



**HAL**  
open science

## Villa Madame. Achat et restauration par Maurice Bergès; 1913/1925.

Catherine Vermorel

► **To cite this version:**

Catherine Vermorel. Villa Madame. Achat et restauration par Maurice Bergès; 1913/1925.. Bollettino ICR, 2008, 16-17, pp.3-48. hal-00941896

**HAL Id: hal-00941896**

**<https://hal.science/hal-00941896>**

Submitted on 16 Mar 2024

**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.

## **La Villa Madame Achat et restauration par Maurice Bergès (1912-1925)**

Le 14 janvier 1913, un ingénieur français du nom de Maurice Bergès achète la Villa Madame<sup>1</sup>. Ce magnifique édifice de la Renaissance, victime des aléas du temps, est dans un état inquiétant : inachevé puis transformé, partiellement en ruine puis consolidé, inhabité, il sert alors de grange. La loggia, dont les arcades ont été obstruées, est véritablement rongée par l'humidité qui endommage de façon alarmante une partie des stucs et des peintures. Mais le danger le plus imminent est sans doute l'urbanisation rapide, qui, atteignant les quartiers suburbains de Rome et le Monte Mario en particulier, a déjà eu raison d'un certain nombre de villas célèbres<sup>2</sup>. Tout à fait inattendue, la vente de ce prestigieux patrimoine artistique et historique provoque l'inquiétude des Romains, jusqu'alors convaincus de son inaliénabilité - inquiétude avivée par le fait que le transfert de propriété se fait vers des mains étrangères.

Maurice Bergès est un personnage complexe et original, à la fois industriel, ingénieur mais aussi artiste, touchant à la fois à la peinture, à la sculpture et à l'architecture. Il achète là sa cinquième maison, dans laquelle il compte établir son domicile avec sa future épouse. Il a laissé à Rome le souvenir d'un fabricant de papier ou d'un ingénieur toulousain. S'il est effectivement né à Toulouse le 31 mars 1865, sa famille s'est installée dès 1874 en Isère, à Grenoble puis à Lancey, où il a passé son enfance et une partie de sa vie d'adulte (**Fig. 4**). Son père, Aristide Bergès, ingénieur chimiste formé à Paris à l'École Centrale des Arts et Manufactures, était un esprit inventif et brillant ; il fut à l'origine du perfectionnement et du développement de l'énergie hydroélectrique dans la région grenobloise. Il joua un rôle pionnier dans la conception, le perfectionnement et la généralisation de l'utilisation de l'eau sous pression, mettant au point l'exploitation de la "Houille Blanche" des glaciers, par la création de chutes de 500 à 2000 m de hauteur<sup>3</sup>. Ses perfectionnements permirent, entre autres, en 1898, la fondation de la Société d'éclairage public du Grésivaudan qui fournit en électricité les communes de la vallée et furent utilisées par Aristide Bergès dans la papeterie familiale qu'il installa à Lancey. À sa mort, le 28 février 1904, le capital de l'entreprise, qui était devenue un remarquable outil de production, fut converti en une société anonyme dans laquelle la famille resta majoritaire. Ses quatre fils s'étaient destinés au métier d'ingénieur. Maurice, le dernier, est celui qui prit avec sa sœur Marguerite le relais de l'exploitation familiale à Lancey<sup>4</sup>. Sur les traces de son père, Maurice entra à l'École Centrale des Arts et Manufactures en 1885, où il se spécialisa en hydroélectricité<sup>5</sup>. De 1889 à 1890, il assura la direction de l'usine de Lancey. Entre 1906 et 1913, prenant la suite de projets de son père, il construisit les équipements — architecture des bâtiments comprise — de plusieurs centrales hydroélectriques dans les vallées du Grésivaudan et de l'Eau Dolle. Succédant également à son père dans ce domaine, il fut élu maire de Villard-Bonnot de 1902 jusqu'à sa démission le 20 janvier 1920. Il fut également conseiller général sous l'étiquette "Radical Indépendant" en 1908. Il habita Paris jusqu'en 1899 et s'installa ensuite à Grenoble, puis à Gières. A partir de 1907, se rendit souvent en Italie pour des raisons professionnelles. Deux ans plus tard, il s'installa à Florence, d'où il déménagea le 24 mars 1914 pour aller vivre à Rome.

En mars 1898, il avait rencontré, à Paris, Clotilde d'Annuzio, qu'il épousa, à Paris dans le 14<sup>e</sup> arrondissement, le 14 septembre 1915, alors qu'ils habitaient la Villa Madame depuis un an<sup>6</sup>. Le couple n'eut pas d'enfant<sup>7</sup>. Parallèlement, Bergès entretint une liaison avec Léonie Ferrieu<sup>8</sup>, qu'il avait connue probablement à Paris aussi, avec laquelle il eut huit enfants entre 1910 et 1926. Vers 1913, il installa cette " deuxième famille " à Cognin, en Savoie, dans la grande villa dite *Enchantement* qu'il aménagea et décora lui-même<sup>9</sup>. Tant sur le plan familial que professionnel, il paraît donc avoir eu le don de l'ubiquité, partageant sa vie entre l'Italie et la France et ayant veillé à installer ses points d'ancrage à proximité de grandes gares<sup>10</sup>. Il mourut à Nice le 20 mars 1926, quelques mois seulement après avoir vendu la Villa Madame. Maurice Bergès avait une fortune colossale : en témoignent ses collections, ses propriétés, les travaux qu'il y entreprit et le personnel dont il s'entoura. Cette fortune augmenta sensiblement pendant la Première Guerre mondiale, lorsque l'autonomie énergétique, valeur montante en ce début de siècle, devint une richesse essentielle<sup>11</sup>.

Nous n'avons pas trouvé de précisions sur la formation artistique qu'il aurait suivie à Paris, où il fréquenta des artistes tels qu'Alfons Mucha — dont il fut peut-être l'élève<sup>12</sup>. La peinture de Maurice Bergès est assez proche du symbolisme, comme celle de la plupart des artistes qu'il fréquentait. L'un de ses tableaux, *Eve cueillant la pomme*, fut admis au Salon de 1905. Les styles " byzantin " et grec sont récurrents dans ses dessins, ses décorations ou ses croquis de meubles, dont certains sont de véritables réductions de temples antiques. Il pratiqua également la sculpture, avec une inspiration très marquée par l'Antiquité. Le coup de crayon des Bergès est sûr et nullement dénué de qualités artistiques. On constate que l'écriture et le dessin eurent une importance probablement ancienne dans cette famille qui jadis avait produit une lignée d'architectes et qui fabriquait du papier depuis la Révolution. Quant à la formation en architecture de Maurice Bergès, on peut la juger à travers ses réalisations d'usines hydroélectriques et sa maison de Ramatuelle, dans le Var : en effet, entre 1911 et 1915, il dessina et construisit au bord de la Méditerranée une villa néoclassique, sorte de temple grec inspiré de celui de Sélinonte, mais à la charpente métallique, qu'il décora de ses propres sculptures à l'antique.

C'est donc dans la même période, entre 1911 et 1913, qu'il aménage la maison de Cognin, crée la villa de Ramatuelle et fait l'acquisition de la Villa Madame. Les documents concernant l'achat et la restauration de cette dernière entre 1913 et 1925 sont conservés au Musée de la Houille Blanche, à Lancey, qui est installé dans une partie de la maison familiale<sup>13</sup>. L'ensemble, trié et classé en huit volumes, porte le titre de *Villa Madame*. Deux volumes (1J28 et 1J29) regroupent la correspondance avec l'architecte choisi pour conduire la restauration, la Commission de Beaux-arts, la commune de Rome, les contrats, les autorisations et les devis. Outre de nombreux détails sur l'état de la Villa et les étapes de la restauration, ces documents fournissent une intéressante confrontation entre plusieurs conceptions de la restauration de monuments, qui semblent en pleine évolution en ces premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle. Les six autres recueils regroupent exclusivement des photographies : les volumes 6P15 et 6P16 sont constitués de 80 photographies prises par les Bergès eux-mêmes, généralement datées et comportant une petite indication écrite (parfois inexacte). Elles montrent l'extérieur de la Villa et son environnement : elles ont été prises au moment de l'achat, pendant et après les travaux. Les quatre derniers volumes (6P17, 6P18, 6P19 et 6P20) regroupent 83 photographies achetées par Maurice Bergès à trois photographes actifs à Rome : les frères Alinari, James Anderson et Romualdo

Moscioni<sup>14</sup>. Ces images comportent l'indication imprimée de la partie de bâtiment représentée ainsi que le nom du photographe et sont numérotées, mais pas datées. Grâce à une note de l'architecte romain qui suivit les travaux, nous savons qu'une série de ces photographies a été réalisée par Anderson sous la direction de Corrado Ricci, sans doute au début du XXe siècle. Maurice Bergès étant présent sur la photographie n°8458 prise par R. Moscioni, on peut supposer qu'il a été le commanditaire de cette autre série de 41 photos.

Nous n'avons pas trouvé d'indication directe sur la façon dont Maurice Bergès prit connaissance de la Villa Madame. Nous savons qu'il avait de multiples relations dans les milieux artistiques parisiens et rhône-alpins. Il connaissait aussi de nombreux Prix de Rome<sup>15</sup> et eut des liens avec le peintre dauphinois Ernest Hébert, qui fut par deux fois directeur de la Villa Médicis, de 1867 à 1873 et de 1885 à 1891<sup>16</sup>. En outre, nous avons rappelé qu'il fréquenta assidûment l'Italie à partir de 1907, allant y vivre deux ans plus tard. Nombreuses et disparates furent donc les occasions et les rencontres à travers lesquelles il put être informé de la vente de la Villa Madame.

### **L'architecte et les commissions chargées du dossier**

C'est Pio Piacentini (1846-1928), architecte de renom à Rome, que Maurice Bergès choisit pour mener la restauration de la Villa Madame. Cet architecte romain est l'une des figures représentatives de l'architecture qui modifia la physionomie de la nouvelle capitale du Royaume d'Italie après 1870. Il a été l'élève de Manfredo Manfredi à l'Académie de Saint Luc, dont il fut diplômé en 1867. Président de cette même Académie de 1916 à 1917, il collabora avec Manfredi et Gaetano Koch à la surveillance des travaux du monument à Victor Emmanuel II après la mort, en 1905, de Giuseppe Sacconi. Son style éclectique est inspiré par la Renaissance, ainsi que par l'œuvre de son contemporain français Charles Garnier<sup>17</sup>. Pio Piacentini n'est pas à proprement parler connu pour ses restaurations, mais on sait qu'il fut chargé par le gouvernement français dans l'entre-deux guerres des opérations de consolidation du palais Farnèse. Trois raisons nous semblent expliquer son choix par Bergès : sa solide réputation à Rome, son goût pour l'éclectisme et le néo-classicisme, que Maurice Bergès partageait pleinement, et ses bonnes relations au sein de la Commission des Beaux-arts. Bergès avait besoin d'un conseiller plus compétent que lui sur l'architecture bien spécifique de la Villa Madame et d'un intermédiaire efficace avec la commission chargée du dossier. Entre les deux hommes il y avait toutefois une différence de taille : Pio Piacentini avait une réputation à tenir (il y fait allusion à plusieurs reprises), ce qui motiva une partie de ses choix ; alors que Maurice Bergès, bien que soucieux de mettre en valeur sa nouvelle propriété par une restauration respectueuse de l'œuvre existante, ne s'embarassait pas d'autres principes.

Le 11 décembre 1912, la loi du 30 juin 1909 n° 364D permettant la protection des bâtiments par le ministère de l'Education nationale est mise en œuvre pour la Villa Madame, alors qu'elle est sur le point d'être vendue<sup>18</sup>. Bergès doit donc obtenir les autorisations nécessaires de la Direction générale des Antiquités et des Beaux-arts qui dépend de ce ministère<sup>19</sup>. Depuis 1906, le directeur en est Corrado Ricci (Ravenne, 1858-Rome, 1934), l'ancien surintendant des Monuments de Ravenne (1897) et ancien directeur de la Pinacothèque de Brera (nommé en 1899) et de la Galerie des Offices (nommé en 1903). Grâce à une réforme qu'il a lui-même suggérée et réalisée, ce dernier concentre dans ses mains un pouvoir important dans le registre de la tutelle et de la restauration<sup>20</sup>. Avant de se prononcer

sur le projet présenté par Piacentini, il interpelle l'architecte de la Commission provinciale des Antiquités et des Beaux-arts, Gustavo Giovannoni. Celui-ci, élève de Camillo Boito, est une figure marquante de la réflexion théorique de ce début de siècle sur la restauration et l'urbanisation des centres anciens. Une fois reçu l'accord de cette Commission, le projet passe entre les mains du maire de Rome pour le permis de construire. Une Commission pour l'Histoire de l'Art, constituée d'artistes, écrivains et historiens de l'art, est alors sollicitée par la commune pour donner son avis sur le projet de Piacentini. Douze de ses membres répondent : Adolfo Apolloni, futur maire de Rome et sculpteur formé à l'Académie de Saint Luc, G. Aristide Sartorio, peintre, sculpteur et écrivain, le prince D. Alfonso Doria-Pamphili, le sénateur Oreste Tommasini, historien, l'architecte G. A. Giovenale, le comte sénateur Enrico di San Martino, Filiberto Petiti, artiste peintre, le sculpteur Ernesto Biondi, le comte Domenico Gnoli, critique littéraire, écrivain, poète et professeur de littérature italienne, le sénateur Giulio Monteverde, sculpteur, Ettore Pinelli et enfin, Ferdinando Martini, auteur de pièces de théâtre, poète, journaliste et écrivain. En 1918, quatre membres du Conseil Supérieur des Antiquités et des Beaux-arts établissent un rapport sur les travaux effectués : il s'agit de l'historien de l'art Adolfo Venturi, de l'architecte Guido Cirilli et de ses confrères Manfredo Manfredi et Gustavo Giovannoni dont nous avons déjà parlé.

### **Les sources de Bergès**

Dans le fonds Bergès concernant la Villa Madame que nous avons découvert au musée de la *Houille Blanche*, nous avons pu repérer les sources utilisées par Maurice Bergès au moment de l'élaboration du projet de restauration de la villa. Il y figure une photographie de l'un des plans conservé aux Offices (n° inv. GDSU 273 A), plan qui correspond au projet tout à fait initial, avec encore une cour centrale rectangulaire, précédant les modifications apportées par Antonio da Sangallo pour des raisons techniques. En ce début du XXe siècle, ce plan était donné à Battista da Sangallo, alors qu'il s'agit en fait du projet initial de Raphaël.

Dans un de ses courriers, Bergès cite l'ouvrage de Charles Percier et Pierre-F.-L. Fontaine, *Choix des plus célèbres Maisons de plaisance de Rome et de ses environs mesurées et dessinées* (Paris, Didot l'Aîné, 1809)<sup>21</sup>. On y trouve une étude de la Villa Madame comprenant une description et une restitution du plan initial ainsi qu'un plan assez précis de l'état de 1800, très proche de celui de 1913, ce qui explique qu'il ait été utilisé par le nouveau propriétaire de la Villa. Deux dessins représentant les façades nord-est et nord-ouest y sont publiés, qui comportent des inexactitudes intéressantes : deux fenêtres ont été replacées au centre de leur encadrement dans un souci de symétrie non conforme à la réalité ; les escaliers descendant vers le bassin ne sont pas à leur place réelle ; dans le jardin, la vasque antique de Sangallo est déplacée latéralement et une petite fontaine prend la vedette en position centrale, ce qui est plus conforme, sans doute, aux conceptions de 1809. Enfin, les deux architectes y proposent un « projet de restauration et d'achèvement », exercice auquel se sont essayés tous ceux qui ont étudié cette villa restée inachevée en 1524.

En 1867, l'architecte prix de Rome Henri-Jean Émile Bénard avait choisi pour sujet d'étude la Villa Madame. Dans la documentation Bergès, on trouve la présentation écrite de son envoi de 1871. Ses plans étaient consultables à l'École des Beaux-arts de Paris, où Maurice Bergès s'est procuré la copie du manuscrit. Le travail de Bénard est une source précieuse sur l'état initial de la Villa en 1871, état proche de celui de 1913. Mais son « projet de restauration et d'achèvement » est

une proposition qui tient davantage de la création artistique que d'une recherche de restauration ou même d'une reconstitution.

Historien de l'art, spécialiste de la Renaissance, auteur de plusieurs ouvrages sur l'architecture de cette époque, le baron Heinrich von Geymüller avait publié en 1884 *Raffaello Sanzio studiato come architetto con l'aiuto di nuovi documenti (opera corredata di 8 tavole e 70 illustrazioni dagli originali o di restauri)*. Au sein d'une étude plus vaste sur l'architecture de Raphaël, il présente une recherche sur le projet initial de la Villa et sur les divers aspects que l'on peut reconstituer d'après les plans conservés à la galerie des Offices de Florence<sup>22</sup>. Il semble qu'il ait été le premier à prouver la paternité de Raphaël – paternité souvent ignorée malgré les indications de Vasari, ou transposée à son collaborateur Antonio da Sangallo, certains plans étant de sa main<sup>23</sup>. Il remarque la représentation de la Villa Madame au sein de la fresque de la *Bataille de Constantin* réalisée par Giulio Romano dans la Salle de Constantin en 1524 et la compare avec l'état de 1884, cherchant à préciser ce qui avait été construit et quel aspect elle pouvait alors avoir du fait de cet inachèvement. Étudiant les travaux précédemment effectués (entre autres, ceux de Serlio), Geymüller offre deux propositions différentes de restitution du projet initial avec des croquis de l'ensemble comprenant les jardins, dont l'un a été conservé par Bergès. C'est sur ses travaux que s'appuie une partie des discussions entre Pio Piacentini et Maurice Bergès, tous deux très au fait de cette publication.

Le projet de restauration s'appuyait donc d'une documentation précise et, somme toute, assez complète. Seuls les travaux de l'architecte et historien de l'architecture Theobald Hoffman publiés en 1900<sup>24</sup> ne semblent pas avoir été considérés : aucune mention n'en est faite dans les dossiers que nous avons consultés.

### **État avant travaux**

Dans l'acte de vente des princes Bourbon et Hohenzollern en faveur de Maurice Bergès, daté du 14 janvier 1913, la Villa est ainsi décrite : « [...] immeuble situé dans les quartiers suburbains de Rome, sur les pentes du *Monte Mario*, aux lieux dénommés *Macchia Madama*, rue triomphale et chemin de *Macchia Madama*, communément connu sous la dénomination de *Villa Madama*, constitué de terrains cultivables divers avec des bâtiments ruraux et le grand bâtiment anciennement à usage de villégiature, actuellement abandonné, d'une superficie au cadastre de 36,63.00 hectares [...] »<sup>25</sup>. Les documents du fonds Bergès permettent d'établir un état assez précis de la Villa en 1913, ce que rendent complexes les adaptations qu'elle a subies au cours du temps. Une iconographie très complète et détaillée de l'intérieur de la Villa, et en particulier sur les stucs de la loggia et sur les peintures des salons, nous est fournie par les photographes Alinari, Anderson et Moscioni. Nous attachant à l'aspect architectural proprement dit, nous n'aborderons pas une étude approfondie de la décoration intérieure. Nous dirons seulement que, malgré un abandon de plusieurs siècles, ce qui en reste se trouve dans un état quasi-miraculeux de conservation. Ce sont surtout les parties inférieures des murs qui ont souffert de l'humidité, la moisissure remontant assez haut. L'obstruction des ouvertures pratiquée en 1870 a pu en être un facteur déterminant.

#### a) Le bâtiment principal<sup>26</sup>

La Villa est constituée d'un « podium », la partie constituant le sous-bassement du côté nord-est qui devait, selon le projet initial, avoir 180 m de long

sur 42 m de large. Au centre, devait s'élever une « superstructure » de même largeur sur 74 m de long, dont la Villa actuelle n'est que la partie nord. La construction comporte un étage de moins au sud, sa façade de ce côté étant adossée à la colline. Le toit de la Villa est à quatre pans de faible pente. Au niveau de la superstructure, ce que l'on voit de la façade nord-est est parfaitement symétrique (**Fig. 5**). A l'étage noble, quatre fenêtres à croisées – dont la blancheur et l'aspect tranchent sur le reste de la construction – occupent toute la largeur de la façade avec, au centre, une niche arrondie<sup>27</sup>. Les deux premières fenêtres à partir du sud-est ont perdu la partie inférieure de leur meneau, la troisième a perdu toute la croisée. Les quatre fenêtres sont entièrement murées. Au-dessus, un grand arc central, divisé en trois parties verticales, semble s'appuyer sur les deux fenêtres du milieu. Les deux panneaux rectangulaires de chaque côté de cet arc sont symétriques, formés de carrés et de rectangles et séparés de la partie centrale par des pilastres privés de chapiteau. Le grand arc et les panneaux sont tous pleins, sans que l'on puisse affirmer sur ces documents qu'ils l'ont toujours été<sup>28</sup>. Comme sur les autres façades, de petites ouvertures semblent avoir été pratiquées au hasard des besoins d'aération ou d'éclairage, sans tenir compte de l'aspect extérieur. L'entablement est supporté par seulement deux piliers d'angles colossaux à chapiteaux ioniques. Particulièrement travaillé, il est en maçonnerie faite de toutes petites briques permettant des ressauts et des reliefs très fins. La frise est légèrement bombée, avec, en guise de métopes, une série d'ouvertures rectangulaires simples qui servaient probablement à l'aération des combles<sup>29</sup>. La bichromie de la corniche est nettement perceptible sur les clichés en noir et blanc : des stries claires sont en continuité avec la couleur de denticules sous-jacents et alternent avec des raies sombres de la même largeur. En de nombreux endroits, l'absence d'enduit laisse percevoir l'appareil en brique, et l'alternance visible de coloris clair et foncé de celui-ci nous autorise à penser que certaines parties devaient rester apparentes. Un contrefort, dont les deux grandes arcades occupent toute la hauteur du soubassement, recouvre partiellement certaines fenêtres à bossages sans tenir compte de leur ordonnance. Ces deux arches légèrement surbaissées soutiennent une plate-forme qui occupe toute la largeur de la façade. Ce contrefort, dont l'aspect tranche avec le reste de l'architecture, ne fait pas partie du projet originel. Émile Bénard datait cet ajout de 1845<sup>30</sup> alors que Guy Dewez le dit de 1610<sup>31</sup>. La longue arcade à droite de la photographie constitue le soutènement de la terrasse-jardin.

