples suffiront pour mesurer les conséquences de la traduction. Sur l'interprétation graphique d'une description littéraire: dans la plupart des projets le portique en D remplace le portique en O, à partir de 1700. Sur les travaux archéologiques: en dépit des indications routières et géographiques relativement précises de Pliny pour se rendre à sa villa, la localisation du site reste encore approximative; certaines traductions donnent «à dix-sept mille pas, depuis Rome», d'autres «à dix-sept milles, depuis Rome», qu'un voyageur de la fin du 19^e siècle convertit en 25 kilomètres!

7. IFA, p. 149-214.

8. Sa restitution se rapproche de celle d'Haudebourg; il vient d'ailleurs de publier *Dégradation et restauration de l'architecture pompéienne*, Paris, 1983.

9. Voir l'illustration dans *Vie des Arts*, Vol. XXVIII, 113, p. 74.

10. Pierre du Prey, *Four Cardinal Points of a Villa*, in *Arc*, p. 16-22.

11. *Arc*, Oct. 1983.

N.D.L.R. – Le lecteur se souviendra que l'exposition *Les Villas de Pliny et les éléments classiques dans l'architecture à Montréal* a été présentée, à l'automne 1983, au Musée des Beaux-Arts de Montréal par le Centre Canadien d'Architecture, en collaboration avec l'Institut Français d'Architecture, de Paris, Notre collaboratrice, Pascal Beaudet, en a rendu compte dans notre numéro précédent (113), p. 74.

4. Louis-Pierre HAUDEBOURD
Restitution de la Ville de Pliny, tirée de *Le Laurentin maison de campagne de Pliny le Jeune*, Paris, 1838.
Coll. Centre Canadien d'Architecture.