En 1912, l'accès à la " maison " se faisait du côté sud-est, à travers la cour centrale, dont seul l'hémicycle nord a été construit et au centre duquel une porte d'entrée a été aménagée (**Fig. 6**). Cette petite porte, avec une fenêtre quelques mètres au-dessus, a été réservée dans la maçonnerie qui obstrue le porche originel d'accès au vestibule depuis le *cortile* dont on devine l'arc de décharge. De part et d'autre de cette entrée, jusqu'à mi-hauteur du bâtiment, s'avancent les deux murs symétriques de l'avant-corps en hémicycle ; ils abritent chacun quatre grandes fenêtres à entablement soutenu par de fines colonnes engagées ioniques. Le pan situé au sud-est est mieux conservé : séparant les fenêtres, cinq colonnes plus importantes supportent directement, sans chapiteau ni entablement, un petit auvent couvert de tuiles romaines. Le volume situé entre ce pan sud de l'hémicycle et le corps de bâtiment principal est couvert de tuiles romaines. Ce qui reste du pan situé à l'est semble indiquer qu'il était identique au premier. L'extrémité de ce mur est libre, des traces d'arrachement révèlent la disparition d'un élément sur lequel il se terminait (colonne ou mur de retour ?), ce qui l'a fragilisé. Adossée à la façade du bâtiment principal, seule sa première ouverture, qui a été murée, semble solide. Il est surmonté d'un petit auvent semblable à celui du pan sud dont on ne peut savoir

s'il se poursuivait : toute la partie supérieure au-dessus des trois ouvertures à l'est s'est écroulée, emportant les entablements au-dessus des linteaux.

À l'étage supérieur, réservé au logement du personnel (le *villino*), six fenêtres rectangulaires identiques cernées d'un simple bandeau blanc et surmontées de petits arcs de décharge sont régulièrement alignées. La septième ouverture, la plus à l'est, non alignée sur les précédentes, dont les dimensions et l'aspect sont totalement différents, semble avoir subi plusieurs remaniements. Leur appui repose directement sur un léger ressaut du mur qui longe toute la façade jusqu'à la septième fenêtre, à partir de laquelle on n'en devine plus que la trace.

De nombreux remaniements ont affecté l'ensemble de la façade : des ouvertures obstruées, d'autres percées dans un souci pratique ignorant l'esthétique. Au sud, environ à mi-hauteur du bâtiment, sont visibles trois avancées en console, amorces de génoises ou de toitures. Barrant la façade au deux tiers de sa longueur, le demi cylindre d'une tour d'escalier encastrée, couverte d'un toit en pente, s'élève au-dessus de la deuxième fenêtre du mur est de l'avant-corps, obturant en partie une fenêtre de l'étage supérieur. Elle évoque une construction médiévale anachronique abritant un escalier en vis. À l'extrémité est, des traces d'arrachement marquent l'existence d'une construction disparue qui s'avancait au moins jusqu'au bout de l'hémicycle (**Fig. 7**). D'après différentes études de la Villa, cette partie disparue était divisée en deux éléments : une pièce intermédiaire entre les appartements du cardinal et une deuxième loggia nord-est qui n'a pas été construite. Lors de l'interruption des travaux, cette pièce aurait été couverte mais non close<sup>32</sup> ; des remaniements ultérieurs y ont sans doute permis la création d'un étage d'habitation supplémentaire<sup>33</sup>. La deuxième partie était un espace libre triangulaire situé entre la pièce intermédiaire, le pan sud de l'hémicycle et le bâtiment principal où a été installé, lors de l'interruption de travaux, un escalier extérieur d'accès à l'étage domestique<sup>34</sup>. La chute de cette avancée a endommagé la partie supérieure du pan est de l'avant-corps et a découvert sur le mur du bâtiment principal, à l'étage noble, une niche à tabernacle entre deux portes symétriques dont le bandeau étroit est probablement en marbre blanc : l'une est fermée par une menuiserie en bois, l'autre semble murée. Dans le prolongement de la façade nord-est, adossé à une portion de mur de façade, subsiste la base d'un pilastre colossal. À l'étage inférieur, ce mur, qui est visible du fait de la disparition du soubassement, est occupé par un arc de décharge sur toute sa largeur. Par ailleurs, on remarque plusieurs traces de modifications successives : un reste de cueillie en doucine se poursuit en retour sur un mur ruiné. Elle est surmontée de trous de hourdage, d'un arc en plein cintre comblé, lui-même surmonté d'une amorce de toiture. Légèrement plus haut que les appuis des fenêtres du dernier étage, une autre marque moins visible d'amorce de toiture paraît plus ancienne.

Plus facile est la lecture de la façade nord-ouest, par laquelle la loggia s'ouvrait sur le jardin-terrasse (**Fig. 8 et 9**). Au sud, trois grandes arcades occupent l'espace entre les piliers dont l'intérieur est muré jusqu'aux impostes et vitré au-dessus à la française. Une porte d'accès a été réservée dans la baie centrale. Au niveau de la corniche, on retrouve les petites ouvertures-métopes dont la disposition irrégulière résulte probablement de remaniements. Quant à la façade sud, contre la colline, elle n'est pas visible sur les photos.

#### b) Jardins et décorations extérieures

La loggia nord, conçue comme un espace ouvert dans un rapport harmonieux et sans discontinuité entre l'intérieur et l'extérieur, s'ouvre sur un jardin clos en terrasse que Bergès appelle dans ses courriers le jardin classique<sup>35</sup>. Selon une

terminologie empruntées à Vitruve et à Pline le Jeune<sup>36</sup>, cet ensemble était appelé *Xystus* par Raphaël, qui y avait prévu une ou plusieurs rangées d'arbres<sup>37</sup>. En friche, ce jardin est fermé par un mur sur deux côtés : contre la colline, celui-ci abrite trois niches destinées à recevoir des éléments décoratifs ; au nord, il est percé d'une belle porte monumentale à fronton soutenu par deux consoles, flanquée de deux statues colossales de stuc réalisées par Baccio Bandinelli en 1519. Au nord-ouest, un parapet, par-dessus lequel le regard embrasse largement la vallée du Tibre, surplombe le grand bassin. Les importantes dimensions de la porte du jardin – qui, jusqu'en 1914, était fermée par une menuiserie très travaillée constituée de deux lourds vantaux de bois sculpté, au-dessous d'un bandeau finement ajouré qui court sur toute la largeur du porche - s'expliquent par le fait qu'elle était visible de très loin à travers le porche de l'hémicycle, et plus précisément à partir de l'axe qui traversait, dans le projet initial, l'ensemble de la construction depuis l'entrée principale en provenance du Vatican, jusqu'à cette porte. L'allée centrale du jardin est la matérialisation de cet axe à son extrémité.

En 1912, il restait dans ce jardin les deux colosses et la fontaine de l'Éléphant<sup>38</sup>, enchâssée dans le mur du côté de la colline en face d'une autre fontaine pour laquelle Sangallo avait utilisé une vasque antique. Sur l'une des photographies, nous pouvons remarquer un emmarchement assez important du sol qui devait jouer un rôle important pour la perception des deux statues lorsqu'on se trouvait tout près. Grâce aux photographies, on peut juger de l'état de ces deux œuvres de Bandinelli en 1914 : l'enduit de leurs socles est en partie tombé, laissant apparaître l'appareil sous-jacent de petites briques, et le colosse de gauche a subi d'importantes dégradations sur le visage et les membres (**Fig. 10**). Mieux conservé, le colosse à droite de la porte sera moins transformé au cours des restaurations.

Deux photographies de la voûte surplombant la fontaine de l'Éléphant ont été prises juste avant le travail de restauration de la mosaïque, l'échafaudage étant déjà en place (**Fig. 11 et 12**). Cette mosaïque est en très mauvais état : sur le médaillon de la clé de voûte, on peut reconnaître le *Candor Illesus*, l'emblème personnel du cardinal Jules de Médicis, entouré d'un motif de grecque. Du côté sud, une bonne partie de la mosaïque est tombée, on ne voit plus que la frise du bord. Côté nord, un cadre, dont le décor est difficile à identifier, est entouré d'une bordure de grotesques. Sur une photographie, nous pouvons voir l'ensemble de la fontaine : les piédroits sont en appareil de briques, le bord externe de la voûte et le fond sont soulignés d'une décoration de coquillages dont il reste des éléments et l'on remarque la forme en demi-cercle d'un emmarchement au sol qui s'avance depuis la fontaine.

Malgré la végétation abondante, les photographies montrent aussi le grand bassin dans lequel baignent les piliers des trois grandes arches du mur de soutènement, eux-mêmes creusés d'une série de niches plus étroites. Un escalier permet de descendre à partir de la terrasse jusqu'à une porte ménagée à mi-hauteur.

### c) Le bâtiment secondaire

Sur plusieurs prises de vue, on voit la ferme, un petit bâtiment rural dont il est fait mention dans l'acte de vente et dans l'expertise commandée par Bergès le 28 novembre 1914. Il s'agit d'une jolie construction, que Bergès va restaurer et utiliser pour loger, dans un premier temps, le maçon Vannoni, venu de France pour les travaux, puis, après son départ fin 1914, le jardinier (**Fig. 13**). C'est une construction rectangulaire à deux étages avec des contreforts aux angles, coiffée d'un toit à deux pans. La façade nord-est est divisée en quatre travées occupées, à l'étage inférieur, par quatre arcs en plein cintre percés chacun d'une petite baie

rectangulaire. À l'étage supérieur, on devine une ordonnance de pilastres séparant quatre grandes baies rectangulaires, dont la plus au sud est murée. La façade nord, la plus étroite, est percée d'une baie de mêmes dimensions à l'étage supérieur. Cet ancien bâtiment ne fit pas l'objet d'une autorisation de transformation, il n'est d'ailleurs fait aucune mention de son existence dans les dossiers de la Commune de Rome.

L'environnement aussi est largement représenté sur les photographies, signe de son importance pour les Bergès : au fond de la vallée, on peut voir le Ponte Milvio ; plus près, des constructions neuves — les « nouvelles industries » — commencent à s'élever en pleine campagne dans un coude du Tibre ; sur la pente de la colline, on aperçoit les chemins, des arbres et des terrains qui semblent en friche.

### **Le projet**

Les plans approuvés le 9 janvier 1914, au total neuf planches au 1:100 signées par Pio Piacentini, sont conservés à Rome, à l'Archivio Capitolino, dans les fonds de la Commune de Rome<sup>39</sup>. Sous le titre de *Villa Madama* avec un sous-titre indiquant le niveau représenté, toutes les planches portent une numérotation en chiffre romain<sup>40</sup>, un tampon « *approvato* » accompagné de deux signatures et un tampon circulaire « *Commissione Municipale Edilizia di Roma (SPQR)* » avec, au centre, la date du 25 novembre 1913, date d'acceptation du projet par la Commission des Beaux-arts. Ces plans sont timbrés à l'effigie du roi Victor-Emmanuel III.

D'après les explications fournies par Piacentini dans une note d'accompagnement au *Progetto per ampliamento e restauro del fabbricato principale della Villa Madama* destinée à Corrado Ricci<sup>41</sup>, la restauration s'adressait à la partie qu'il qualifie d'« artistique », c'est-à-dire l'ensemble du rez-de-chaussée existant en 1912, où se trouvent la loggia, les salons et le vestibule. L'agrandissement concernait en revanche la (re)construction de pièces d'habitation sur l'emplacement de la partie de bâtiment située à l'est de la façade d'entrée, qui s'est écroulée précocement. Les plans comportent des indications de couleurs à l'aquarelle. Bien qu'il n'y ait pas de légende, nous avons déduit que les murs et les cloisons existants destinés à être conservés sont indiqués en brun, ceux destinés à être démolis en jaune, alors que les murs et les cloisons créés sont en rose. Les modifications prévues étaient donc claires dès l'étude sur plans, ce qui permit de se passer des plans de l'état initial, absents du dossier.

Nous n'avons pas trouvé d'élévation pour la façade sud avec son avant-corps en hémicycle, que Piacentini et Bergès dénomment *rotonde*. Comme nous l'avons vu, cette façade est la plus complexe et c'est sur elle que se concentrèrent les problèmes lors de l'arrêt de la construction, c'est-à-dire la transformation tout à fait insolite du *cortile* central en hémicycle d'entrée, la fermeture du porche avec la création d'une porte provisoire, l'adjonction d'un escalier d'accès aux étages supérieurs dans une tour extérieure et, enfin, la chute de la partie est. Après avoir examiné le dossier dans son ensemble, nous pensons que cette omission fut volontaire et considérée comme normale<sup>42</sup>. Du fait de cette absence, c'est sur le devis adressé à Maurice Bergès en juillet 1913 que nous pouvons prendre connaissance des travaux prévus de ce côté, c'est-à-dire la surélévation des colonnes, la construction des architraves et des murs bas dans l'hémicycle sud, ainsi que la démolition de l'escalier circulaire extérieur.

Le niveau du sous-sol correspond au soubassement qui, enterré du côté de la colline, ouvre sur une terrasse du côté du Tibre en raison de la déclivité du terrain (**Fig. 14**). A cet étage, à l'extrémité sud est créée une pièce d'où, par un escalier, on accède au rez-de-chaussée : il s'agit sans doute de la pièce de réception à laquelle fait allusion le devis. Les visiteurs arrivaient en effet de ce côté, par la nouvelle route construite par Bergès. Dans la pièce attenante, dont une partie était en ruine (le mur sud, une partie du mur de façade et le plafond sont reconstruits), est aménagée la nouvelle cuisine, située au-dessous de la salle à manger, à laquelle on accède par un second escalier et un monte-charge. Toute la partie nord du soubassement est occupée par des espaces de caves qui, d'après les plans, ne reçoivent pas de modification.

Le rez-de-chaussée correspond à l'étage noble (**Fig. 15**). Au sud, au dessus de la cuisine, on crée une pièce qui ouvre sur une terrasse située au dessus de la pièce de réception. La partie dite « artistique » occupe tout le nord de ce niveau. Piacentini a prévu d'y restituer au mieux l'état " initial " des pièces et de leur décoration : « [...] la splendide décoration des salons au rez-de-chaussée et du charmant vestibule sera religieusement conservée, en veillant, grâce au travail d'artistes éprouvés, à ce que les stucs existants soient bien fixés et consolidés. Les restaurations de cet étage comprendront également la réfection des planchers (dans le style du XVIe siècle), la réparation des grandes parois du vestibule sur toute leur hauteur et la restitution des lumières des fenêtres de la façade », écrivait-il dans la note qu'il adresse à Corradi Ricci avec ses plans en août 1913. En dehors de l'installation du grand escalier dans une pièce jouxtant le vestibule, aucun changement n'était prévu dans la distribution des pièces. Le plan du demi-étage, principalement occupé par la partie supérieure des hautes salles du rez-de-chaussée, précise la place des cloisons et des escaliers ainsi que l'évacuation des eaux usées.

C'est au dernier étage que Piacentini installe l'appartement des Bergès : une chambre à coucher qui donne sur la terrasse de la partie nouvelle, trois chambres, un salon, des salles de bains, une garde-robe, des locaux à usage domestique (buanderie), le tout organisé de part et d'autre d'un couloir central (**Fig. 16**). Au bout de celui-ci, vers le sud, une porte donne vers l'extérieur sur un petit pont qui mène à flanc de colline. Des étages inférieurs on accède au vestibule central de cet étage par le nouvel escalier hélicoïdal qui occupe un bon cinquième de la longueur de la Villa (**Fig. 17**). Piacentini crée là un escalier tout à fait somptueux, qui, d'après les devis, était prévu en marbre, oubliant qu'il doit desservir l'ancien étage de service. Mais nous avons vu que, du fait de la réduction du projet initial puis de l'effondrement précoce de la partie à l'est, le problème de l'accès à cet étage n'avait trouvé de solution que dans la construction de la tour extérieure barrant la façade. Cette coupe nous montre aussi — vues de l'intérieur — les trois ouvertures projetées au dernier étage à l'arrivée de l'escalier, dont la création aurait modifié complètement l'ordonnance des ouvertures de la façade sud-ouest que la disparition de la tour était censée restituer. Probablement pour faciliter l'aménagement de ce dernier étage, le projet prévoit une surélévation du toit. Cette modification, qui aurait modifié l'aspect d'ensemble de la Villa, attira l'attention de l'architecte de la Commission Provinciale en juillet 1913. Elle reste présente sur les plans approuvés, mais ne sera pas mise en œuvre car Bergès changea d'avis, comme il l'affirme lui-même en 1918 dans sa réponse à la Commission des Beaux-arts.

C'est dans la " reconstruction " à l'est de l'hémicycle d'entrée que Piacentini prévoyait salle à manger, cuisine, office et cave. L'ensemble est couvert par une terrasse tout à fait moderne dont l'aspect n'a aucune parenté avec le bâtiment contigu (**Fig. 18**). Après les remarques de Gustavo Giovannoni, le dessin de la baie

de cette nouvelle partie sur la façade nord-est reprend la forme du grand arc central de la partie nord de cette façade, conformément à l'une des restitutions proposées par Geymüller. L'élévation révèle déjà les symptômes de la lourdeur qui caractérise cette adjonction : la couverture plate en terrasse avec sa balustrade, son pilier colossal terminal surdimensionné et orné d'une énorme vasque, le tout a une allure un peu raide et grandiloquente, alors que sa mitoyenneté avec le corps de bâtiment existant aurait plutôt nécessité simplicité et discrétion. Coté nord, les modifications envisagées sont plus simples : les trois arcades de la loggia sont dégagées (on ne voit pas, sur les plans, le vitrage qui les fermera plus tard) (**Fig. 19**). Deux petites fenêtres supplémentaires sont créées au-dessus des ouvertures est<sup>43</sup>, tandis que la partie supérieure des fenêtres à meneaux du rez-de-chaussée reste murée sur les deux façades nord et est. Les petites « ouvertures-métopes » sur la frise sont réparties de façon plus régulière.

### Les réalisations

#### a) Le bâtiment principal

Achévé en mai 1914, le toit a gardé sa forme de 1912, contrairement à ce que prévoyait le projet approuvé. Les cheminées ont été conservées, exception faite pour celle qui est la plus au sud, qui a été surélevée ; deux sont ajoutées sur la partie construite. Plusieurs photographies de la façade sud-est prises par les Bergès au cours des travaux (**Fig. 21, 22, 23 et 24**) permettent d'en suivre les transformations. Dès 1914, la tour ronde abritant l'escalier extérieur a été démolie, tout au moins la partie visible. Nous savons que Maurice Bergès a eu un moment l'intention de modifier la hauteur des six fenêtres du dernier étage en abaissant le ressaut continu du mur sous-appui, mais ce projet n'a pas été mis à exécution. En revanche, l'installation de volets roulants extérieurs a nécessité une modification des tableaux des six fenêtres<sup>44</sup>. Quant à la baie centrale, transformée en porte d'entrée, elle ne subit pas de modification jusqu'en 1923. Il est probable que l'entrée et le vestibule ont été terminés par les propriétaires suivants, les Dentice di Frasso : leur emblème sur la grille au dessus de la porte vitrée et la plaque à droite de l'entrée semblent l'indiquer, bien qu'aucun document ne nous permette d'étayer cette hypothèse.

L'avant-corps en hémicycle a subi d'importantes modifications dans les différentes phases de travaux. Le pan sud, moins endommagé, est conservé à peu près en l'état : en 1923, sa couverture semble refaite dans sa forme initiale, les deux fenêtres presque adossées à la colline sont restées murées, les deux autres ont retrouvé un vitrage. Le pan est subit des transformations liées, d'une part, à la mitoyenneté du mur avec la partie « nouvelle », et, d'autre part, à son mauvais état. La décoration architectonique de la première baie a servi de modèle pour la reconstitution des trois dernières. Dès 1914, ce côté est rehaussé d'un épais bandeau de ciment qui transforme et alourdit considérablement l'aspect général de la façade, indépendamment du rôle joué par la partie nouvelle. Sa hauteur sera par la suite réduite et le même bandeau sera installé en vis-à-vis sur la partie est de l'hémicycle, probablement dans une recherche d'équilibre. L'ensemble de ces transformations va modifier complètement l'aspect de cette façade en conférant un effet de bloc rigide à l'ensemble de la partie basse. On ignore cependant pourquoi la reconstruction de la partie est a entraîné la suppression de toute la décoration architectonique du mur externe côté est avec sa niche à tabernacle. Du fait de l'adjonction, ce mur est devenu mitoyen entre le salon dit « de Giulio Romano » et la nouvelle salle à manger. La nouvelle façade, à l'extrémité de l'avant-corps, a un aspect extrêmement lourd, la visibilité de la partie supérieure de la superstructure

est devenue incomplète. Une intrigante photographie publiée par Renato Lefèvre montre de ce côté une grande ouverture surmontée d'un arc en plein cintre. Nous n'avons pas d'éléments concernant les raisons qui ont amené à lui donner sa forme de 1923, à savoir une porte-fenêtre fermée par des volets roulants dont le dessin et les proportions sont peu esthétiques (**Fig.24**). Les tentatives d'amélioration entreprises après 1926 n'ont atténué que modérément la raideur de l'ensemble. Le simple fait de clore ces espaces rend difficilement compréhensible l'esprit général de l'œuvre de Raphaël : une succession de cours, de jardins et de bâtiments ouverts sur l'extérieur, sur l'exemple de la cour du Belvédère. Au-delà de ce constat, cette partie ajoutée ne tient aucun compte de la nécessité de son intégration à l'ensemble et sa présence entraîne même des modifications de la partie existante (le mur est de l'avant-corps). Nous voyons là le résultat d'une séparation théorique entre la « restauration » et la « reconstruction » qui donne à voir deux parties juxtaposées qui s'ignorent. L'ensemble a perdu l'élancement élégant de ce curieux avant-corps, qui, malgré les nombreux dommages subis par cette façade, était encore appréciable en 1912.

Il n'existe pas de photographies de la façade nord-est donnant sur le Tibre prises par les Bergès au cours des travaux ou par la suite<sup>45</sup>. Nous devons donc nous fonder sur l'aspect actuel et sur deux photographies centrées sur l'angle ouest qui laissent entrevoir la façade nord-est de trois quarts. On y aperçoit le grand arc, les fenêtres de l'étage noble et une partie du contrefort du soubassement (**Fig. 25 et 26**). À l'arrière-plan, on devine la forme de la partie reconstruite avec des ouvertures rectangulaires un peu en retrait, encadrée par deux piliers colossaux (à hauteur du grand arc). On peut penser que les réalisations concernant la partie existante sont conformes au projet : en dehors des deux fenêtres percées à l'étage supérieur, l'ensemble de la décoration architectonique de la façade sur toute la hauteur du grand arc a été conservé en l'état. Les murs obstruant les fenêtres à meneaux de l'étage noble ont été démolis en totalité, sans restitution des remplages manquants. La jonction de cette partie avec la nouvelle a été laissée volontairement visible, les nuances de couleurs et de matériaux permettant au regard de les différencier facilement. L'étage inférieur de la reconstruction est également conforme au projet. En revanche, la grande baie — dont la forme prévue sur plan devait reprendre celle du grand arc plus à l'ouest — est rectangulaire dans sa partie supérieure, divisée en trois par deux piliers massifs. Sa partie inférieure est divisée par deux colonnes de marbre à chapiteaux corinthiens qui se démarquent vivement de l'ensemble par leur forme et leur matériau<sup>46</sup>. Cette nouvelle partie se termine par un pilier d'angle colossal flanqué d'une colonne engagée à chapiteau dorique. Les deux piliers engagés à l'est de la nouvelle baie ont un chapiteau de même ordre, sur le modèle de tous ceux de la partie nord. Alignés sur ceux-ci, ils surplombent légèrement la terrasse de la partie nouvelle, ce qui diffère du projet qui prévoyait le premier pilier sans chapiteau, s'arrêtant à hauteur de la terrasse.

En 1923, les réalisations sur le tiers ouest de la façade nord-ouest paraissent conformes au projet, qui prévoyait la création de deux ouvertures à l'aplomb des fenêtres des étages inférieurs et la restitution de la lumière tant des ouvertures sur la frise que des fenêtres du rez-de-chaussée. Prévue seulement pour le bas de ces dernières dans le projet, la restitution est effectuée en totalité. Pour mémoire, on peut encore remarquer qu'une ouverture a été créée de ce côté à l'étage de soubassement. Le projet prévoyait un dégagement complet des trois arcs de la loggia, c'est-à-dire une restitution *ad integrum* de l'état de 1524. Sur la **figure n°26**, on reconnaît la vitrerie qui ferme les trois arcs en plein cintre, visible en 1912 au dessus des murs qui les obstruaient lesquels ont été également remplacés par des

vitrages du même type, dont le dessin est demandé par Bergès à Piacentini en avril 1914<sup>47</sup>.

Pour accéder au second étage, Piacentini prévoyait un escalier hélicoïdal, extrêmement imposant et dont l'installation entraînait la modification de deux fenêtres de la façade sud. Décidant de ne pas suivre le projet sur ce point, en 1914 Bergès confie à Giuseppe Venarucci la création d'un escalier plus adapté, qui, selon sa description, aurait été « semi-circulaire » et n'aurait pas nécessité de modification des fenêtres. En décembre de la même année, il achète du marbre à une entreprise de Carrare, la *Marmifera Ligure*, pour un escalier dont il transmet les plans. Aujourd'hui, la Villa est dotée d'un escalier hélicoïdal de marbre assez semblable à celui de Borromini au palais Barberini (**Fig. 35**). Il est possible que la famille Dentice di Frasso l'ait modifié en reprenant le projet de Piacentini, qui, nous le savons, attachait une importance particulière à son dessin.

Outre l'adduction d'eau potable et l'aménagement des évacuations, Maurice Bergès installe lui-même l'électricité à la Villa Madame, trop éloignée de la ville pour être desservie. Bien que *l'Azienda Elettrica Municipale* de Rome pour l'éclairage public et privé ait été créée en 1909, il faudra attendre 1912 pour que soit inaugurée la *Centrale Montemartini*, qui permettra une plus grande distribution, mais probablement pas encore jusqu'à Monte Mario. Sans attendre les aménagements publics, Bergès s'adresse à l'énergie hydro-électrique, qu'il maîtrise parfaitement pour avoir installé de nombreuses centrales dans les Alpes. Les pentes du Monte Mario, quoique moins abruptes et d'altitude plus modeste, permettent d'équiper la Villa, dans les jardins de laquelle l'eau coule en abondance. Dès 1915, il commande du matériel pour une petite installation privée d'éclairage et de moteurs, c'est-à-dire une turbine et une génératrice à courant continu munie d'un régulateur de puissance 3 à 5 HP, fonctionnant sous 50 m de hauteur de chute. L'eau doit être prise dans un réservoir « formant écluse ». Il prévoit aussi un poste d'accumulateur permettant d'éclairer 10 lampes pendant 5 heures en cas d'arrêt de la génératrice. Après avoir consulté plusieurs entreprises françaises, il commande les turbines à l'entreprise Magnat-Simon de Pont de Claix, en Isère, et la dynamo à la Compagnie de l'Industrie Electrique et Mécanique de Genève. En 1917, il ajoute deux autres turbines commandées à Magnat-Simon et une dynamo fournie par l'entreprise Bouillet de Paris.

Bergès dessina lui-même un grand nombre des meubles qu'il installa dans la Villa Madame (surtout, à notre avis, dans l'appartement à l'étage supérieur). Certaines pièces avaient été créées bien avant son installation à Rome – c'est le cas des fauteuils byzantins, datant de 1900. D'autres — comme le lit Empire et la glace destinés à la chambre de Clotilde — furent projetés spécialement pour la Villa. Ils étaient tous inspirés de l'Antiquité et témoignaient bien du style de Bergès. Après sa mort, son épouse Clotilde en envoya un certain nombre à Lancey, où malheureusement ils ne se trouvent plus aujourd'hui.

#### b) Les jardins et les décorations extérieures

Comme nous l'avons déjà souligné, les travaux avaient débuté dans les jardins avant l'approbation du projet, aucune autorisation ne semblant avoir été requise pour ceux-ci. Ainsi, en janvier 1914, Maurice Bergès demande à Pio Piacentini son avis sur un projet de sa main pour le jardin classique qu'il lui envoie, « [...] quoique, lui dit-il, ce travail sorte un peu de vos attributions [...] »<sup>48</sup>. Dès 1914, le jardin est occupé par des parterres de fleurs de part et d'autre de l'allée principale et on y remarque un palmier déjà grand. En dehors de la persistance d'une organisation générale de la composition autour de l'allée centrale, Bergès

créé un jardin contemporain, aux parterres structurés par des bordures de buis. La menuiserie de bois de la porte du jardin a aujourd'hui disparu, le porche est fermé par une grille métallique laissant pénétrer la vue dans le jardin suivant<sup>49</sup>. Le sol est au même niveau dans tout le jardin. Les socles des colosses ont été stuqués et sont encadrés par une bordure de buis. Le colosse de gauche a subi une consolidation et les membres inférieurs ont été reconstitués, peut-être dans un souci du maintien de l'ensemble. Nous n'avons pas de documents concernant ce travail, dont une partie a été effectuée entre 1914 et 1923, peut-être par Maurice Bergès lui-même.

Nous possédons, en revanche, plusieurs éléments concernant les modifications apportées à la mosaïque de la Fontaine de l'Eléphant, aucune autorisation n'étant non plus requise pour celles-ci. Ce travail est confié à un artisan romain, dont le nom ne nous est pas parvenu, qui établit un projet l'adressant pour avis à Bergès par sa secrétaire, Joséphine Gras, alors à Rome. Cet artisan commence par consolider la partie existante, informant Piacentini du début imminent de son travail. « Monsieur Piacentini ne lui a rien répondu, écrit la secrétaire. Le stucateur a trouvé que « qui ne dit rien consent » et de cette façon, il est bien tranquille tout en se croyant d'accord avec M. Piacentini »<sup>50</sup>. En janvier 1915, Bergès fait remarquer à l'architecte qu'il facture un examen de l'état des stucs et de la Fontaine de l'Eléphant dont il n'a jamais fourni aucune étude ni observation. Une photographie prise en 1923 nous montre le résultat de ce travail : deux visages de femme ont été créés à l'intérieur de deux médaillons octogonaux dont les couleurs accusées et les traits assez grossiers diffèrent fortement des nuances de l'existant (**Fig. 27 et 37**). Par ailleurs, l'extrémité de la trompe de l'éléphant de marbre blanc a fait l'objet d'une réparation. Sa tête est entourée d'une guirlande dont les fruits en stucs semblent avoir été retouchés.

La vasque antique ne semble pas avoir subi de dégâts majeurs au cours du temps, protégée sans doute par son poids. Les documents Bergès n'y font aucune allusion, mais elle fut sans doute remise en eau par Maurice Bergès<sup>51</sup>. Aujourd'hui, l'eau jaillit par deux petits jets d'eau et on a ajouté à chaque extrémité deux énormes fleurs de lys, probablement en bronze, qui contrarient la simplicité de l'ensemble. Au cours de ces aménagements, Bergès a installé dans ce jardin une de ses sculptures qui se trouve toujours à la Villa Madame, installée dans la niche la plus proche de la loggia (**Fig. 28**) : Il s'agit d'une statue de Vénus exécutée sur le modèle de la *Vénus Italique* de Canova,.

Sur « l'esplanade des empereurs », que l'on découvre une fois passée la porte du jardin, Bergès avait passagèrement envisagé de faire bâtir ce qu'il appelle un *villino*, un projet qui fut suffisamment élaboré pour que Piacentini lui en facture l'établissement. Il s'agissait d'une alternative à la « reconstruction », qui, séparée du bâtiment principal, aurait été dans son esprit moins gênante — et peut-être moins onéreuse<sup>52</sup>. Plusieurs photographies prises en 1923 nous montrent un jardin organisé autour de deux grandes allées bordées de fleurs (**Fig. 29**). Du côté de la colline est alignée une série de copies de bustes antiques d'empereurs romains sur piédouche, installés sur des fûts de colonnes séparés deux à deux par de gros blocs de pierre supportant de grandes vasques. À mi-chemin, on trouve une sorte de fausse ruine avec des colonnes et un fronton devant une triple arcade en plein cintre<sup>53</sup>. Un peu plus loin, une seconde fontaine est constituée d'un assemblage éclectique : devant un bâtiment moderne, contenant peut-être les installations hydroélectriques, une vasque Renaissance ornée de visages grimaçants, de *putti* et des guirlandes de fruits, dans le même style que la décoration de la Fontaine de l'Eléphant, a été restaurée et installée au dessus d'un bassin plus grand, situé presque au ras du sol<sup>54</sup>. « L'esplanade des empereurs » semblait procurer une

particulière fierté à son propriétaire, qui en a laissé de nombreux détails : nous savons, par exemple, que les bustes et les colonnes ont été achetés et dressés par Bergès, ainsi que les grandes vasques. Les bustes sont toujours à la Villa : certains ont été déplacés à l'intérieur, dans le salon de la partie contemporaine, tandis que d'autres sont disséminés à l'extérieur, à l'arrivée de l'escalier menant à la Villa, sur le parapet du jardin clos. La fausse ruine a été démolie, alors que les vasques et les colonnes sont toujours alignées en place.

### c) Les bâtiments secondaires

Une demande d'autorisation de travaux sous l'intitulé *Villa Madama, Garage e Portineria* a été déposée par Pio Piacentini pour Maurice Bergès le 25 juillet 1913 (**Fig. 20**). Bergès prévoyant toujours d'être accompagné d'un important personnel, il lui fallait en organiser l'installation. Après avoir aménagé la route d'accès à la Villa Madame en provenance du *Ponte Milvio*, il commence la construction d'une conciergerie, avec garage, à l'entrée de la propriété. Ce bâtiment, quoique secondaire, fait l'objet d'un projet soigné de la part du propriétaire, qui se préoccupe de l'emplacement le plus favorable, de l'orientation de la fenêtre de surveillance et du confort du logement. Le plan est signé par Piacentini. Il comporte le garage et une écurie au rez-de-chaussée avec le local du concierge du côté de la route. Le logement se compose d'une cuisine au rez-de-chaussée et deux chambres à l'étage, auquel on accède par un escalier extérieur protégé par un petit auvent (loggia sur le plan). Des toilettes sont installées à l'extérieur au bas de l'escalier. Le permis de construire est délivré le 22 novembre 1913 par la Commune de Rome (**Fig. 30**). L'une des photographies nous montre cette conciergerie une fois terminée, donc courant 1914<sup>55</sup>. C'est la façade sud que l'on peut voir et qui paraît tout à fait conforme au projet déposé par Piacentini. La maison du portier a été installée juste à côté du bâtiment de la ferme. Dans ce qui est aujourd'hui *l'Istituto Diplomatico Mario Toscano*, il est facile de repérer l'ancienne grange, qui a gardé la forme générale de ses façades et de ses ouvertures ainsi que ses contreforts. En revanche, il n'est guère possible de reconnaître la maison du portier : après 1923, ces bâtiments secondaires ont subi d'importantes transformations et ont été agrandis d'abord par les Dentice di Frasso, puis par le ministère des Affaires étrangères<sup>56</sup>. Il est intéressant de noter que l'accès principal à la Villa a été modifié : de façon symbolique, Bergès avait choisi l'arrivée prévue par Raphaël pour les hôtes, à partir du *ponte Milvio* ; les Italiens qui lui succèdent entrent par le côté réservé au pape, à partir de Rome et du Vatican.

### Une difficile élaboration

Réguliers sur une période d'environ huit mois, les échanges de lettres entre Bergès et Piacentini suivent un cours un peu inattendu, parfois difficile à comprendre<sup>57</sup> : au début de l'été 1913, après l'envoi du devis approximatif de Piacentini pour les bâtiments principal et secondaire, ils ont surtout pour objet les prix. Le 17 juillet 1913, Bergès est informé de la visite de Corrado Ricci ; le 9 août, il apprend que celui-ci a reçu les plans et a prévu de les étudier en réunion avec d'autres membres de la Commission des Beaux-arts. Le 27 septembre, si Bergès a été informé des modifications prévues par la Commission des Beaux-arts, il n'a pas reçu le nouveau plan alors que le dossier, approuvé par le ministère de l'Éducation le 18 septembre, a été soumis par Piacentini à la Commune de Rome le 19. Le 28 décembre 1913, un conflit ouvert éclate entre Bergès et Piacentini portant sur le suivi des travaux : il a surgi au cours d'une discussion de la veille avec un

collaborateur de Piacentini, M. Jobbe. Bergès souhaite désormais prendre en main la direction technique et pratique des travaux tout en désirant garder le concours de Piacentini pour la direction artistique. À partir du 5 janvier 1914, de façon un peu surprenante, Bergès adresse à Piacentini plusieurs lettres, dans lesquelles il semble totalement ignorer que des plans définitifs ont été soumis à approbation. Il discute de la forme de l'escalier devant remplacer le projet, qu'il dit « abandonné ». Il revient sur des plans établis au mois de mai 1913 pour la baie de la nouvelle façade avec une partie supérieure de forme rectangulaire, argumentant au sujet de celle-ci à partir de l'ouvrage de Geymüller. Il semble littéralement inonder Piacentini de schémas et de propositions de modifications du projet. L'approbation officielle de ce dernier le 9 janvier 1914 n'empêche nullement Bergès de continuer à le discuter. Il prévoit néanmoins de trouver une solution provisoire, qui consisterait à construire seulement la « carcasse » de la nouvelle partie, en laissant les ouvertures murées pour y installer un atelier<sup>58</sup>. Pendant ce temps, Piacentini semble poursuivre de son côté les travaux prévus, ce qui aboutit à une situation assez curieuse : par exemple, une livraison de matériaux (fers et pierres de taille) est faite à la Villa en décembre 1913, alors que Bergès et l'entrepreneur semblent en ignorer la destination. La première réponse claire de Piacentini arrive le 20 janvier 1914 : il affirme poursuivre un projet maintenant approuvé sur lequel il n'y a pas lieu de revenir, mais il juge nécessaire de justifier la forme de la nouvelle baie, qui contrarie Bergès, précisant qu'elle a été imposée par la Commission des Beaux-arts. Les échanges se poursuivent entre les deux hommes à ce sujet jusqu'au 8 mars, lorsque Piacentini adresse sa lettre de démission à Clotilde d'Annuzio. Bergès répond de Paris le 30 mars, demandant tous les documents inhérents au projet, études et dessins, qui ne semblent pas être alors en sa possession. Il fait un nouvel effort pour obtenir la poursuite de la collaboration de l'architecte, mais il l'accompagne d'une nouvelle modification. Piacentini maintient sa démission. Courant 1914, Bergès engage un nouvel architecte, Giuseppe Venarucci, auquel il confie la poursuite du projet approuvé le 9 janvier<sup>59</sup>.

Nous l'avons vu, le principal point d'achoppement entre Piacentini et Bergès est l'installation du grand escalier. Le 1er avril 1914, ce dernier écrit : « Sur le moment, je ne me suis pas rendu compte des multiples inconvénients qu'il présente [...] l'arrivée somptueuse à l'étage ne répond pas plus à l'entrée inférieure qu'à l'encadrement entre quatre murs, et surtout à la simplicité des appartements supérieurs, avec lesquels le hall projeté ne serait pas plus en harmonie [...] Je suis convaincu que vous saurez trouver un escalier carré, en harmonie avec les vieux murs et avec les aménagements nouveaux que j'espère, dans leur simplicité, faire cadrer modestement avec l'entourage[...] »<sup>60</sup>. Plus tard, il dira : « M. Piacentini bouchait deux fenêtres de la partie supérieure du côté de l'hémicycle, pour les remplacer par trois fenêtres trilobées, travail qui détruisait totalement l'harmonie de la façade [...] »<sup>61</sup>. Tandis que l'escalier en demi-cercle qu'il commande à l'architecte Venarucci « avait l'avantage de se plier très heureusement aux exigences matérielles du service de l'ancien et du nouveau bâtiment et de laisser intacte la grande fenêtre donnant sur l'hémicycle »<sup>62</sup>. Le deuxième grand point de friction réside dans les modifications à la baie septentrionale de la nouvelle construction qui ont été imposées par la Commission des Beaux-arts et qui entraînent une réorganisation de la distribution des pièces. Piacentini peut difficilement contourner l'avis de l'architecte de la Commission des Beaux-arts<sup>63</sup>. D'autre part « les deux colonnes [...] qui devaient être, d'après nos conversations, en travertin, ont été commandées en marbre sans que j'ai été consulté – critique Bergès. Leur ordre qui était ionique sur le dessin qui m'avait été soumis et a été

approuvé par la Municipalité, est transformé en ordre corinthien, sans que j'en ai rien su, ce qui a, je pense, provoqué la diminution de hauteur de l'architrave »<sup>64</sup>. Ces deux colonnes ne sont pas non plus du goût du Conseil supérieur des Beaux-arts, qui, en 1918, les qualifie d' « abus stylistique »<sup>65</sup>. Prétendant avoir ignoré les transformations imposées à la partie supérieure de cette baie, Bergès déclare en 1915 avoir poursuivi son propre projet, qui n'est pas celui pour lequel il a obtenu un accord. À un autre moment, il se montre plus nuancé, précisant que la partie haute est provisoire et que les ouvertures sont destinées à être modifiées « au mieux » ultérieurement<sup>66</sup>.

On s'en doute, les aspects financiers ont eu une grande importance dans ces désaccords entre propriétaire et architecte : malgré la fortune confortable dont il dispose, Bergès est très attentif à l'argent<sup>67</sup>. Dès le début des travaux de la maison du portier, Piacentini a prévenu Bergès que les coûts de construction étaient plus élevés à Rome. Alerté par l'absence de devis définitif, Bergès s'attend très tôt à des dépassements qui s'avèrent énormes, selon lui, dès les premières factures<sup>68</sup>. La note d'honoraires de Piacentini du 5 janvier 1915 fait immédiatement l'objet d'une contestation détaillée par son client, mais avec l'aide du maître d'oeuvre Pompeo Antinelli, un compromis semble avoir été atteint sur le montant de ces honoraires dès février<sup>69</sup>. Toutefois, les problèmes financiers ne sont pas la seule source de conflit entre ces deux personnalités si narcissiques que furent Bergès et son architecte. Nous avons déjà rappelé que Piacentini avait été choisi du fait de son renom et des appuis dont il disposait auprès des instances décisionnaires<sup>70</sup>. Or ce n'est pas dans la conduite de la restauration proprement dite qu'il pourra s'exprimer ni tirer un prestige : avant 1920, ce type de travaux, qui ne fait pas l'objet d'un véritable projet global, ne semble pas très valorisé. C'est à la reconstruction et à la création de l'escalier qu'il peut laisser son nom, mais il a du mal à s'imposer vis-à-vis de Bergès, qui est lui aussi artiste. Dans sa lettre de démission, Piacentini s'en plaint à Clotilde d'Annuzio : « Mon travail se réduirait à suivre à l'exécution de chaque projet établi par M. Bergès, en évitant par ailleurs, grâce à mes relations avec le Ministère de l'Éducation et la Commune, d'avoir des entraves aux travaux »<sup>71</sup>. A partir de la présentation du projet à Corrado Ricci en juillet 1913, tout se passe comme si les informations étaient retenues par l'architecte dans l'espoir de faire passer un projet qui soit bien le sien et non des plans de Bergès signés Piacentini. Les critiques commencent à s'élever : d'abord celles de Corrado Ricci, puis de Gustavo Giovannoni, suivies, sans doute, par celles de la Commission des Beaux-arts lors de la réunion du mois d'août 1913 - dont Piacentini ne donne aucun compte rendu. Terriblement inquiet pour sa réputation, sans doute partagé entre son désir d'attacher son nom à la Villa Madame et la crainte d'être considéré responsable d'un gâchis, Piacentini peine à canaliser la fantaisie et l'énergie de son client. Mais son attitude ne tient pas compte de l'habitude que Bergès a de mener lui-même ses affaires, et, en particulier, ses chantiers. Ce dernier ne doit pas supporter de ne pas être systématiquement renseigné sur l'avancement du dossier et décide brusquement d'assurer lui-même la surveillance des travaux. D'où l'apparente incohérence de ses envois de début janvier 1913 et le silence que Piacentini lui oppose jusqu'à la réception de l'autorisation définitive. Affirmant alors ses choix, l'architecte en vient presque aux menaces pour protéger la pérennité de ses travaux et écrit à Bergès que « des difficultés entre eux seraient de nature à créer une intervention de la Commission des Beaux-arts qui pourraient lui être désagréable »<sup>72</sup>.

## Le suivi administratif

Courant 1913, avant le dépôt du dossier, les travaux d'isolation contre l'humidité au sud de la Villa ont déjà commencé. Corrado Ricci, directeur de la Commission des Beaux-arts, se rend à la Villa avec Pio Piacentini au cours du mois de juillet : à la fin de cette visite, il promet de soutenir le projet dont il vient de prendre connaissance dans ses grandes lignes. Le 9 août, les plans lui sont communiqués par l'architecte, accompagnés d'une note. La Commission Provinciale des Antiquités et des Beaux-arts se rend alors sur place. Après modifications, elle approuve le projet définitif le 25 novembre en le transmettant à la Municipalité de Rome, qui délivre l'autorisation de travaux le 9 janvier 1914. Cet accord est donné « sous réserve de l'avis ultérieur de la Commission d'Histoire de l'art », qui donne une réponse favorable sans réserve (à l'exception d'un de ses membres) le 18 février. Le 6 avril 1916, un inspecteur des bâtiments de la ville effectue une visite à la Villa. A cette occasion la Commune de Rome prend acte de la démission de Pio Piacentini, qui a eu lieu en avril 1914 et demande à Bergès de nommer un nouvel architecte et de lui en communiquer le nom. Le projet élaboré par Piacentini en 1913 est re-présenté sans changement par le nouvel architecte Giuseppe Venarruci et ré-approuvé sans autre discussion par la Commune de Rome le 9 juin 1916. À la suite de cette même visite d'avril 1916, une contravention est dressée contre Bergès pour les modifications apportées, tout particulièrement à la baie septentrionale, qui ne sont pas conformes au projet approuvé. À la demande de Bergès et après qu'une mise au point lui ait été adressée concernant ses obligations, la contravention est levée par le maire lui-même. En 1918, une nouvelle visite est effectuée à la Villa Madame par quatre membres de la Commission des Beaux-arts qui dressent un rapport tout à fait détaillé. Il est étonnant que ces critiques, quelle que soit leur pertinence, soient émises quatre ans après l'approbation du projet qu'elles remettent en question. Avec la réponse de Bergès, une discussion s'engage sur le fond, alors que des travaux, dont l'irréversibilité est manifeste, ont déjà été apportés. Démolir l'adjonction, même partiellement, sans laisser de traces et retrouver l'état initial de ruine, est à l'évidence impossible : c'est pourtant ce que préconise le rapport.

Le premier à apporter des remarques sur le projet en 1914 a été Gustavo Giovannoni. Elles concernaient la baie septentrionale de la nouvelle façade et la surélévation prévue pour le toit. Membre de la Commission d'Histoire de l'Art, le comte de San Martino a déclaré tout à fait clairement « [...] ne pas admettre l'agrandissement, estimant que cela nuirait à la symétrie de l'exèdre et représenterait une modification du plan originel de la Villa », exprimant par là une critique sur la forme et une autre sur le fond<sup>73</sup>. Le dossier des archives de Rome a conservé les réponses d'Ernesto Biondi et de Filiberto Petiti qui, tous deux, approuvent le projet en faisant référence à leurs bonnes relations avec Pio Piacentini, à sa notoriété et à l'approbation déjà donnée au projet par le ministre et par la Commission des Beaux-arts<sup>74</sup>. Ils semblent ainsi contraints de ne pas aller à l'encontre d'une décision déjà prise. Petiti émet malgré tout des réserves sur « l'opportunité esthétique » de l'ouverture des deux fenêtres du côté nord de la Villa. Les autres membres ont signé manifestant leur accord sur un même papier. Le compte rendu de l'Inspecteur des Bâtiments indique que « s'agissant d'un projet qui a déjà été approuvé par le Ministère de l'Éducation nationale et par la Commission des Bâtiments, nous pouvons logiquement estimer que les autres membres de la Commission pour l'Histoire de l'art n'ayant pas répondu à notre invitation, mais qui sont au courant

de ces autorisations donnent eux aussi un avis favorable à l'approbation de ce projet »<sup>75</sup>.

Les critiques contenues dans le rapport du 7 juin 1918 sont tout à fait détaillées<sup>76</sup>. En fait, on y lit surtout des compliments sur l'isolation du bâtiment contre l'humidité, la consolidation des stucs, les décorations des salons et des loges, « ramenés dans leur état de solidité et de décor initial », ainsi que l'ensemble des jardins et des fontaines, qui a retrouvé un « aspect vivant et joyeux ». Ces formules sont malgré tout très vagues : tous ces travaux, qui ne sont pas décrits, ont été faits selon la seule fantaisie du propriétaire et/ou des artistes et artisans chargés des travaux, sans aucune autorisation ni supervision<sup>77</sup>. La transformation des combles en étage d'habitation obtient également un satisfecit, y compris l'escalier d'accès, qui est qualifié de « bien conçu dans ses lignes et ses décorations qui n'altèrent pas la pièce qu'il occupe [...] ». Sauf erreur de notre part, il s'agit de l'escalier dessiné par Venarucci, qui n'est donc pas celui du projet approuvé. Pour la première fois, il est fait mention de l'ensemble de l'adjonction : il est question de son volume et de son impact négatif sur la partie existante et pas uniquement de ses baies.

### **Un chantier expérimental**

Pour comprendre l'évolution de cette restauration, les incertitudes et les repentirs, nous devons nous replacer dans le contexte de ce début du XXe siècle, lorsque, après les grands débats autour du patrimoine culturel du siècle précédent qui avaient attiré l'attention sur la valeur, la signification et la conservation des monuments, les critères des architectes en matière de restauration se clarifient et s'unifient progressivement. Se confrontant concrètement sur le terrain, l'art de la restauration se fonde désormais sur des données qui, dans la mesure du possible, sont devenues scientifiques. La réflexion s'articule autour de la notion d'intérêt philologique et/ou artistique des bâtiments et de la nécessité de sauvegarder les deux, ce qui peut parfois entraîner des choix difficiles. Dans toute l'Europe, l'évolution va se faire à partir des restaurations interventionnistes vers un respect le plus abstentionniste possible, dont les conditions se précisent peu à peu, aboutissant, en 1931, à la Charte d'Athènes. À partir des deux positions rigides de départ, conserver ou reconstruire, on arrive à une trame directrice que l'on adaptera en fonction de chaque cas particulier. Dans la pratique, il faut du temps pour appliquer des concepts nouveaux, qui ne peuvent d'ailleurs pas toujours s'adapter à la réalité et doivent convaincre les décisionnaires, lesquels, en dernière instance, sont le plus souvent les hommes politiques.

Dans les premiers moments du *Risorgimento*, la jeune Italie doit faire face au problème de la sauvegarde de son riche et immense patrimoine et prend conscience de la valeur unificatrice de celui-ci. Au dernier quart du XIXe siècle, Camillo Boito (1836-1914) avait développé une réflexion théorique autour de la restauration, selon laquelle la restauration proprement dite ne doit intéresser que la façade principale<sup>78</sup>. On doit plutôt consolider que restaurer, plutôt réparer que restaurer, et il ne faut intervenir qu'en cas de nécessité. En outre, l'intervention ne doit pas toucher à la beauté, à la singularité, à la poésie, à la couleur et à la patine du temps, ni aux circonstances pittoresques ou à l'état de ruine dans lequel se trouve le monument. Ces réflexions aboutirent à la proposition d'une véritable première « Charte de la Restauration » lors du IIIe Congrès des Ingénieurs et des Architectes italiens, en 1883. Selon cette Charte, huit principes doivent régir l'intervention : la différence de style entre les parties modifiées et les parties originales, la différence de matériaux de fabrication, la suppression des ajouts,

l'exposition des parties plus anciennes dans (ou à côté du) le monument, l'incision dans une des pièces rénovées de la date de restauration et d'un signe conventionnel, l'inscription descriptive incisée sur le monument, la description et les photographies des diverses périodes de travaux déposés dans l'édifice ou dans un lieu public ou bien la description publiée et, pour terminer, la rédaction de l'acte de notoriété. Les lois italiennes du 12 juin 1902 (n° 185), première loi organique de tutelle, et de 1909 (déjà évoquée) découlent directement de ces propositions.

Les réflexions de Boito seront poursuivies, entre autres, par ses élèves Luca Beltrami et Gaetano Moretti et seront diffusées plus largement par Gustavo Giovannoni. Né en 1873, cet ingénieur, architecte et historien de l'art de formation, participe à l'élaboration de lois encadrant la protection du patrimoine et est à l'origine des recommandations publiées dans les actes de la Première Conférence Internationale sur la Conservation et la Restauration des Monuments Historiques, tenue à Athènes en 1931<sup>79</sup>. En 1912, lors d'une conférence sur la « tutelle des œuvres d'art en Italie », sa position est déjà relativement arrêtée sur la ligne d'une position « intermédiaire » : il se dit favorable aux ouvrages d'entretien, de réparation et de consolidation – pour lesquels il admet les moyens et les procédés de la technique moderne –, il confirme la nécessité de respecter toutes les parties du monument et rappelle le rôle d'une destination d'usage adaptée comme instrument de conservation. Il tente une classification des types d'intervention faisant une différence entre une restauration de consolidation, appelée à donner, à travers toutes les ressources de la technique moderne, une nouvelle solidité et une résistance à la construction ; une restauration de recomposition (anastylose), qui consiste à réunir des parties démembrées en intégrant les ajouts nécessaires, quoique différenciables ; une restauration de libération des ajouts, pour éliminer des « masses amorphes » ; une restauration de complément, pour laquelle sont prévus des ajouts, mais, dans la mesure du possible, limités et qui sont exclusivement des insertions contemporaines. Enfin, il considère les restaurations d'innovation, en entendant tantôt la rénovation d'éléments existants, tantôt l'ajout de parties de conception nouvelle<sup>80</sup>.

Rome est alors le cadre d'échanges entre de nombreux spécialistes européens. Ainsi l'archéologue Emmanuel Loewy, titulaire, entre 1890 et 1915, de la chaire d'Archéologie romaine à l'université La Sapienza, est issu de l'université de Vienne, où Riegl venait d'élaborer sa nouvelle lecture de l'histoire de l'art. Adolfo Venturi (1856-1941), fondateur de l'Institut d'Histoire de l'Art de cette même université romaine, est une des grandes figures du débat contemporain autour la restauration, même si l'analyse de ses réflexions dans ce domaine précis n'est alors pas encore complète. Selon Venturi, le respect de la succession historique des interventions sur un monument ne doit pas être systématique : il faut s'arrêter au style principal d'un édifice, qui est déterminé par les études historiques et artistiques<sup>81</sup>. La décision se fonde donc sur la relativité du jugement dont dérive l'attribution des valeurs d' « authenticité, d'occultation et de superfétation ». Cette dernière étant l'analogue – selon Venturi – de l'accumulation d'idées fausses qui, au cours du temps, déforment l'attribution authentique et/ou l'interprétation d'une œuvre. À partir du moment où l'on reconnaît à une œuvre d'art la qualité de document d'une culture, on conçoit que sa conception « idéale » doit constituer un exemple pour l'actualité et l'on accomplit le pas conceptuel qui mène à soutenir, dans le cadre de la restauration, l'exigence de l'identification et de la sauvegarde de l'existant, avec ses lacunes, s'il y en a, et l'acceptation de ce qui est perdu ou dégradé comme un fait irrémédiable, ce qui va contre « l'esthétique et la pratique

reconstructrice et illusionniste » de la fin du XIXe siècle (selon les termes de Venturi)<sup>82</sup>.

On le voit, la restauration de la Villa Madame s'inscrit en creux dans le foisonnement de cette évolution théorique : si le travail qui s'y fait est forcément influencé par les réflexions en cours, le chantier qui s'ouvre là sera un terrain de formation et d'évolution des pensées de cette époque. Dans ce dossier, on lit pas à pas cette évolution à travers les conseils et avis qui sont donnés. À la naissance de ce projet, malgré la tentative de distinction entre les types d'interventions prévues (« travail de restauration » et « d'agrandissement »), il existait une confusion complète dans la note de présentation de Piacentini en ce qui concernait la qualité des actions à mener : préservation, restauration, construction, reconstruction, complément, tout était mélangé dans les critères de « pure conservation ». Comme nous l'avons remarqué, Piacentini n'était pas un spécialiste de la restauration de bâtiments anciens.

Le 9 août 1913, dans les conditions à son accord pour le projet, la Commission pour la Conservation des Monuments de la Province de Rome demande que soit respecté l'inachèvement de la surface des deux façades, c'est-à-dire l'absence d'enduit due à l'interruption prématurée du chantier en 1524 qui fait partie de l'histoire de la Villa. « En cas d'élément ajouté, il faudrait prendre soin de noter de façon très claire leur date, soit par inscription, soit en adoptant des matériaux différents pas rapport à ceux d'origine »<sup>83</sup>. On reconnaît là les préceptes proposés par Boito, regroupés dans un choix entre la deuxième et la cinquième propositions de la Charte de Restauration. Il est préconisé que soit conservée la trace de l'ancien escalier, c'est-à-dire, selon toutes probabilités, des restes de l'escalier qui, partant de l'espace triangulaire extérieur, conduisait à l'ouverture la plus à l'est du dernier étage. La fresque placée dans la pièce d'implantation du nouvel escalier doit être conservée par détachement et déplacement. Nous pouvons aussi constater que Bergès a réuni un dossier photographique très complet, qu'il a peut-être commandé en partie. De plus, il a réalisé des photographies du chantier en cours, comme il est prescrit dans le septième point de la Charte. Les ajouts ont bel et bien un style différent, parfois trop visible. Enfin, ce sont ses successeurs qui poseront une inscription scellant leur rôle dans la restauration et s'attribuant au passage le travail de Bergès. Si nous considérons la façade d'entrée comme la principale, il est possible de penser que celle-ci, dans une certaine mesure, échappait encore à l'obligation de conservation et était même laissée à la fantaisie de l'architecte, ce qui explique l'absence de l'élévation de la façade d'entrée dans tous les dossiers. Et en effet, la plupart des critiques transmises à Bergès portent sur la façade septentrionale de la nouvelle partie et tout particulièrement sur sa baie ainsi que sur la liaison avec le bâtiment ancien seulement de ce côté, alors que les mêmes problèmes se posent au sud ; à aucun moment on ne parle du lien avec l'avant-corps sud, de la modification éventuelle de l'entrée principale ou du dessin de l'ouverture créée du côté sud sur la nouvelle partie. Il n'est donné aucun conseil pour les baies de l'hémicycle. En l'absence de toute donnée sur les projets pour la façade sud-est, la création de trois fenêtres trilobées a pu passer inaperçue ou a fait l'objet d'une tolérance particulière.

Le rapport de 1918 classe les travaux effectués par Bergès en trois catégories : les travaux dits de consolidation structurelle et de reprise des éléments décoratifs, les travaux d'adaptation du bâtiment existant à usage d'habitation et les travaux d'agrandissement. Nous reconnaissons là la classification, simplifiée, de Gustavo Giovannoni, cosignataire du rapport. Ce rapport reproche à Bergès d'avoir pris le parti d'ajouter des pièces au bâtiment. « Si l'intention peut paraître bonne sur le

principe, on ne peut pas affirmer que les grandes difficultés qu'elle présentait aient trouvé en réalité une solution suffisante ». Le rapport constate la lourdeur de cet ajout, son « incohérence avec l'ensemble », dont il casse même « l'eurythmie » ; il le qualifie de « superfétation illogique », reprenant la terminologie d'Adolfo Venturi. La solution proposée, quant à elle, est assez curieuse et ne s'appuie sur aucune des théories en cours, peut-être parce qu'il est bien difficile de faire des propositions dans ce contexte. On demande à Bergès de créer un aspect de fausse ruine « romantique » par une irrégularité artificielle des murs et par l'adjonction de plantes grimpantes, espérant ainsi limiter le volume de l'adjonction, dont une partie disparaîtrait même derrière l'exèdre. Nous n'avons malheureusement pas les ébauches dessinées par les membres de la Commission, mais il est évident qu'ils proposent une création moderne d'un autre style, sans doute, mais tout aussi voyant. On a du mal à comprendre le sens de ces conseils, qui, en supprimant presque toute la surface habitable tout en conservant le principe d'une adjonction, cumulent les inconvénients sans présenter véritablement d'avantages. Bergès traduit les choses de la façon suivante : « Il semble bien que les membres de la sous-commission font ressortir deux éléments de critique [...] la première ressort d'une question de principe : nous ne sommes plus à une époque où on restaure, dit-elle, il s'agit de conserver. Les travaux auraient dû être compris dans le sens de la conservation tels qu'ils étaient des restes de la Villa Madame et non vers un agrandissement greffé sur ces restes, en forme de continuation du plan initial[...] »<sup>84</sup>. Par ce résumé étonnamment perspicace, Bergès montre qu'il a bien perçu l'évolution des idées qui mûrit progressivement depuis 1912 et qui lui est présentée de façon abrupte en 1918. Dans sa réponse, il anticipe même sur l'évolution ultérieure des réflexions européennes, en demandant : « [...] le principe de la stricte conservation doit-il être considéré comme absolu et après la restauration à outrance, doit-on s'imposer la conservation à outrance? »<sup>85</sup>.

En 1912, tracasser Bergès en l'empêchant de s'installer dans la Villa aurait pu avoir pour conséquence de le pousser à renoncer à la restauration. Dans le dossier de la Commune de Rome, dès le début on sent le poids du « politique » dans les décisions prises : le projet reçoit le feu vert du ministre presque en première intention, ce qui est indiqué avec insistance à ceux qui pourraient avoir un avis différent. De ce fait, les membres de la Commission d'Histoire de l'Art donnent leur accord non pas sur l'étude du projet — sur lequel quelques critiques sont tout de même émises en sous-main<sup>86</sup> — mais en se calquant sur l'accord déjà donné. Entre 1912 et 1918, quelle que soit son importance pour l'administration italienne, la Villa Madame n'a certainement pas été une priorité. Quatre maires et cinq ministres de l'Éducation nationale se sont succédés durant cette période où les conflits internationaux ont mobilisé les hommes, les énergies et les finances. En 1918, si les conceptions sur la restauration architecturale ont beaucoup évolué, la situation politique aussi a changé. Pendant ces années qui lui ont été fastes, Bergès a ostensiblement affiché sa richesse. Sa situation tout à fait exceptionnelle lui a permis d'ignorer superbement les difficultés du monde européen<sup>87</sup>. Peut-être, dans le contexte de repli nationaliste de l'après-guerre, est-il devenu insupportable que ce « fabricant de papier » français reste le propriétaire d'un lieu si symbolique. Il est possible que l'on ait tenté de profiter de son affaiblissement pour récupérer ce monument prestigieux, toujours considéré comme un emblème du patrimoine italien.

Si, en 1916, la contravention dressée contre Bergès n'avait rien d'étonnant étant données les entorses qu'il avait d'apporté au projet, le rôle du rapport de 1918, probablement élaboré dans les remous d'une période tourmentée, est plus difficile à

cerner. Ses signataires, Manfredo Manfredi, Adolfo Venturi, Guido Cirilli et Gustavo Giovannoni, balaient dans leur conclusion toute objection sur les incohérences éventuelles entre les avis donnés successivement, précisant que ce ne sont plus forcément les modifications faites au projet qu'ils critiquent, mais le projet approuvé lui-même : « pour un sujet de cette importance et de cette complexité, un projet ne peut pas tout inclure, ce qui n'a pas trop d'importance s'il s'accompagne d'une étude amoureuse et assidue contrôlant de manière expérimentale les résultats »<sup>88</sup>. Cette phrase justifie la remise en question des choix des instances décisionnaires de 1913. Nous avons aussi remarqué que Corrado Ricci se retire de ses fonctions publiques en 1919, anticipant peut-être de quelques années le remplacement de nombreux fonctionnaires de haut rang<sup>89</sup>. Nous n'avons pas d'indication concrète sur la situation au sein de la Commission des Antiquités et des Beaux-arts à la veille de son départ, lorsqu'est émis cet étonnant rapport, qui ne semble avoir eu aucune suite directe, malgré la violence des critiques qu'il transmet.

## Épilogue

Entre 1916 et 1925, le dossier de la Commune de Rome ne contient plus aucun document. Les documents Bergès sont également très pauvres sur ses relations avec l'administration italienne, que ce soit la commune ou le ministère, après le rapport de 1918. Bergès ne démolit pas et poursuit même ses aménagements selon son projet. La série de photographies prises en 1923 montre que la Villa est alors à même de recevoir amis, artistes et visiteurs. Après 1916, les dossiers des Beaux-arts ne sont pas plus éloquents : même le rapport de 1918 en est absent<sup>90</sup>. Une pochette vide porte la mention manuscrite : « *Il seguito è passato le carte al Bellezze Naturali Col. N°1897, Anno 1922* »<sup>91</sup>, mais ce document est introuvable. Dans son testament daté du 18 novembre 1924, Bergès, qui se sait alors malade, suppose que la Villa sera vendue après sa mort, pensant qu'il est préférable d'attendre, sans doute pour des raisons d'investissement financier; mais il finit par prendre lui-même cette décision quelques mois plus tard. Les rumeurs de tractations autour de la vente de la Villa Madame attirent alors l'attention du ministère. Le 13 novembre 1925, le notaire de Bergès, comme il en a l'obligation, dénonce la vente à la Société Anonyme *Monte Mario* pour la somme de trois millions deux cent quinze mille liras. Cette fois encore, l'Etat renonce à son droit de préemption par manque de moyens, mais à regret : il ne cesse, en effet, de garder un œil sur ce patrimoine, qui revient tout de même dans le giron italien. Le 2 novembre 1925, la Villa Madame est achetée par la Société Anonyme « *Monte Mario* », dont le président, le comte Dentice di Frasso, est issu d'une grande famille méridionale. Il habitera la Villa avec son épouse entre 1926 et 1928. Dans les documents des Beaux-arts, il n'est plus question de démolition, même si les ajouts de Bergès y sont qualifiés de *brutti*. Les époux di Frasso font un certain nombre de travaux : ils aménagent des dépendances autour de la maison du portier, ils effectuent dans la Villa des travaux de consolidations des stucs, de reprise de la baie sud de la nouvelle partie et probablement de l'escalier. Ils aménagent aussi en salon le rez-de-chaussée de la partie « Bergès » en installant une cheminée de marbre et un plafond peint. Ils font réaliser une porte d'entrée surmontée d'un énorme écusson à l'emblème des Médicis. Ainsi, à l'intérieur du vestibule, une énorme inscription<sup>92</sup> surplombe désormais la porte, contrevenant aux consignes données par Léon X, qui avait souhaité que l'iconographie de la Villa ne soit inspirée ni de l'Ancien ni du Nouveau Testament. Dans l'épigraphie de l'entrée, les Dentice di Frasso effacent aussi la présence encore gênante du propriétaire

précédent : *Il conte Carlo Dentice di Frasso/e la di lui consorte contessa Dorotea nata Cadwell Taylor/curarono con grande amore e a loro spese/il restauro di questo monumemto/rinnovandone l'antico splendore/e preservando da sicura rovina/la mirabile opera di Raffaello e dei suoi scolari/1925-1928.*

À partir de 1930, dans les documents administratifs la dénomination de la propriété devient *Villa ex Madame*. Mais cette tentative maladroite de modifier l'ancienne dénomination de la villa, liée à Marguerite d'Autriche, fille naturelle de Charles Quint, est assez vite abandonnée. La Villa est à nouveau inoccupée entre 1928 et 1937, période pendant laquelle la Société Monte Mario la loue au Ministère italien des Affaires étrangères qui l'utilise pour ses réceptions et pour le logement des diplomates étrangers en visite à Rome. En juin 1941, elle devient la propriété du gouvernement italien, auquel elle revient en paiement des dettes de la S. A. « *Monte Mario* », alors en liquidation judiciaire. Une zone marécageuse de la propriété, entre le Monte Mario et le Tibre, est utilisée pour construire le *Foro Italico*, conçu comme une grande Cité du Sport en vue de l'Exposition Internationale prévue à Rome en 1942. Aujourd'hui, la Villa Madame continue à être utilisée pour la réception des diplomates, tandis que ses dépendances abritent *l'Istituto Diplomatico Mario Toscano*. En 2004, dans la plaquette que ce dernier distribuait aux visiteurs de la Villa, on pouvait lire : « En 1913, ces vestiges dégradés sont achetés par Maurice Bergès, un ingénieur de Toulouse, qui s'est épris de l'Italie et, en particulier, de Rome. Il s'adresse à Marcello Piacentini pour lui demander un projet de restauration<sup>93</sup>. Mais c'est à la famille Dentice di Frasso que l'on doit vraiment la résurrection de la Villa. L'ayant achetée en 1925, elle reprend à son compte le projet de Piacentini et le réalise ».

Le fonds Bergès découvert au Musée de la Houille Blanche, qui concerne la Villa Madame entre 1912 et 1926, apporte de nombreux éléments à son histoire contemporaine et un éclairage particulier sur la restauration au début du XX<sup>ème</sup> siècle. Si certains penseurs avaient déjà des idées précises sur ces questions en 1912, si certains acteurs élaboraient des projets avec une intuition éclairée vers le futur, il a fallu du temps aux nouveaux principes pour se clarifier, pour s'imposer à la majorité des décisionnaires, modifier les habitudes des professionnels, convaincre les politiques et atteindre les instances administratives. La "restauration" de la Villa Madame, s'inscrit dans le foisonnement de cette réflexion : au départ guidée par des préceptes plutôt inspirés de Camillo Boito, elle est ensuite jugée avec des critères se rapprochant de la future Charte d'Athènes. Le résultat est donc celui des hésitations de ce début de siècle, entre les habitudes de reconstruction issues du XIX<sup>ème</sup> et l'application des principes de la conservation préventive qui commencent à s'imposer. A défaut d'avoir pu être appliqués à la Villa en 1912, ces principes ont été mis en oeuvre sur l'adjonction Bergès, dont l'extérieur, gardé finalement en l'état de 1923, témoigne à merveille de ces incertitudes.

Je remercie vivement pour leurs conseils, leur aide et leur patiente attention Marianne Clerc, Danièle Moger, Daniela Gallo, Cécile Gouy-Gilbert, Michel Hochmann, Christoph Frommel, Frédérique Virieux, Bernard Heloua-Grimaldi ainsi que le Ministère italien des affaires étrangères et l'Institut Mario Toscano pour leur accueil.

**Catherine VERMOREL**

Doctorante à l'Université Pierre Mendès France de Grenoble (France)  
Laboratoire de Recherche Historique en Rhône-Alpes

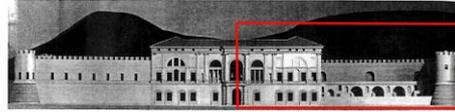


## Illustrations

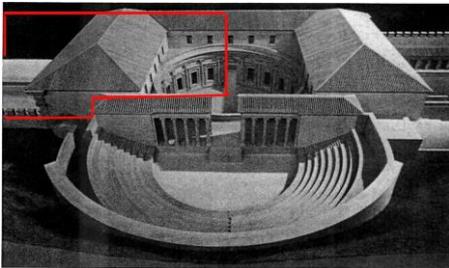
Crédits photographiques : Musée de la Houille Blanche  
Catherine Vermorel



**Fig.1 : Façades nord-est et nord-ouest**  
Guy Dewez, Maquette de la Villa Madame, Rome,  
Ministère des Affaires Etrangères.  
Encadrée en rouge: la partie réellement construite



**Fig.2 : Façade nord-ouest donnant sur le Tibre**  
Guy Dewez, Maquette de la Villa Madame, Rome,  
Ministère des Affaires Etrangères.  
Encadrée en rouge: la partie réellement construite



**Fig. 3 : Vue sur le théâtre et le cortile circulaire**  
Guy Dewez, Maquette de la Villa Madame, Rome,  
Ministère des Affaires Etrangères.  
Encadrée en rouge: la partie réellement construite



**Fig.4: Maurice Bergès**  
Archives du Musée de la Houille Blanche



**Fig.5 : 1913. Façade nord-est**

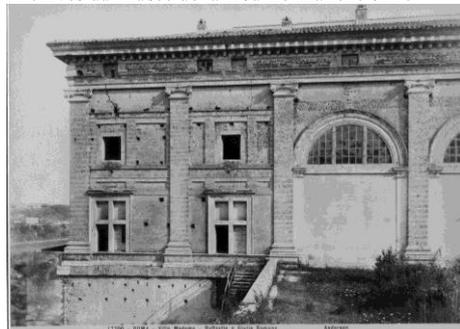
Archives du Musée de la Houille Blanche 6P15



**Fig.6 : avant 1913. Façade sud-est**  
1707 - ROMA - Villa Madama - Ingresso - Anderson  
Archives du Musée de la Houille Blanche 6P17



**Fig.7 : 1913. les traces d'une avancée disparue**  
Archives du Musée de la Houille Blanche 6P15



**Fig.8 : avant 1913. Façade nord-ouest**  
1770 - ROMA - Villa Madama - Raffaello e Giulio Romano -  
Anderson  
Archives du Musée de la Houille Blanche 6P17



**Fig.9: 1913. Façade nord-ouest**

Archives du Musée de la Houille Blanche 6P15



**Fig.10 : 1914. La porte du jardin, les deux colosses. Mme Bergès**

Archives du Musée de la Houille Blanche 6P15



**Fig.11 : (1914?). Mosaïque au dessus de la Fontaine de l'Eléphant en cours de restauration**

Archives du Musée de la Houille Blanche 6P17



**Fig.12 : (1914?). Mosaïque au dessus de la Fontaine de l'Eléphant en cours de restauration**

Archives du Musée de la Houille Blanche 6P17



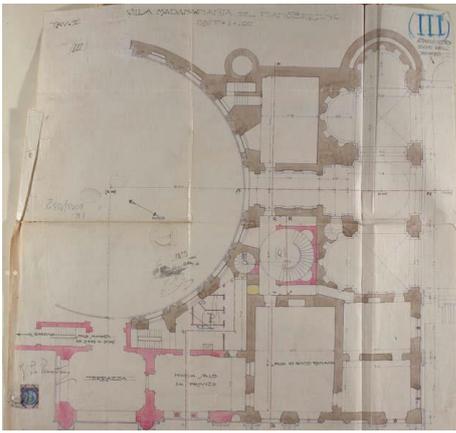
**Fig.13 : 1912. La petite maison du jardinier**

Archives du Musée de la Houille Blanche 6P15

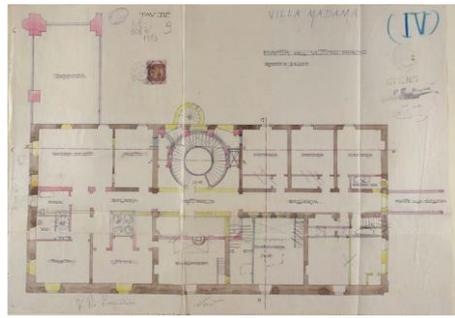


**Fig.14 : TAV. V : Prospecto est**

Archivio capitolino, Comune di Roma, Prot. 60936, Anno 1913



**Fig.15: TAV. II: Pianta del terraneo**  
 Archivio capitolino, Comune di Roma, Prot. 60936,  
 Anno 1913



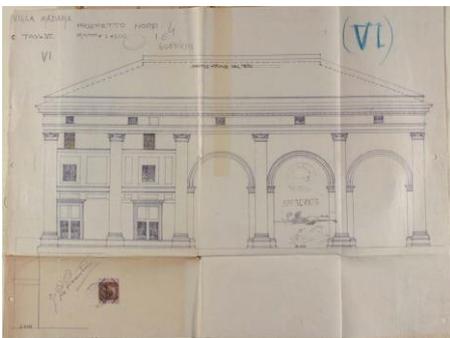
**Fig.16: TAV. IV: Pianta del ultimo piano**  
 Archivio capitolino, Comune di Roma, Prot. 60936,  
 Anno 1913



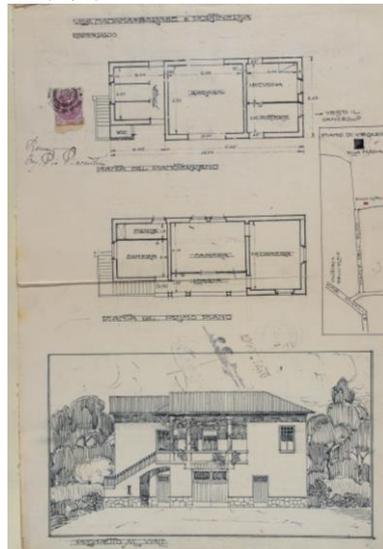
**Fig.17: TAV. IX: Sezione longitudinale PQSTV**  
 Archivio capitolino, Comune di Roma, Prot. 60936,  
 1913



**Fig.18: TAV. VII: Sezione ABCD**  
 Archivio capitolino, Comune di Roma, Prot. 60936, Anno  
 Anno 1913



**Fig.19: TAV. VI : Prospetto Nord**  
 Archivio capitolino, Comune di Roma, Prot. 60936,  
 Anno 1913



**Fig.20: Via dell'Olmo, Villa Madama :  
 garage et portineria**  
 Archivio capitolino, Comune di Roma, Prot. 4976,  
 Anno 1913



**Fig.21: 1914. Façade sud-est**  
Archives du Musée de la Houille Blanche 6P15



**Fig.22: 1914. Façade sud-est**  
Archives du Musée de la Houille Blanche 6P16



**Fig.23: 1923. Façade sud-est**

Archives du Musée de la Houille Blanche 6P16



**Fig.24: 1923. Façade sud-est de la nouvelle construction**

Archives du Musée de la Houille Blanche 6P16



**Fig.25: 1923. Vue éloignée des façades nord-est et nord-ouest**

Archives du Musée de la Houille Blanche 6P16



**Fig.26: 1923. Vue rapprochée des façades nord-est et nord-ouest**

Archives du Musée de la Houille Blanche 6P16



**Fig.27: 1923. Fontaine de l'Eléphant**

Archives du Musée de la Houille Blanche 6P16



**Fig.28 : 1923. Statue de Vénus**  
Œuvre de Maurice Bergès

Archives du Musée de la Houille Blanche 6P16



**Fig.29: 1914. Allée des Empereurs -**

Archives du Musée de la Houille Blanche 6P16



**Fig.30: 1914. La maison du portier au premier plan**

Archives du Musée de la Houille Blanche 6P15



**Fig.31: 2006. Façade sud-est**



**Fig.32: 2006. Façade nord-ouest**



**Fig.33 : 2006. Angle nord. Façades nord-est et nord-ouest**



**Fig.34 : 2004. La reconstruction Piacentini-Bergès**



**Fig.35 : 2004. Le grand escalier**



**Fig.36: 2004. La porte du jardin**



**Fig.37: 2004. Mosaique au dessus de la Fontaine de l'Eléphant**



**Fig.38: 2006. Istituto diplomatico Mario Toscano**

## Annexes

### Annexe N° 1

Note de Pio Piacentini accompagnant les plans adressés à Corrado Ricci, 9 Août 1913  
 Extrait de R. LEFÈVRE, *Villa Madama*, Rome, 1973, p.224-226

Ho l'onore di rimetterle il progetto per alcune opere da eseguirsi al fabbricato principale di Villa Madama. Questo progetto, che mi è stato commesso dal Sig. Ing. Maurizio Bergès e dalla sua Signora, nuovi proprietari della Villa Madama, viene dimostrato nei sette tipi che qui unisco.

Lo stato di completo abbandono in cui, per varie e complesse ragioni, si trovava la Villa Madama fino a qualche mese fa, è ben noto a Lei, che con tanto intelligente amore ha sempre seguito e studiato le varie fasi di questo così insigne capolavoro dell'arte del Cinquecento. È a Lei appunto che dobbiamo la completa e riuscitissima serie delle fotografie, eseguite sotto la Sua direzione da Anderson, le quali riproducono nell'insieme e nei particolari la meravigliosa decorazione di quel monumento.

Oggi tutto fa sperare che per la Villa Madama si preparino giorni migliori. I nuovi proprietari Signori Bergès, persone assai facoltose, molto colte e intelligenti e innamorate dell'arte italiana, hanno acquistato la Villa allo scopo di avere la loro dimora nella nostra Città, in un ambiente artistico di prim'ordine; e intendono consacrare una vistosa somma alla conservazione e al restauro del Palazzo e della Villa che lo circonda. Anche prima di procedere allo studio dei lavori da eseguirsi, hanno voluto che, senza ritardo, si iniziassero alcune opere di risanamento nel lato Ovest del palazzo, togliendo la terra che per una considerevole altezza eravi addossata ed arrestando così i gravi danni dovuti all'umidità che quella terra arrecava. Questo primo lavoro ha già dato ottimi risultati.

I concetti generali esposti dai Signori Bergès perché io li traducessi nel progetto dei lavori da eseguirsi, sono informati al massimo rispetto e conservazione della parte artistica del palazzo. E per ciò la splendida decorazione dei saloni al pianterreno e dell'incantevole vestibolo sarà religiosamente conservata, curando, con l'opera di provati artisti, che gli stucchi esistenti siano ben fissati e consolidati. I restauri di questo piano comprenderanno anche la rifazione dei pavimenti (nello stile del '500), la regolare sistemazione dei grandi vetrinoni del vestibolo da farsi per tutta l'altezza dei vani, e la ripristinazione delle luci delle finestre della facciata.

Oltre questi lavori di restauro, in questo piano dovremo occuparci di completare l'ambiente della facciata, al quale si accede dal grande salone. Questo ambiente, forse non mai completato e forse anche in gran parte ruinato, si vuole ora ricostruire, procedendo nell'esecuzione dell'opera sulla guida delle varie parti che esistono e sui disegni lasciatici da Raffaello e dal Sangallo.

Il piano superiore (oggi nude soffitte) sarà ridotto ad appartamento di abitazione per i Signori Proprietari. Questa riduzione, da farsi secondo i tipi qui uniti, sarà anche utilissima alla conservazione dell'intero fabbricato, dando modo di mettere in ordine la travatura del tetto, che oggi si trova in pessime condizioni, tanto per i travi principali quanto per tutta la copertura. Così si potranno anche regolarizzare in questo piano le masse murarie, le quali oggi, distaccatesi le une dalle altre, non presentano più la necessaria concatenazione e perciò gravitano sugli arconi del grande vestibolo sottoposto, danneggiandoli notevolmente, come si vede dalle lesioni che i detti arconi presentano nella loro chiave.

Per la necessaria sistemazione della scala, che dal piano terreno metterà a questo piano superiore, si è scelto, fra gli ambienti del piano terreno, quello che è coperto da soffitto rustico e che non ha nei muri alcuna decorazione, ad eccezione di un fregio, elegante ma assai rovinato. Questo fregio potrà essere distaccato e con opportuni restauri collocato in uno dei nuovi ambienti al piano superiore.

Quando sia messe in ordine il Palazzo, si procederà, sempre con gli stessi criteri di pura conservazione, ad una seconda serie di lavori e cioè alla sistemazione dei grandi piazzali adiacenti, dei nicchioni, delle fontane ecc.

Per questa seconda serie saranno parimenti presentati, come si fa ora per il palazzo, i progetti particolareggiati a codesta Direzione Generale.

Per qualunque notizia o schiarimento, che Le potrà occorrere sui lavori progettati, io mi metto, egregio Direttore, a Sua piena disposizione; e sarò ben lieto se Ella, con la Sua alta competenza, vorrà aiutarmi nel difficile incarico affidatomi dai Signori Bergès.”

**Annexe N° 1 (suite)** Traduction Catherine Vermorel

Note de Pio Piacentini accompagnant les plans adressés à Corrado Ricci, 9 Août 1913  
Extrait de R. LEFÈVRE, *Villa Madama*, Rome, 1973, p.224-226

"J'ai l'honneur de vous remettre les projets concernant les ouvrages à exécuter pour le bâtiment principal de la Villa Madama. Ce projet, qui m'a été confié par M. Ing. Maurizio Bergès et Madame, nouveaux propriétaires de la Villa Madama, est détaillé dans les sept plans joints.

L'état de complet abandon dans lequel, pour des raisons diverses et complexes, se trouvait la Villa Madama jusqu'à il y a quelques mois fait, est bien connu de vous, qui, avec une intelligente attention, avez toujours suivi et étudié les divers états de cet insigne chef d'oeuvre du seizième siècle. C'est à vous que nous devons la série complète et très réussie de photographies exécutée sous la direction d'Anderson, laquelle reproduit dans l'ensemble et dans les détails la merveilleuse décoration de ce monument.

Aujourd'hui tout nous pousse à espérer que des jours meilleurs se préparent pour la Villa Madama. Les nouveaux propriétaires Monsieur et Madame Bergès, personnes tout à fait compétentes, très cultivées, intelligentes et amoureuses de l'art italien, ont acquis la Villa pour établir leur demeure dans notre Ville, dans un environnement artistique de premier ordre; et ils entendent consacrer une somme conséquente à la conservation et à la restauration du Palais et de la Villa proche. Avant même de procéder à l'étude des travaux à exécuter, ils ont voulu que, sans tarder, on entamât quelques travaux d'assainissement du côté ouest du palais, en enlevant la terre qui s'était accumulée sur une hauteur considérable, arrêtant ainsi les graves dommages dus à l'humidité apportée par cette terre. Ce premier travail a déjà donné d'excellents résultats.

Les idées générales que m'ont exposées les Bergès pour que je les traduise dans ce projet, sont conformes au plus grand respect et à la conservation de la partie artistique du palais. Et pour cela la splendide décoration des salons au rez-de-chaussée et du charmant vestibule sera religieusement conservée, en veillant, grâce au travail d'artistes éprouvés, à ce que les stucs existants soient bien fixés et consolidés. Les restaurations de cet étage comprendront

également la réfection des planchers (dans le style du XVI<sup>ème</sup>), la réparation des grandes parois du vestibule sur toute leur hauteur et la restitution des lumières des fenêtres de la façade..

Au-delà de ces travaux de restauration, à cet étage, nous nous occuperons de compléter les éléments du bâtiment auquel on accède du grand salon. Cette partie n'a peut-être jamais été construite ou bien s'est écroulée en grande partie: nous voulons aujourd'hui la reconstruire, en nous basant pour ce faire sur les parties existantes et sur les projets laissés par Raphaël et Sangallo.

L'étage supérieur (aujourd'hui combles nus) sera transformé en appartement d'habitation pour les propriétaires. Cette transformation, sur le modèle ci joint, sera également très utile à la conservation du bâtiment dans son ensemble car elle nécessite la remise en état de la charpente, aujourd'hui en très mauvaise condition, aussi bien en ce qui concerne les poutres principales que l'ensemble de la couverture. Ainsi, on pourra même reprendre à cet étage les maçonneries, lesquelles, aujourd'hui disjointes, ne présentent plus la continuité nécessaire et poussent sur les voûtes du grand vestibule sous-jacent en les endommageant considérablement, comme on peut le constater aux fissures qu'elles présentent au niveau de leur clé.

En ce qui concerne la nécessaire installation d'un escalier qui permettra d'accéder du rez-de-chaussée à cet étage supérieur, on a choisi, parmi les pièces du rez-de-chaussée, l'une d'elle dont le plafond est rustique et qui n'a pas de décoration murale, à l'exception d'une fresque, élégante mais très endommagée. Cette décoration pourra être déposée et après les restaurations nécessaires, placée dans une des nouvelles pièces de l'étage supérieur.

Lorsque la Villa sera aménagée, on procédera, toujours avec les mêmes critères de pure conservation, à une deuxième série de travaux, c'est-à-dire aux aménagements des parties adjacentes, niches, fontaines etc...

Pour cette deuxième série les projets détaillés seront présentés à la Direction Générale, comme le sont actuellement ceux de la Villa, .

Pour toute précision utile sur ces projets, je me tiens, Monsieur le Directeur, à votre entière disposition et serais très heureux si vous daignez, avec votre haute compétence, m'aider dans la difficile charge qui m'a été confiée par Monsieur et Madame Bergès.

**Annexe N° 2**

Rapporto sulla domanda avanzata dal Sig. Bergès Maurizio per costruzione delle ampliamento e restauro del fabbricato principale delle Villa Madama, 24 settembre 1913  
 Archivio Capitolino, Comune di Roma, Prot.60936, Anno 1913

S. P. Q. R.

UFFICIO V DIVISIONE: Ispettorato Edilizio-Sanitario

6927 / RAPPORTO

sulla domanda avanzata dal Sig. *Bergès Maurizio*  
 per costruzione *dell'ampliamento e restauro del fabbricato*  
*prin. della villa Madama*  
 posta *sulla viale Angelico versante di Monte Mario*

Numero del protocollo	DATA della presentazione del progetto	PARERE DELL'UFFICIO DELL'ISPETTORATO EDILIZIO
<i>6083</i>	<i>24 Sett. 1913</i>	Ubicazione dell'edificio.

Numero del protocollo	DATA della presentazione del progetto	PARERE DELL'UFFICIO DELL'ISPETTORATO EDILIZIO
		Osservazioni.
		<p><i>Il fabbricato di cui si tratta è compreso nell'elenco delle fabbriche aventi carattere storico ed artistico. Occorre quindi che il progetto sia sottoposto al parere della Commissione Edilizia e di quella di Arte e Storia. Il progetto è stato già presentato al Ministero dell'Industria il quale con lettera 18 sett. 1913 ha comunicato all'arch. Rasentini la sua approvazione per i lavori proposti rassicurando che nella loro esecuzione vengano soddisfatti i voti espressi dalla Commissione conservatrice dei monumenti della provincia di Roma e cioè: che le due finestre progettate nel prospetto settentrionale come semplici tagli, debbano essere ritrette per altezza in modo da rimanere al di sotto della linea di architrave della trabeazione principale invece d'intersecarla; che la superficie dei due prospetti sia lasciata rustica quale ora è, salvo la chiusura dei busti ancora rimasti della impalcature; che si abbia ogni cura laddove aggiunte si compiono, di tenetare con grande chiarezza la data recente, sia con l'apporre imprime, sia coll'adottare materiali diversi dai primitivi; in particolare quest'ultimo criterio si segua nella breve zona di rialzamento</i></p>

PORTO DELL'UFFICIO D'IGIENE.

Numero del protocollo	DATA della presentazione del progetto	PARERE DELL'UFFICIO DELL'ISPettorATO EDILIZIO
		<p>Tell'escdra meridionale, eseguendo un paramento <i>out opus mixtum</i>, non uguale a quello del fatto inferiore, e disponendo un capitello dell'ordine principale semplicemente quadrato, che si completi <sup>so</sup> la parte geometrica di cornici e riguardi e non la parte ornamentale degli stucchi intarsiati ove s'immergono agli archi; che si conservino le tracce dell'inizio di scala contenuta nell'ambiente a pianta quadrilatera irregolare addossato all'escdra; che si provveda al distacco dell'afresco formante fregio ed al trasporto del medesimo in un altro ambiente, nell'ambiente contiguo al presente.</p> <p>L'arch. Pio Pasentini è iscritto.</p> <p style="text-align: center;">Parere</p> <p>Si sottopone il progetto all'esame della Com. Edilizia.</p> <p style="text-align: right;">22 Novembre 1913</p>

(.....) COMMISSIONE EDILIZIA

Adunanza del giorno 25 Novembre 1913

Sulla domanda presentata dal Signor Berges Maurizio per costruire l'ampliamento e restauro del fabbricato principale della Villa Madonna posta sul viale Angelico versante di Monte Maria

**La Commissione dispone:**

Di approvare associandosi al favorevole parere del Ministero dell'Istruzione, esprimendo gli stessi voti per la modalità di esecuzione dei lavori, salvo l'ulteriore esame e discussione del progetto medesimo da parte della Commissione Comunale di Storia ed Arte.

Il Segretario
Il Presidente




## Annexe N° 2 (suite) Traduction de Letizia Ricci

Rapport sur la demande présentée par M. Berges Maurizio pour la construction :  
agrandissement et restauration du bâtiment principal de la Villa Madame, 24 septembre 1913

### S.P.Q.R. BUREAU V DIVISION : Inspection Bâtiments Sanitaire

#### RAPPORT

présentée par : M. BERGES Maurizio  
tion : agrandissement et restauration du bâtiment principal de la Villa Madame  
Viale Angelico, flanc de Monte Mario  
Réf. N. : 6083  
Date de présentation du projet : 24 septembre 1913

... *omissis* ...

#### Remarques

Le bâtiment en question est inscrit sur la liste des bâtiments ayant un caractère historique et artistique.

Il faut, par conséquent, que le projet soit soumis à l'avis de la Commission des Bâtiments et de celle d'Art et d'Histoire.

Le projet a été déjà présenté au Ministère de l'Education, qui a, par un courrier du 18 septembre 1913, communiqué à l'architecte Piacentini son approbation pour les travaux proposés et recommandé que, pour leur exécution, les souhaits exprimés par la Commission de Conservation des Monuments de la province de Rome soient respectés, à savoir : les deux fenêtres prévues sur la façade nord comme de simples jours<sup>1</sup> devront être réduites en hauteur de façon à rester en dessous de la ligne du linteau de l'entablement principal, plutôt que de l'intercepter ; la surface des deux façades devrait rester rustique, telle qu'elle est actuellement, sauf pour les trous de boulin résiduels à boucher ; en cas d'éléments ajoutés, il faudrait prendre soin de noter de façon très claire leur date récente, soit en apposant des inscriptions, soit en adoptant des matériaux différents par rapport aux matériaux d'origine ; en particulier, il faudrait suivre ce critère pour la petite surface de relèvement de l'exèdre côté sud, en réalisant un parement à *opus mixtum*, différent de celui de la partie inférieure, et en installant un chapiteau de l'ordre principal simplement équarri ; la partie géométrique en cadres et panneaux - mais non la partie ornementale - des stucs intérieurs, là où ils recoupent les anciens, seront à compléter ; les traces du début d'escalier, présentes dans l'espace ayant un schéma de quadrilatère irrégulier adossé à l'exèdre, seront à conserver ; il faudra détacher la fresque formant la frise se trouvant dans la pièce contiguë à la précédente et pourvoir à son déplacement dans une autre pièce.

L'architecte Pio Piacentini est inscrit à l'Ordre.

*Avis*

Le projet est soumis à l'examen de la Commission des Bâtiments

Le 22 novembre 1913

\* \* \*

*Conventions - indiquer l'acte notarié -*

#### *1. Remarques sur le Règlement pour la Construction*

Ce projet comprend un petit agrandissement sur le côté ouest du bâtiment, constitué par un nouvel espace, limité au rez-de-chaussée et couvert par une terrasse ; la construction de la salle à manger au premier étage, sur le même côté ; l'escalier principal pour l'accès aux étages supérieurs de forme circulaire ; un nouvel escalier extérieur pour l'accès au jardin ; l'aménagement du dernier étage à usage d'habitation ; la réalisation d'une cuisine dans le sous-sol et d'autres travaux de moindre importance à l'intérieur ; et enfin un petit pont pour accéder, depuis le dernier étage, à la partie du terrain plus élevée du bâtiment, duquel aucun plan n'est joint.

Ce projet a été déjà présenté au Ministère de l'Education, qui, par un courrier du 18 février 1915 (ci-joint) a communiqué à l'architecte Piacentini son approbation pour les travaux

---

<sup>1</sup> NdT : l'original décrit la forme de ces fenêtres comme des "coupures" ou des "entailles".

proposés, en convenant que pour leur exécution les souhaits exprimés par la Commission pour la conservation des monuments de la province de Rome, indiqués sur ce même courrier<sup>#</sup>, soient respectés. Les normes de réalisation suggérées par la Commission pourraient être indiquées parmi les conditions de la licence. Le bâtiment en question est inscrit sur la liste des bâtiments à caractère historique et artistique (Palais Madama, dans la villa Madama, Monte Mario) ; il est donc nécessaire que ce projet soit soumis à l'avis des deux Commissions des Bâtiments et d'Art et d'Histoire.

Aucune observation en ce qui concerne le Règlement pour la construction.

# Les plans présentés ont été déjà modifiés conformément aux prescriptions de la commission.

# Annexe N° 3

Approvazione della Commissione di Storia ed Arti, 18 Febbraio 1914  
Archivio Capitolino, Comune di Roma, Prot.60936, Anno 1913

18 FEBBRAIO 1914 Roma, 18 FEBBRAIO 1914  
S.P.Q.R.  
01712 - 2 FEB 1914  
UFF. V. DIREZIONE

COMUNE DI ROMA  
V°- ISPETTORATO EDILIZIO  
UFFICIO SANITARIO

Il del Protocollo } Gen. \_\_\_\_\_  
                          } Part. \_\_\_\_\_

Risposta al N. \_\_\_\_\_  
del \_\_\_\_\_  
Fa seguito al N. \_\_\_\_\_  
del \_\_\_\_\_

Oggetto

Restaure ed ampliamento  
di Villa Madama.

All'invite fatte d'ordine dell'Onor.  
R°-Commisario, ai singoli membri della commissione di Storia ed Arte, di recarsi in quest'Ufficio per prendere in esame il progetto compilato dall'architetto Comm. Pio PIACENTINI per il restaure ed ampliamento del fabbricare principale della Villa Madama e Monte Mario, hanno aderite i Sigg.:

Comm. Prof. Adolfo Apolloni;  
Comm. Prof. G.A. Sarteri;  
Princ. D. Alfonsa Deria-Pamphili;  
Comm. Prof. Senatore Oreste Tommasini;  
Comm. Arch. G.A. Giovenale;  
Cente Senatore Enrico di San Martino;  
Comm. Prof. Filiberto Petiti;  
Professore Ernesto Biendi;  
Comm. Cente Prof. Demetrio Gneli;  
Comm. Senatore Giulio Monteverde;

Allegati 1/1

All'Illmo-Sig. INGEGNERE  
DIRITTORE dell'Ufficio V°-  
=====

Roma, 1912 - Tip. Ditta L. Cecchini (602) S.P.Q.R.

Si sono scusati per lettera, di non poter aderire all'invite i Sigg. Comm. Prof. Ettore Pinelli, ammalato, e l'On. Prof. Comm. Ferdinando Martini, assente da Roma.

Ad eccezione del Cente di San Martino, che ha dichiarato non potersi ammettere l'ampliamento perchè ritiene che turbi la simmetria dell'Escadra, e costituisce una modificazione al piano originale della villa, tutti gli altri sono stati concordi nell'incensurare ed approvare il progetto incondizionatamente.

Trattandosi di un progetto che ha già ripertato l'assente del Ministero della Pubblica Istruzione e della Commissione Edilizia, è logicamente da ritenersi che gli altri membri della Commissione di Storia ed Arte, di ciò consapevoli, i quali non hanno risposte all'invite, siano anche essi di parere favorevole alla sua approvazione.

Riterrei quindi che si possa senz'altre dar corso agli atti ulteriori per il rilascio della licenza.

L'ISPETTORE EDILIZIO SANITARIO  
*A. Repomonte*

### Annexe N° 3 (suite) Traduction letizia Ricci

*Approvazione della Commissione di Storia ed Arti, 18 Febbraio 1914*

COMMUNE DE ROME

Vème INSPECTION DU BATIMENT  
BUREAU SANITAIRE

Le 18 février 1914  
A Monsieur l'Ingénieur  
Directeur du Vème Bureau

Objet : Restauration et agrandissement de la Villa Madama

A l'invitation de M. le Commissaire du Roi faite à chaque membre de la Commission pour l'Histoire de l'Art de se rendre auprès de ce bureau pour examiner le projet rédigé par l'Architecte Pio Piacentini pour la restauration et l'agrandissement du bâtiment principal de la Villa Madama sise Monte Mario, ont adhéré :

le Prof. Adolfo APOLLONI,  
le Prof. G.A. SARTORIO,  
le Prince D. Alfonso DORIA-PAMPHILI,  
le Prof. Sénateur Oreste TOMMASINI,  
l'Architecte G.A. GIOVENALE,  
Le Comte Sénateur Enrico DI SAN MARTINO,  
le Prof. Filiberto PETITI,  
le Prof. Ernesto BIONDI,  
le Comte Prof. Domenico GNOLI,  
le Sénateur Giulio MONTEVERDE.

Se sont excusés par écrit pour ne pas pouvoir honorer cette invitation : le Prof. Ettore PINELLI, souffrant, et le Prof. Ferdinando MARTINI, en déplacement.

A l'exception du Comte DI SAN MARTINO, qui a déclaré ne pas admettre l'agrandissement car il estime que cela nuirait à la symétrie de l'exèdre et représenterait une modification du plan original de la villa, tous les autres membres ont été d'accord pour louer et approuver ce projet sans restriction.

S'agissant d'un projet qui a déjà été approuvé par le Ministère de l'Education Nationale et par la Commission des Bâtiments, nous pouvons logiquement estimer que les autres membres de la Commission pour l'Histoire de l'Art n'ayant pas répondu à notre invitation, mais qui sont au courant de ces autorisations, donnent eux aussi un avis favorable à l'approbation de ce projet.

J'estime, par conséquent, qu'on peut donner suite aux actes nécessaires pour la délivrance de la licence.

Avec mes salutations distinguées.

L'INSPECTEUR DU BATIMENT  
SANITAIRE

## Annexe N° 4

Lettre de démission de Pio Piacentini adressée à Clotilde Bergès, 8 mars 1914  
Archives du Musée de la Houille Blanche de Lancey (France), 1J28

ING. PIO PIACENTINI  
PIAZZA COLLEGIO ROMANO, 1°A - ROMA

Roma 8 Marzo 1914

gentilissima Signora Lettera relativa à l'escalier

Telefono 382  
D'altro ieri la Signorina dattilografa mi portò, perchè io lo facessi eseguire, un progetto del Sig. Bergès per la scala mobile dal primo al secondo piano di Villa Madama, progetto completamente diverso da quello da me studiato e da lui accettato.

Ciò che io prevedevo, perchè ne avevo già avuto i primi indizi nel progetto per l'ambiente di facciata, si è avverato. Il Sig. Bergès è troppo esperto nell'arte ed ha tanto affetto alla sua Villa, che vuol fare da sé i vari progetti per lo sviluppo dei lavori di restauro e di complemento. Non abbiamo, per così dire, ancor cominciato e già le variazioni dal progetto approvato sono non poche e notevoli. - Il mio ufficio si ridurrebbe così a curare l'esecuzione dei singoli progetti ideati dal Sig. Bergès, facilitando anche, con le relazioni che ho al Ministero dell'Istruzione e al Municipio, il compito di non avere intralci su quanto si eseguisce.

Ora quest'ufficio io non posso assolutamente adempirlo; ed Ella, egregia e intelligente Signora, saprà certamente intendere e valutare le ragioni di questa impossibilità, specialmente trattandosi di un monumento di così alta importanza come è la Villa Madama.

Siccome poi io terrei moltissimo, indipendentemente dai lavori alla Villa, che restassero inalterate le buone relazioni che ho avuto la fortuna di stringere con Lei e col Sig. Bergès, così mi sono fermamente deciso a rassegnare l'incarico da loro affidatomi. -

La Signorina dattilografa mi disse che non sapeva dove trovarsi ora il Sig. Bergès, in giro per i suoi affari. Scrivo quindi a Lei, egregia Signora, pregandola di comunicare questa mia

lettera al Sig. Bergès, partecipandogli le mie dimissioni.

Gradisca i più distinti saluti e mi abbia per

Suo Devoto  
Pio Piacentini

Annexe N° 4 (suite) **Traduction Letizia Ricci**

Lettre de démission de Pio Piacentini adressée à Clotilde Bergès, 8 mars 1914

Ing. Pio PIACENTINI  
Piazza Collegio Romano, 1-A  
Rome

Rome, le 8 mars 1914

Chère Madame,

Avant hier la demoiselle dactylographe m'a transmis, pour que je m'occupe de son exécution, un projet de M. Bergès pour l'escalier noble qui relie le premier et le deuxième étage de la Villa Madama ; ce projet est complètement différent de celui que j'ai étudié et qu'il a accepté.

Ayant eu quelques indices lors du projet relatif à la situation de la façade, ce que j'imaginai s'est avéré.

M. Bergès est un fin connaisseur d'art et aime sa Villa à tel point qu'il veut faire lui-même les différents projets pour la réalisation des travaux de restauration et des travaux complémentaires.

Nous venons tout juste de commencer que déjà les variations du projet approuvé sont nombreuses et importantes.

Mon étude se réduirait ainsi à suivre l'exécution de chaque projet établi par M. Bergès, en évitant par ailleurs, grâce à mes relations avec le Ministère de l'Education et la Commune, d'avoir des entraves aux travaux.

Or, je ne puis absolument faire de cette sorte, et vous, très chère Madame, saurez certainement comprendre et apprécier les raisons de mon impossibilité, s'agissant tout particulièrement d'un monument de l'importance de la Villa Madama.

Puisque je souhaiterais aussi que les bonnes relations que j'ai eu la chance de nouer avec vous et avec M. Bergès demeurent inchangées, et ceci indépendamment des travaux de la Villa, j'ai fermement décidé de vous rendre la mission que vous m'avez confiée.

La demoiselle dactylographe m'a dit ne pas savoir où joindre actuellement M. Bergès, qui est probablement en voyage pour ses affaires. Je vous écris donc, chère Madame, vous priant de communiquer ce courrier à M. Bergès, l'informant de ma démission.

Veillez agréer mes salutations distinguées,

Votre dévoué

Pio Piacentini

**Annexe N° 5**

Relazione sulla Villa Madama, Consiglio Superiore per le Antichità e le Belle arti, 7 Giugno 1918  
Archives du Musée de la Houille Blanche de Lancey (France), 1J28

RELAZIONE SULLA VILLA MADAMA

1918

Nelle visite compiute nei giorni 11 e 15 maggio u.s. dai sottoscritti, membri del Consiglio Superiore per le Antichità e le Belle Arti, alla Villa Madama sulla falda orientale del Monte Mario, essi hanno avuto agio, mediante l'esame diretto del monumento ed i chiarimenti forniti dal proprietario sig. Bergès, che è stato loro guida cortese, di rendersi conto della portata del restauro e delle aggiunte compiute alla mirabile opera architettonica e di avere nozioni precise dei lavori ivi a tutt'oggi eseguiti.

Questi possono dividersi in tre categorie: di consolidamento costruttivo e di ripresa dei suoi elementi decorativi; di adattamento dell'edificio esistente ad uso di abitazione; di ampliamento in nuove costruzioni innestate alle antiche.

Niun elogio sarebbe bastevole a commento dei provvedimenti della prima categoria suddetta: isolata la fabbrica dal monte contiguo da cui proveniva afflusso di umidità che infradiciava gravemente le murature, rinsaldati gli stucchi meravigliosi che erano giunti ormai ad uno stato di fatiscenza che ne faceva temer prossima la completa ruina, riportate la solidità e il decoro nelle sale e nelle loggie che un tempo furono sede di un "Vaticano in miniatura" e che ora si servivano di magazzini, di granai, di luride abitazioni, reso nuovamente ridente e vivace l'insieme dei giardini e delle fontane, associando il giusto senso di religiosa venerazione per l'Arte e per i ricordi del passato e quello della signorile utilizzazione e del nobile godimento del luogo incantevole.

Ed anche un analogo criterio di beninteso rispetto ha informato la soluzione del tema, ben più difficile e di ordine più complesso, dell'adattamento della villa alla sua nuova funzione. Limitato il piano di abitazione a quelle che furono le soffitte dell'edificio, adattate signorilmente allo scopo, costruita per accedervi una scala ben

## Annexe N° 5 ( suite)

ideata come linea e come decorazione che non altera la forma della stanza che occupa, i grandi ambienti del piano terreno sono rimasti immutati ed hanno avuto una destinazione, consona alla primitiva, di sale di ricevimento e di studio, di sede di artistiche raccolte.

Quanto ai lavori della terza categoria; l'intendimento che ad essi ha presieduto è certo quello di aggiungere alcuni ambienti all'edificio, avviandosi al suo completamento in conformità di quei disegni antichi, del Sangallo, di Raffaello e dei loro allievi e seguaci, che, conservatici nelle varie collezioni, e segnata-  
mente in quella della Galleria degli Uffizi di Firenze, ci attestano, sia pure in modo frammentario e non definitivo, quale fosse nell'intenzione degli architetti di Clemente VII il tipo immaginato per la grande e sontuosa villa romana, di cui la costruzione attuale costituisce un inizio di attuazione. Ma se il proposito può sembrare giusto in massima, non può tuttavia dirsi che le gravi difficoltà che esso presentava abbiano in realtà avuta soddisfacente soluzione.

Il primo e forse il maggiore degli inconvenienti si riferisce alla massa della nuova costruzione che altera la euritmia di linee e di proporzioni dell'edificio esistente senza che si dimostri in alcun modo parte organica di un più vasto edificio. Esso appare, così come ora è, illogica superfetazione, non coordinata con l'esterno della villa e, ancora più, mancante di legame architettonico con l'essedra che ne forma internamente la corte.

Il difetto grave suindicato riflettesi dalla massa negli elementi architettonici e decorativi. Il motivo tutto traforato della doppia loggia contrasta con l'aspetto forte e massiccio della costruzione cinquecentesca, e certo la sua rispondenza con un bozzetto sangallescò (per la pianta del solo piano terreno) non lo salva dall'arbitrio stilistico. La forma goffa delle due colonne breciate, il tipo della mezza colonna enorme che chiude la composizione

ne non rispondono certo a quella bella e fine eleganza che, pur nelle sue ineguaglianze, pervade tutta la espressione artistica della magnifica villa. Ed anche l'effetto della costruzione rustica con cui è espressa la muratura non risulta armonico per la non conformità della tecnica seguita, del tipo e del colore del materiale adottato con quelli della fabbrica primitiva.

A questi inconvenienti i sottoscritti dopo maturo studio opinano che possa porsi in grandissima parte rimedio, attuando le proposte che gli allegati pozzetti prospettici chiaramente dimostrano:

Esse consistono in riassunto nel diminuire di un piano la maggior parte della costruzione aggiunta, nel sostituire le due colonne del loggiato inferiore con due altre di minore dimensione, non di marmi ma di costruzione rustica a tufelli e mattoni, nel lasciare al coronamento mosso di tale costruzione nuova, al termine dei suoi pilastri che si elevano alquanto al di sopra della sua linea terminale, nell'inizio di un arco da cui dovrebbe partire la copertura del grande vano susseguente, e più nel rivestimento parziale di piante rampicanti, il carattere che può dirsi romantico, di costruzione non finita, quasi di rudere, da cui può rilevarsi il concetto del più vasto edificio, senza che ne risulti sostanzialmente turbato la massa di cui è risultato armonicamente composto il palazzo cinquecentesco finora eseguito.

Implicitamente da tale progetto verrebbero risolti altri problemi minori. Il risvolto del motivo dell'edicola potrebbe avvenire regolarmente sul fianco associandosi alla costruzione nuova, bassa e non invadente. Il portichetto, in verità meschino e fuori carattere, aggiunto sul terrazzo superiore quasi a costituire un treillage in pietra, scomparirebbe con l'abbassarsi di un piano del terrazzo stesso.

Nello svolgere queste considerazioni e queste proposte di massima, i sottoscritti si sono preoccupati solo secondariamente del

## Annexe N° 5 ( suite)

le varie considerazioni legali, a cui di gran lunga sovrastano gli interessi dell'arte quando trattasi di un cimelio ar unico nella Storia del Rinascimento quel'è la Villa Ma da perciò non si fermano a rilevare se nella esecuzione siano state introdotte modifiche più o meno importanti al progetto di restauro, o viceversa se alcuni degli inconvenienti lamentati vadano a riportarsi appunto a quel primo progetto. Essi sanno che in temi di tale importanza e di talè complessità un progetto non può tutto comprendere e non può molto contare se non è accompagnato da un amoroso e assiduo studio che sperimentalmente nei controlli i risultati; essi sono d'altra parte ben convinti che a chi à saputo acquistarsi così alte benemerenze per la conservazione di un mirabile monumento, a chi ha voluto continuare la nobile tradizione d'arte che aleggia sulla villa sontuosa, non sarà discaro l'attuare provvedimenti volti a mantenere tutta l'opera nell'ordine di un puro rispetto pel carattere artistico e storico ed a togliere quegli inconvenienti da cui appunto quelle benemerenze risulterebbero neutralizzate e menomate.

Roma, 7 giugno 1918

F.to Manfredo Manfredi  
" A. Venturi  
" Guido Cirilli  
" Gustavo Giovannoni

## **Annexe N° 5 (suite)**

Relazione sulla Villa Madama, Consiglio Superiore per le Antichità e le Belle arti, 7 Giugno 1918  
**Traduction de letizia Ricci**

### **RAPPORT SUR LA VILLA MADAME**

Au cours d'une visite effectuée les 11 et 15 dernier à la Villa Madame, sur le flanc du Monte Mario, les membres du Conseil Supérieur pour les Antiquités et les Beaux Arts soussignés, après un examen direct du monument et grâce aux explications fournies par son propriétaire, M. Bergès, qui leur a servi gentiment de guide, ont pu se rendre compte de la portée des travaux de restauration ainsi que des ajouts faits à cet admirable ouvrage architectural, tout en prenant pleinement connaissance des travaux réalisés jusqu'à ce jour.

Ceux-ci peuvent se diviser en trois catégories : travaux de consolidation structurelle et de reprise des éléments décoratifs ; travaux d'adaptation du bâtiment existant à usage d'habitation ; travaux d'agrandissement par de nouvelles constructions s'ajoutant aux anciennes.

Aucun éloge ne suffirait à commenter les mesures adoptées pour la première catégorie de travaux : le bâtiment a été isolé de la montagne contiguë, d'où provenait de l'humidité endommageant gravement les murs ; les magnifiques stucs, qui étaient dans un état délabré de nature à laisser craindre leur rapide dégradation, ont été consolidés ; les salons et les loges qui abritèrent jadis un "Vatican en miniature" et qui maintenant ne servaient plus que d'entrepôts, de greniers ou de logements insalubres, ont été ramenés à leur état de solidité et de décor initial ; l'ensemble des jardins et des fontaines ont retrouvé un aspect vivant et joyeux ; le tout en associant un juste sentiment de vénération religieuse pour l'Art et les vestiges du passé à un sens de l'utilisation raffinée et de la jouissance noble de ce lieu d'enchantement.

De la même façon, la solution choisie pour adapter la villa à sa nouvelle destination, aspect très difficile et complexe, a obéi aux mêmes critères de respect. L'étage destiné à l'habitation a été limité aux anciens combles du bâtiment, qui ont été finement adaptées à leur nouvelle destination ; pour y accéder, un escalier a été construit, dont les lignes et la décoration ont été bien conçues, n'altérant en rien la forme de la pièce qu'il occupe ; les grandes pièces au rez-de-chaussée n'ont pas changé, retrouvant une destination cohérente à celle d'origine, de salons de réception et de bureau, ainsi que de lieu de collections artistiques.

Quant aux travaux de la troisième catégorie, ils ont été le fruit de la volonté d'ajouter des pièces au bâtiment, en amorçant son achèvement en conformité avec des dessins anciens de Sangallo, de Raphaël et de leurs élèves et disciples, conservés dans différentes collections et notamment dans celle de la Galerie des Offices de Florence, qui attestent, bien que de façon sommaire et non définitive, quel était, pour les architectes de Clément VII, le plan prévu pour cette grande et somptueuse villa romaine, dont la situation actuelle constitue déjà un début de réalisation. Cependant, si l'intention peut paraître bonne sur le principe, on ne peut pas affirmer que les grandes difficultés qu'elle présentait aient trouvé en réalité une solution satisfaisante.

Le premier, et peut-être le plus grand inconvénient est le volume de la nouvelle construction, qui altère l'eurythmie des lignes et des proportions du bâtiment existant, sans devenir à aucun moment une partie cohérente avec le bâtiment agrandi. Cette nouvelle construction apparaît, telle qu'elle se présente aujourd'hui, comme une superfétation illogique, non coordonnée avec la partie extérieure de la villa, et manquant de surcroît d'un lien architectural avec l'exèdre qui en constitue la cour intérieure.

Le grave défaut sus-cité se répercute depuis la masse aux éléments architecturaux et décoratifs. Le motif tout ajouré de la double loge contraste avec l'aspect fort et massif de la construction du XVIe, et certes sa conformité avec une ébauche de Sangallo (exclusivement pour le plan du rez-de-chaussée) ne l'exhause pas de l'abus stylistique. La forme lourde des deux colonnes ébréchées, le style de la demi-colonne colossale

### Annexe N° 5 ( suite)

achevant la composition, ne répondent certainement pas à l'élégance et à la finesse, qui, malgré les inégalités, imprègnent toute l'expression artistique de cette magnifique villa.

L'effet de construction rustique, qui émane de la maçonnerie, n'est pas, non plus, harmonieux, du fait de la non conformité de la technique choisie, ainsi que du type et de la couleur du matériel adoptés par rapport au bâtiment d'origine.

A ces inconvénients, les membres soussignés, opinent, après une étude accomplie, qu'on pourra y remédier, en grande partie, en mettant en oeuvre les propositions illustrées par les ébauches en perspective ci-jointes.

Elles visent, en résumant, à réduire d'un étage l'ensemble de la construction ajoutée ; à remplacer les deux colonnes de la loggia inférieure par deux colonnes plus petites, réalisées non en marbre<sup>2</sup> mais, de façon plus rustique, en blocs de tuf et en briques ; à laisser, grâce à un couronnement irrégulier du bâtiment neuf, (à l'extrémité des piliers s'élevant bien au-dessus de sa ligne terminale, dans le commencement d'un arc d'où la couverture du grand espace suivant devrait se dégager) et davantage par un revêtement partiel en plantes grimpantes, un caractère qu'on peut désigner de romantique, de construction inachevée, presque d'une ruine, d'où pourra se lire le concept du bâtiment principal, sans nuire surtout au volume harmonieux de la Villa du XVIe existante.

Ce projet réglerait de manière implicite d'autres problèmes mineurs. Le revers du motif de l'exèdre pourrait se faire régulièrement sur le côté, s'associant à la construction neuve, basse et non envahissante. Le petit portique, à vrai dire étriqué et sans caractère, ajouté sur la terrasse supérieure pour aller constituer presque un *treillage* en pierre, disparaîtrait par l'abaissement d'un étage de la même terrasse.

Selon ces considérations et ces propositions de principe, les membres soussignés ne se sont préoccupés qu'à titre secondaire des divers aspects légaux, dépassés largement par l'intérêt de l'art quand il s'agit d'un vestige artistique unique dans l'histoire de la Renaissance, tel que la Villa Madame. Par conséquent, ils ne disent pas si, dans la réalisation, des modifications plus ou moins importantes du projet ont été introduites, ou si, inversement, certains des inconvénients évoqués sont à reconduire au premier projet. Ils savent que pour un sujet de cette importance et de cette complexité, un projet ne peut ni tout inclure ni avoir trop d'importance s'il n'est pas accompagné d'une étude amoureuse et rigoureuse contrôlant les résultats de manière expérimentale ; ils sont par ailleurs bien convaincus que celui, qui a su acquérir de si hauts mérites pour conserver un monument admirable et qui a voulu poursuivre la noble tradition artistique qui baigne cette somptueuse villa, ne manquera pas de mettre en oeuvre toutes les mesures visant à conserver cet ouvrage dans le pur respect de son caractère artistique et historique et à éliminer les inconvénients qui nuiraient et neutraliseraient ces mérites.

Rome, le 7 juin 1918

Manfredo MANFREDI  
A. VENTURI  
Guido CIRILLI  
Gustavo GIOVANNONI

---

<sup>2</sup> NdT : Dans l'original : "marbres".

## Annexe N° 6

Projet de réponse de M. Bergès au rapport du Conseil supérieur des Antiquités et des Beaux-arts, Juin 1918

Archives du Musée de la Houille Blanche de Lancey (France), 1J28

### PROJET DE REPONSE A LA RELATION SUR VILLA MADAMA

Adressée par la Commission des Beaux-Arts le 7 Juin 1918

116-401

Très sensible au témoignage de satisfaction qui m'est donné par la Commission spéciale des Beaux-Arts pour toutes les mesures conservatoires que j'ai prises, je puis assurer à la Commission que je resterai toujours prompt à suivre ses observations et à écouter ses conseils pour prendre dans la limite de mes moyens, toutes mesures précautionnelles tendant à la préservation des précieux documents d'art que renferme la Villa.

Je ne ferai ainsi que remplir les obligations que je me suis imposées du jour même où j'ai acquis ces beaux restes de la plus grande époque de l'Art Italien pour lesquels je ne saurais avoir trop de respect et d'attachement.

Bien d'accord avec la Commission sur les devoirs que j'ai à remplir, je me vois obligé, pour répondre à ses conclusions, de faire un retour sur les projets primitifs qu'elle avait approuvés, qui ont été exécutés plus ou moins exactement et qu'elle condamne dans sa relation du 7 Juin 1918.

Aussitôt propriétaire de la Villa j'ai cru devoir rechercher un architecte dont la compétence dans les délicats travaux d'adaptation du vieux palais en logement fut de toute sécurité .

Je chargeai donc alors Monsieur l'Ingénieur Pio PIACENTINI, membre du Comité supérieur des Beaux-Arts, d'établir les plans de cette adaptation sur les bases de laquelle je m'étais mis d'accord avec lui.

Les plans qui furent dressés par lui, après quelques entrevues pour fixer les lignes générales du travail et qui furent soumis à l'Administration des Beaux-Arts et approuvés par elle, présentèrent soit par suite de malentendu, soit par suite de désaccords, je ne saurais préciser, des parties qui ne me donnaient pas satisfaction.

J'y fis apporter les changements ci-dessous :

1°.- Je fis supprimer du programme la surélévation de l'ensemble de la toiture, ce travail était à mes yeux de nature à modifier sensiblement l'harmonie de l'entablement, et je ne pensais pas qu'une telle mesure dût être soumise à l'Administration des Beaux-Arts puisqu'elle revenait à maintenir l'état ancien sans aucun changement.

2°.- Je ne voulu point accepter l'escalier de forme ronde qui était dans le projet. La forme que je lui substituais m'assurait la possibilité de ne pas profiter de l'autorisation de modifier trois fenêtres du dernier étage de la façade Sud (Hémicycle) je ne pensais pas non plus qu'il y eut lieu de demander une nouvelle autorisation pour ce changement qui conservait intact l'antique aspect extérieur du côté Sud au lieu de l'altérer.

3°.- Je ne <sup>point</sup> voulais non plus accepter une galerie en arc de 10 mètres de hauteur dans la partie à construire vers le sud ; je demandais qu'un plancher intermédiaire réservant un entresol fut établi, estimant qu'il s'agissait là d'une adaptation intérieure ne changeant en rien le plan extérieur, et que ce plancher pouvait être ultérieurement enlevé si un autre propriétaire désirait établir la galerie de 10 mètres de hauteur.

Cette décision cependant comportait également pour assurer le bon éclairage de l'entresol ainsi réservé que la partie en arc formant le dessus de la grande baie à deux colonnes approuvée par l'Administration des Beaux-Arts fut laissée en forme rectangulaire, je demandais donc par lettre de France à l'architecte de faire établir provisoirement toute l'architecture de cette baie en piliers de briques, réservant à une résolution ultérieure de l'Administration des Beaux-Arts de solutionner la question d'une manière définitive.

Voilà, sauf erreur ou omission, les trois seuls changements que je crus pouvoir apporter au plan approuvé, avec la conviction que les deux premiers qui conservaient strictement l'état antique au lieu de l'altérer n'avaient pas besoin d'être autorisés puisqu'il n'y avait pas modification dans l'état de lieux, et avec celle qu'un accord interviendrait pour préciser la solution à donner à la grande baie sur le Tibre, établie seulement à titre provisoire.

Or, deux mois après, rentrant de France, je trouvais cette baie avec les deux colonnes de marbre telles qu'elles existent actuellement.

Il convient maintenant d'arriver aux observations générales faites par la sous-commission des Beaux-Arts sur les travaux ainsi exécutés.

Il semble bien que les membres de la sous-commission font ressortir deux éléments de critique d'un caractère très distinct.

La première ressort d'une question de principe : Nous ne sommes plus à une époque où on restaure dit-elle ; il s'agit de conserver ; les travaux auraient dû être compris dans le sens de la conservation tels qu'ils étaient des restes de Villa Madama, et non vers un agrandissement greffé sur ces restes, en forme de continuation du plan initial.-

L'autre reposerait sur la question de documentation. C'est à tort, disent-ils, que de tels travaux ont été entrepris ; en outre que les plans de San Gallo existant aux offices de Florence sont incomplets, ils sont aussi sujet à discussion en ce qui concerne la meilleure terminaison à donner à l'oeuvre de Raphaël et de Jules Romain.

Examinant dans leur ordre ces deux observations je déplorerais, tout d'abord, que le sentiment du Conseil des Beaux-Arts sur le premier point n'ait pas été posé en principe dès le début.

C'est évidemment au moment du début des travaux, au commencement même de leurs études, que cette direction de principe aurait dû être signalée et indiquée comme une obligation formelle.

Il eût été facile alors d'étudier une adaptation à l'habitabilité en s'engageant dans des voies toutes différentes, en édifiant par exemple une construction annexe sur la colline, construction qui aurait pu être

relié à la Villa par un pont couvert et fermé.

Une solution d'un genre analogue a même été sur le point d'intervenir. En effet, pour essayer d'accommoder les désaccords qui existaient entre l'architecte, et moi, j'avais demandé à Monsieur l'Ingénieur PIACENTINI d'étudier un villino à un seul rez-de-chaussée qui aurait été construit de l'autre côté du jardin Classique sur la Grande Esplanade au Nord de la Villa appuyé contre le mur des colosses.

Ce villino s'avancant vers le Tibre au même alignement que la Villa, sa partie Est se trouvait sur une substruction de 10 mètres de hauteur dans laquelle il était nécessaire d'aménager deux étages de chambres pour les besoins de l'habitation.

Mais j'ai dû abandonner ce projet, l'architecte m'ayant assuré que ce sous-bassement devait être construit d'une façon identique à l'ancien sous-bassement de la Villa pour former symétrie ; les immenses et inutiles ouvertures qui m'étaient ainsi imposés en des positions qui s'opposaient à l'établissement des pièces indispensables m'ont entraîné à abandonner ce projet dont les études doivent encore exister chez Monsieur l'Ingénieur PIACENTINI et qui eût donné toute satisfaction au principe de la conservation à outrance.

Au surplus on se trouve devant un fait consommé ; la direction donnée par l'architecte avec l'assentiment du Conseil Supérieur des Beaux-Arts a entraîné l'adjonction aux restes anciens de nouvelles constructions contenses et il est trop tard pour revenir en arrière.

Et aussi le principe de la stricte conservation des restes anciens doit-il être considéré comme absolu, et après la restauration à outrance doit-on s'imposer la conservation à outrance.

Ne risque-t-on pas ainsi de conserver à Villa Madama, non des restes documentaires de l'architecture du cinque cento, mais de simples effets de pittoresque créés au hasard des constructions inachevées et du caprice du temps et des accidents, et dans des constructions inachevées ou en partie détruites les proportions définitives sont modifiées, les épaisseurs de stucs réservées sur la maçonnerie manquent encore et les colonnes se dressent trop fragiles, mal proportionnées dans leurs profils abandonnées à la négligence des chefs de chantiers qui ont surveillé les réparations successives depuis deux siècles, les assises en tentes alternées modifient complètement l'aspect que devait avoir l'ensemble de l'édifice terminé, et le couronnement actuel de l'hémicycle est le résultat d'une protection provisoire établie par les contre maîtres maçons qui ont restauré le principe de colonnade existant, en attendant la continuation des travaux ; on a seulement devant les yeux une ruine pittoresque et d'une harmonie bien contestable dont le caractère est dû à l'enchaînement des événements successifs ; certainement une sage et prudente restauration évoquerait mieux aux yeux du public la pensée des architectes du cinque cento et certainement ne saurait l'altérer davantage qu'elle ne l'est actuellement.

La 2<sup>m</sup>e observation est relative à la documentation fournie par le dessin de San Gallo qui se réduit au simple plan du rez-de-chaussée, sans donner d'élévation et qui en outre pourrait ne pas refléter exactement la pensée de Raphaël. Elle est certainement grave et je n'ai aucune compétence pour donner sur ce point un avis personnel. Mais comme la précédente

elle me paraît être trop tardive.

Ces questions préliminaires exposées j'arrive à l'examen de la solution que propose la commission des Beaux-Arts ; elle entraîne pour moi 4 conséquences.

1°.- Destruction d'une partie neuve édifiée pour l'habitation et qui est d'une utilité absolue dans l'équilibre du service intérieur.

2°.- Changement du caractère donné à la Villa, après ces remaniements.

Dans le premier projet que j'ai exécuté, les nouvelles adaptations tendaient à enlever à la construction le caractère de vieille ruine qu'elle avait pour lui faire une sorte de vêtement neuf ; dans la solution actuelle, le caractère de ruine est accentué et exagéré à plaisir. Il devient la formule harmonique et désormais obligatoire de tous autres travaux accessoires.

3°.- Limitation de l'agrandissement actuel à un maximum qui ne pourra plus être dépassé.-

La solution proposée met une barrière définitive à toutes constructions nouvelles vers le Sud, alors qu'au contraire ces constructions étaient amorcées dans le 1° projet adopté et exécuté.-

4°.- Obligation de faire une assez forte dépense dans le seul but de détruire ce que j'ai élevé à grands frais.-

Toutes ces conséquences sont graves pour moi. Pour parer à la première, je ne vois pas de solution satisfaisante. La deuxième à son importance, l'impression de mélancolie et même de tristesse qui s'élève des ruines et qui peut avoir son côté attirant à la grande lumière du soleil, s'aggrave dans l'ombre du crépuscule et devient sinistre la nuit. Pendant les longs mois d'hiver où le soleil quitte la Villa entre midi et 2 heures, une sombre noirceur planerait sur ces murs écroulés dépourvus de la plus grande partie de leur parure verdoyante.

La question d'un agrandissement est loin d'être dénuée d'intérêt ; sans parler des nécessités pour l'habitation dans le cas d'une augmentation dans le nombre des personnes qui occupent la Villa on peut envisager l'éventualité possible de voir un jour ces bâtiments affectés à un service public, résidences de jeunes artistes comme la Villa Médicis, maison de retraite ou de vacances pour artistes âgés ou malades ou tout autre emploi d'intérêt général.

Et quant à la question des dépenses nécessaires pour détruire ce qui a été élevé, n'y a-t-il pas lieu de se demander si la même somme ne serait pas mieux employée à des réfections, des consolidations de parties artistiques qui menacent ruines, à l'aménagement des voies et des jardins ?

Enfin cet accommodement "en ruines pittoresques" des bâtiments de Villa Madame n'est-il pas de nature à compromettre leur conservation.

En ruine, ils l'étaient déjà beaucoup, il y a 6 ans et on voit encore comment l'abandon a laissé à l'humidité et aux plantes parasites toutes les facilités pour jouer leur rôle destructeur.

Qu'une circonstance quelconque entraîne les propriétaires à se désintéresser quelques années des soins d'entretien et les lierres les vignes vierges, toutes les plantes grimpantes préconisées par le dernier projet de la commission recommenceront leur œuvre de ruine avec l'aide des figuiers, qui semés par le vent, se développeront insaperçus dans leur feuillage.

Il semble bien que le point capital pour assurer la si difficile conservation à travers les siècles de l'œuvre de Raphaël, de Jules Romain et de Jean de Udine est d'en organiser avant tout l'habitabilité plaisante et commode de manière qu'un œil vigilant et amoureux veille sans cesse sur elle ; et d'en faire polir en quelque sorte les surfaces extérieures pour que toutes les dégradations apparaissent immédiatement la vue et soient réparées sans retard.-

## SOURCES

### .Sources écrites

- Lancey, Archives du Musée de la Houille Blanche
  - 1J19 : propriété de l'Escalet
  - 1J28 et 1J29 : Villa Madame
  - 1J30 : Florence-Rome
  - 2J23 : correspondance
  - 2J13 : correspondance de Maurice Bergès
- Rome, Archivio notarile di Roma, Prot. N.3239. Notaio Girolamo Buttaoni, 14/11/1913, rep. 11539
- Rome, Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione generale Antichità e Belle Arti, AABBA,
  - Busta N° 44
  - Busta N° 182 (1925-1928)

### .Sources iconographiques

- Lancey, Archives du Musée de la Houille Blanche
  - 6P15, 6P16 : *Villa Madame* (Photographies Bergès)
  - 6P17, 6P18, 6P19, 6P20 : *Villa Madame* (Photographies Alinari, Anderson, Moscioni et Bergès)
  - 6P11 : œuvres de Maurice Bergès
  - 4H3 : Fernande Meunier
  - 2I5 : Mobilier dessiné par Maurice Bergès
- Paris, École nationale Supérieure des Beaux-arts
  - Henri-Jean-Emile Bénard, *Villa Madame*, Envoi 1871, Env- 62-01 à 07 et Env- 62-15
- Rome, Archivio capitolino, Comune di Roma
  - Prot. 60 936, Anno 1913, *Progetto per ampliamento e restauro del fabbricato principale della Villa Madama*
  - Prot. 4976, Anno 1913, *Via dell'Olmo, Villa Madama : garage e portineria*

## BIBLIOGRAPHIE

- AA.Vv., *In memoria di Corrado Ricci: un saggio inedito, nota delle pubblicazioni, scritti di amici e collaboratori*, Istituto d'archeologia e storia dell'arte, Rome, 1930.
- M. ANDALORO (dir.), *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, *Atti del Convegno Internazionale (Viterbo 12-15 novembre 2003)*, Florence, 2006.
- G. BELTRAMINI et H. BURNS (dir.), *Andrea Palladio e la Villa veneta. Da Petrarca a Carlo Scarpa*, catalogue de l'exposition (Vicence, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio et Museo Palladio, Palazzo Barbaran da Porto, 5 mars -3 juillet 2005), Venice, 2005.
- J. BILLET, *La Houille Blanche, Aristide Bergès et le Grésivaudan, berceau du développement régional moderne*, Lancey, 2000.
- C. BOITO, *Conserver ou restaurer, les dilemmes du patrimoine*, Besançon, 2000.
- F. BORSI et M. C. BUSCIONI, *Manfredo Manfredi e il classicismo della nuova Italia*, Milan, 1983.
- A. BUTIN et S. JACQUELINE, *Les peintres de Savoie*, Chambéry, 1991.
- C. CESCHI, *Teoria e storia del restauro*, Rome, 1970.

- A. CHASTEL, *Le sac de Rome 1527: du Maniérisme à la Contre-Réforme*, Evreux, 1993 [1<sup>ère</sup> éd. 1977].
- F. CHOAY, *L'allégorie du Patrimoine*, Paris, 1992.
- F. CHOAY, « Riegl, Freud et les monuments historiques: pour une approche sociétale de la préservation », dans I. LAVIN (dir.), *World Art, Themes of Unity in Diversity, Acts of the XXVI<sup>th</sup> International Congress of the History of Art*, Londres, 1989, pp.799-807.
- J. CLAIR (dir.), *Vienne 1880-1938, l'Apocalypse joyeuse*, catalogue d'exposition (Paris, Centre Georges Pompidou, 10 février-9 mai 1984), Paris, 1986.
- D. R. COFFIN, *The Villa in the life of Renaissance Rome*, Princeton N. J., 1979.
- S. D'AVINO, *Pio Piacentini (1846-1928). Fra Eclettismo e "Arte Nuova"*, dans M. P. SETTE (dir.), *Gustavo Giovannoni: Riflessioni agli albori del XXI sec.*, *Atti della Giornata di studio*, Rome, 2005, pp.187-194.
- G. DEWEZ, *Villa Madama. Memoria sul progetto di Raffaello*, Rome, 1990.
- F. P. DI TEODORO, *Raffaello, Baldassar Castiglione e la lettera a Leone X*, Bologne, 1994.
- B. FOUCART et al., *Viollet-le-Duc*, catalogue d'exposition (Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 19 février - 5 mai 1980), Paris, 1980.
- C. L. FROMMEL, *La villa Madama e la tipologia della villa romana nel Rinascimento*, Vicence, 1969.
- C. L. FROMMEL et al., *Raffaello architetto*, Milan, 1984, pp. 311-356.
- C. L. FROMMEL et N. ADAMS, *The Architectural Drawings of Antonio da Sangallo the Younger and His Circle*, Cambridge, 1999.
- C. L. FROMMEL, « L'uomo e l'architettura nell'opera di Raffaello », *Atti e studi. Accademia Raffaello*, n. s., 2002, n°1, pp.7-34.
- S. FROMMEL, *Sebastiano Serlio, architecte de la Renaissance*, Paris, 2002.
- H. von GEYMÜLLER, *Raffaello Sanzio studiato come architetto con l'aiuto di nuovi documenti ; opera corredata di 8 tavole e 70 illustrazioni dagli originali o di restauri*, Naples, Milan et Pise, 1884.
- G. GIOVANNONI, *Vecchie città ed edilizia nuova*, Turin, 1931; éd. française: *La question des centres anciens. L'urbanisme face aux villes anciennes*, Paris, 1998.
- W.E. GREENWOOD, *The Villa Madama, Rome: a Recontruction*, New York, 1928.
- T. HOFFMAN, *Raffael in seiner Bedeutung als Architekt*, I, **Dresde**, 1900.
- *Italian Wall Decorations of the 15th and 16th Centuries: A Handbook to the Models, illustrating Interiors of Italian Buildings, in the Victoria and Albert museum*, Londres, 1901.
- W. M. JOHNSTON, *L'esprit viennois, une histoire intellectuelle et sociale 1848-1938*, Paris, 1985.
- J. JOKILEHTO, *A history of Architectural Conservation*, Oxford, 1999.
- R. LEFÈVRE, *Villa Madama*, Rome, 1973.
- R. LEFEVRE, « Su una lettera di Raffaello riguardante Villa Madama », *Studi Romani*, XVIII, 1969, pp. 425-437.
- P. MARCONI, *Il ricupero della bellezza*, Milan, 2005.
- P. MILZA et S. BERSTEIN, *Le fascisme Italien 1919-1947*, Paris, 1980.
- C. NAPOLEONE. *Villa Madama. Il sogno di Raffaello*, Turin, 2007.
- Ch. PERCIER et P.F.L. FONTAINE, *Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs, mesurées et dessinées*, Paris, 1809.
- A. C. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Dictionnaire historique d'architecture, comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art*, Paris, 1832.
- RAFFAELLO SANZIO, *Tutti gli scritti a cura di E. Camesasca*, Milan 1956.

- S. RAY, « Villa Madama a Roma », *L'architettura*, XIV, 1969, pp. 822-829.
- S. RAY, *L'esperienza architettonica di Raffaello: oltre "el paragone de li antichi": (sintesi)*, Florence, 1984.
- S. RAY, *Raffaello architetto: linguaggio artistico e ideologia nel Rinascimento romano*, Rome et Bari, 1974.
- L. RÉAU, *Histoire du vandalisme, Les monuments détruits de l'art français*, Paris, 1958 [éd. consultée: Paris, 1994].
- C. RICCI, *L'architettura del cinquecento in Italia*, Florence, 1845.
- A. RIEGL, *Moderne Denkmalkultus: sein Wesen und seine Entstehung*, Wien 1903, Vienne 1903 [éd. Consultée: *Le culte moderne des monuments: son essence et sa genèse*, trad. J. Boulet, Paris, 1954].
- S. SCARROCCHIA, « Le concept de monument et la valeur de l'ancien. Pour une anthropologie de la conservation du patrimoine », *Revue de l'art*, 145, 2004, pp.19-28.
- S. SCARROCCHIA (dir.), *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905, con una scelta di saggi critici*, Bologne, 1995.
- M. P. SETTE, *Il restauro in architettura. Quadro storico*, Turin, 2001.
- M. P. SETTE (dir.), *Gustavo Giovannoni. Riflessioni agli albori del XXI secolo. Atti della Giornata di studio dedicata a Gaetano Miarelli-Mariani (1928-2002)*, Rome, 2005.
- E. VALERIANO, « Pio Piacentini, architetto romano », dans R. SILIGATO (dir.), *Il Palazzo delle esposizioni: urbanistica e architettura, l'esposizione inaugurale del 1883, le acquisizioni pubbliche, le attività espositive*, Rome, 1990, pp. 39-43.
- A. VARNI (dir.), *A difesa di un patrimonio nazionale. L'Italia di Corrado Ricci nella tutela dell'arte e della natura*, Ravenna, 2002.
- A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana. L'architettura del Cinquecento*, Milan, 1938.
- E. VIOLLET LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, Paris, 1869.
- L. A. WALDMAN, *Baccio Bandinelli and the art of the Medici Court: a corpus of early modern sources*, Philadelphie, 2004.
- A. ZUCCARI, *Raffaello e le dimore del Rinascimento*, Florence, 1986 [*Art Dossier*, 7, 1986].

## NOTES

---

<sup>11</sup> Le projet que Raphaël avait élaboré en 1517/1518 pour la *Vigna* du pape Léon X, destinée à recevoir des invités officiels avant leur « entrée triomphale » dans Rome, prévoyait une succession de jardins, de cours et de bâtiments sur plusieurs centaines de mètres de longueur sur le flanc du Monte Mario (**Fig. 1, 2 et 3**). Les jardins étaient censés descendre en terrasses jusqu'au Ponte Milvio, d'où les visiteurs étrangers auraient découvert une façade richement décorée et des loggias ouvertes sur le Tibre. S'il avait été réalisé, ce gigantesque et magnifique ensemble aurait sans doute constitué une véritable provocation pour les détracteurs du faste excessif de la papauté. Quelques années avant le sac de Rome, le chantier fut d'abord ralenti lors de la mort de Léon X en 1521, puis par l'éloignement de son cousin Jules de Médicis, avant d'être définitivement abandonné même lorsque celui-ci sera devenu le pape Clément VII, en 1523. Pour cet ouvrage, Raphaël avait été secondé par Antonio da Sangallo le Jeune, son conseiller technique, et par Giulio Romano, son élève et héritier artistique. Giovanni da Udine et Baldassarre Peruzzi avaient aidé dans la décoration intérieure. À la mort de Raphaël, seul le gros œuvre de la loggia nord était achevé. Les travaux furent poursuivis sous la direction de Giulio Romano et, en 1524, l'ensemble de la partie nord, c'est-à-dire les décorations intérieures, les jardins et les fontaines, était terminé. Il semble qu'à ce moment-là, l'idée de construire la partie sud était déjà abandonnée : le chantier fut arrêté dans des conditions apparemment précipitées organisant un certain nombre d'adaptations visant à laisser la Villa telle quelle. Voir, entre autres, H. von GEYMULLER, *Raffaello Sanzio studiato come Architetto con l'aiuto di nuovi documenti (opera corredata di 8 tavole e 70 illustrazioni dagli originale o do restauri)*, Naples Milan Pise 1884, T. HOFFMAN, *Raffael in seiner Bedeutung als Architekt*, Vol.I, Zittau 1900, R. LEFEVRE, *Villa Madama*, Rome 1973, D.R. COFFIN, *The Villa in the life of RENAISSANCE Rome*, Princeton N.J 1979, C.L. FROMMEL et al., *Raffaello architetto*, Milan, 1984, pp 311-356, G. DEWEZ, *Villa Madama. Memoria sul progetto di Raffaello*, Rome 1990.

<sup>2</sup> « La Villa Ludovisi, dont le jardin, selon Hermann Grimm, était le plus beau de Rome, puis peu après, les Villas Mattei, Massimo et Torlonia ». S. ROMANO, *Histoire de l'Italie du Risorgimento à nos jours*, Paris 1977, p. 34.

<sup>3</sup> C'est Aristide Bergès qui cherchera une expression pour désigner cette nouvelle forme d'énergie destinée à remplacer le charbon.

<sup>4</sup> Il était très proche de sa sœur qui n'avait qu'un an de plus que lui. Elle joua un rôle important dans sa vie, épaulant activement son frère dans ses activités professionnelles et artistiques, gérant pour lui ses affaires en son absence, assurant le suivi de la correspondance avec les milieux artistiques et prenant une part souvent active dans ses réalisations. C'est en partie grâce à elle qu'il put mener une vie multiple.

<sup>5</sup> Malgré son admission à l'Ecole Polytechnique le 28 avril 1886, il fit son service militaire au 6<sup>e</sup> régiment de Valence en 1887 et ne semble pas avoir poursuivi ses études à l'Ecole Centrale de Arts et Métiers.

<sup>6</sup> Maria Clotilde d'Annuzio - et non d'Annunzio, comme elle le laissa volontiers transformer - est née le 2 janvier 1878 à Paris XVe et décédée à Rome en 1977. Voir État-civil de Paris XVe.

<sup>7</sup> Après le décès de Léonie Ferrieu, Clotilde Bergès adoptera le dernier enfant posthume de son mari pour lui donner son nom.

<sup>8</sup> Léonie Ferrieu est née en 1885 et décédée le 20 juin 1940.

<sup>9</sup> Cognin est un village tout proche de Chambéry (Savoie).

<sup>10</sup> Ce mode de vie est en partie caractéristique des Bergès. Entrepreneurs, actifs, forts du soutien efficace de cet entourage de confiance, les Bergès ne craignaient pas les déplacements. Ils étaient curieux de toutes les innovations technologiques de leur temps : train, automobile, mais aussi téléphone et photographie, dont ils firent un usage intensif. Bien que géographiquement dispersés, les membres de cette famille se comportaient comme un clan soudé dans les affaires familiales et professionnelles. Ils furent entourés d'un personnel particulièrement fidèle et efficace dont certains membres étaient en relation avec l'ensemble de la famille. Ce fut le cas de Fernande Meunier, la secrétaire de Maurice qui poursuivit son travail d'archivage et de classement avec Marguerite durant toute sa vie, puis sans doute avec des neveux.

<sup>11</sup> Durant cette période, l'usine de Lancey se reconvertit dans la fabrication d'obus. En Italie, Maurice Bergès installa aussi une usine d'explosifs.

<sup>12</sup> Les archives du musée de la Houille Blanche précisent que l'atelier de Mucha se trouvait 55, boulevard de Sébastopol, à Paris. On peut noter une influence tout à fait certaine de Mucha dans la *Trousse byzantine*, créée par Maurice Bergès en 1905, qui obtint plusieurs prix en France et en Italie, ainsi que dans la décoration de la maison-musée de Lancey. Mucha fit un bref séjour à Lancey en 1903 **et correspondit** avec Bergès jusqu'à sa mort

---

<sup>13</sup> Le village de Lancey se trouve dans la vallée du Grésivaudan, à environ 15 km de Grenoble en direction de la Savoie. Le musée, géré depuis peu par le Conseil général de l'Isère, couvre tous les aspects de la vie et de l'œuvre d'Aristide Bergès. La conservation et le tri de sa très riche documentation ont été organisés dès 1904 à l'initiative et sous la direction de sa fille Marguerite, qui a étendu ce travail à des documents concernant d'autres membres de la famille, et tout particulièrement à ceux de son frère Maurice.

<sup>14</sup> Né à Viterbe, Romualdo MOSCIONI vint à Rome en 1868 pour pratiquer la photographie et se spécialiser dans les domaines de l'archéologie, de l'architecture et de l'art. Il publia quatre éditions de son catalogue, dont le dernier en 1921." Renseignements tirés du Site internet de l'American Academy in Rome.

En 1852, Leopoldo ALINARI, avec ses frères Giuseppe et Romualdo fonde, à Florence, la boutique de photographie (Fratelli Alinari) qui est le cœur de la firme qui porte encore son nom: c'était le début d'une expérience unique qui, centrée sur le portrait photographique, les prises de vue d'œuvres d'art et de monuments historiques, rencontra immédiatement une renommée internationale ", Site internet du groupe Fratelli Alinari, 2004.

"James ANDERSON, photographe d'origine anglaise, apparaît dans les registres des clients du *Caffè Greco* en 1845. [...] à Rome, il se spécialisera dans les reproductions photographiques de sculptures antiques principalement dédiées aux touristes ", Site internet des Musées de Paris, 2004.

<sup>15</sup> Des photographies ont notamment été prises par les Bergès lors d'une visite à la Villa Madame d'Elie-Jean Vézien, sculpteur pensionnaire entre 1922 et 1925.

<sup>16</sup> Antoine Auguste Ernest Hébert (Grenoble 1817-La Tronche 1908) avait été prix de Rome en 1839. Après un premier séjour à la Villa Médicis de 1840 à 1844, il commença à partager son temps entre la France et l'Italie à partir de 1850.

<sup>17</sup> Ses ouvrages majeurs sont, entre autres, le Palais des expositions (1878-1882) sur la Via Nazionale, le palais Sforza Cesarini (1886-1888) et le ministère de la Justice (1913-1920).

<sup>18</sup> La signification de l'« extrême intérêt » (*importante interesse*) contenue dans le texte entraîne, aux termes de cette loi, « l'obligation de déclarer tout changement de propriétaire par vente ou héritage, un droit de préemption ou d'expropriation par l'Etat et l'interdiction de démolition, rénovation, modification ou restauration sans autorisation ministérielle ».

<sup>19</sup> Un sous-secrétariat aux Antiquités et aux Beaux-arts sera créé en 1919 que Mussolini supprimera le 29 avril 1923, date à laquelle ce ministère devient celui de l'Éducation Physique et de la Jeunesse.

<sup>20</sup> Après avoir tenté l'étude de la peinture et après avoir brièvement été bibliothécaire à l'université de Bologne, Corrado Ricci mena une carrière administrative débutant comme directeur de la Galerie nationale de Parme et puis de Modène. Comme chercheur et administrateur, il se pencha sur les problèmes de la restauration de façon continue pendant presque cinquante ans, des années 1880 à la fin des années 1930. C'est sous sa direction que se firent les fouilles du Forum romain (1898-1925), des Thermes de Dioclétien et des Forums impériaux (1911). Ostensiblement retiré de la vie publique en 1919, il fut élu premier président de l'Institut Archéologique de Rome en 1922 et nommé Président du Conseil supérieur des Antiquités et des Beaux-arts. On attribue à Ricci une attitude plutôt concentrée sur les aspects philologiques et historiques de la restauration, attitude qui évolua plus tard vers les aspects politiques et administratifs. « Partecipe di valori risorgimentali, Ricci vuole comunicare [...] la consapevolezza che la difesa dell'interesse del paese – unità territoriale e politicamente organizzata – è azione morale. E in questo processo l'identità del monumento coincide con l'identità nazionale » Voir S. CECCHINI, "Corrado Ricci e il restauro tra testo, immagine e materia ", in M. ANDALORO (a cura di), *La teoria del restauro nel novecento da Reigl a Brandi*, Florence 2006, p. 86

<sup>21</sup> Courrier de M. Bergès à P. Piacentini du 25 janvier 1915, Archives du Musée de la Houille Blanche 1J29

<sup>22</sup> Au *Gabinetto Disegni e Stampe* de la galerie des Offices sont conservés les plans à plusieurs étapes du projet, mais aucune élévation.

<sup>23</sup> Cette paternité était par exemple clairement contestée par Henri-Jean Émile Bénard, *Villa Madame*, envoi de 1871, *Restauration et projet d'achèvement de la Villa Madame, Mémoire explicatif et descriptif*, Archives du Musée de la Houille Blanche, 1J29, p.4-5

<sup>24</sup> T. Hoffmann, *Raffaël in seiner Bedeutung als Architekt*, I, Zittau 1900.

<sup>25</sup> *Vendita d'immobile in Suburbio di Roma fatta dalle Loro Altezze i Principi Borbone ed Hohenzollern, a favore del Sig' Ing' Maurizio Bergès*, Archivio notarile di Roma, Prot. N. 3239. Notaio Girolamo Buttaoni, 14/11/1913.

<sup>26</sup> Pour faciliter la compréhension de nos descriptions, nous emprunterons sa terminologie à G. Dewez, *op. cit.*

<sup>27</sup> Dans G.DEWEZ, *op. cit.*, p.11, on lit : « L'utilisation de meneaux, tombés en désuétude à la fin du Quattrocento, ne s'explique ici que par le désir de simplifier le travail de menuiserie à la veille de clore le chantier [...] En effet, les fenêtres au niveau du podium de même largeur en sont démunies

---

[...] Quant à la lourdeur des fenêtres [...], elle évoque irrésistiblement la main de Giulio Romano. ». On peut néanmoins relever la présence de fenêtres exactement du même type, avec un meneau s'arrêtant au croisillon, à la Villa papale de la Magliana, ce qui peut, au contraire, faire penser à une option stylistique volontaire de Sangallo.

<sup>28</sup> D'après C.L.FROMMEL, (communication orale avril 2004), c'est le cas : la forme du décor architectonique reprend celle des ouvertures de la construction prévue de l'autre côté du *cortile* circulaire qui n'a pas vu le jour (**fig. n° 1 et 2**).

<sup>29</sup> Sa connaissance de Vitruve permet à Raphaël une certaine interprétation : déjà au palais Jacopo da Brescia, il avait rajouté une métope décorée d'une patère au droit des pilastres doriques, alors qu'il avait annoté de sa main le passage du *De Architectura* dans lequel Vitruve indique qu'il s'agit d'une faute. Voir F. ET Y. PAUWELS-LEMERLE, *L'architecture à la Renaissance*, Ed. Flammarion, 1998, p.113.

<sup>30</sup> « La terrasse en avant, supportée par 2 arcades, date de la même époque (1849). Elle fut construite en même temps que les murs qui ferment la grande loge » : Henri-Jean-Émile Bénard, *Villa Madame*, Envoi 1871, *Restauration et projet d'achèvement de la Villa Madame*, cit.

<sup>31</sup> « Mis en place avant 1610, [...] ce contrefort est la conséquence d'une construction élevée, sans fondations suffisantes, sur un terrain constitué de marnes argileuses et calcaires. » : G. Dewez, *op. cit.*, p.11

<sup>32</sup> H. VON GEYMÜLLER, *op. cit.*

<sup>33</sup> G. DEWEZ, *op. cit.*

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> A notre sens, c'est ce traitement des relations entre l'intérieur et l'extérieur qui organise l'ensemble du projet de Raphaël.

<sup>36</sup> « *Haec autem porticus[...] quod athletae per hiberna tempora in tectis stadiis exercentur. proxime autem xystum et duplicem porticum designentur hypaethroae ambulationes, quas Graeci πνοστρι xysta appellant, in quas per hiemem ex xysto sereno caelo athletae prodeuntes exercentur. faciunda autem xysta sic videntur ut sint inter duas porticus silvae aut platanones et in his perficiantur inter arbores ambulationes ibique ex opere signino stationes. post xysta autem stadium ita figuratum ut possint hominum copiae cum laxamento athletas certantes spectare.* » M. VITRUVIUS POLLIO, *de Architectura*, Liber V, Caput 11.

<sup>37</sup> « *Da questa loggia si va in un xysto cusì chiamato da li antiqui, loco pieno d'arbori posti ad ordine* » R. Lefèvre, *Su un lettera di Raffaello riguardante Villa Madame*, " Studiromani XVIII ", 1969, pp.425-437

<sup>38</sup> Cette fontaine représente l'éléphant blanc de Ceylan, Annone, que Léon X avait reçu en cadeau par le roi du Portugal.

<sup>39</sup> Rome, Archivio capitolino, Comune di Roma, Prot. 60 936, Anno 1913. Nous n'avons pas trouvé ces plans au musée de la Houille Blanche.

<sup>40</sup> Une seconde numérotation au crayon de couleur bleu a été ajoutée en gros chiffres romains entre parenthèses.

<sup>41</sup> Piacentini envoie à Corrado Ricci les plans accompagnés de cette note le 9 août 1913. Voir R. Lefèvre, *Villa Madame*, Roma 1973, p. 224-226.

<sup>42</sup> Au cours des restaurations, toute liberté fut laissée à l'architecte pour la façade « principale ». Voir p.22. L'un des membres de la Commission d'Histoire de l'Art, G. A. Giovenale, releva toutefois cette absence d'élévation pour la façade « antérieure », souhaitant « suspendre toute évaluation sur ce sujet tant que l'élévation de la façade antérieure ne sera pas présentée ». Voir Archivio capitolino, Comune di Roma, Prot. 60 936, Anno 1913. 14 février 1914, Examen du dossier par la Commission d'Histoire de l'art, Réponse de G.A. Giovenale.

<sup>43</sup> Le projet restitue les ouvertures initiales de la façade et des fenêtres. Il en crée quatre : en plus de ces deux-ci, deux sont ouvertes au dernier étage sur la façade donnant sur le Tibre.

<sup>44</sup> « A la villa, les ouvriers travaillant à l'étage supérieur ont commencé les arcs en brique sur les fenêtres, mais un peu plus haut que ceux qui existent actuellement, de façon à laisser l'emplacement des volets roulant. ». Lancey, Archives du musée de la Houille Blanche, 1J29, lettre du 14 mars 1914 adressée par Joséphine Gras à Maurice Bergès.

<sup>45</sup> On peut se demander s'il ne faut pas justifier ce manque par le fait que la baie créée au nord-est va cristalliser une bonne partie des conflits.

<sup>46</sup> Tous les fûts des colonnes et des piliers de la Villa sont en appareil de petites briques et leur ordre est dorique. Sur la planche V de Piacentini, une correction du tracé de cette baie, de forme rectangulaire, grossièrement ajoutée au crayon de papier, matérialise les modifications apportées par Bergès au projet (**Fig. 14**).

---

<sup>47</sup> Par la même occasion, Bergès demande aussi le dessin des fenêtres de l'hémicycle. Dans la lettre datée du 2 avril 1914 qu'il envoie à Pio Piacentini, conservée aux Archives du musée de la Houille Blanche, 1J29, il écrit : « Comme ce sont des questions de pure forme artistique, que vous avez déjà dû étudier, puisqu'il en est question depuis plusieurs mois, je serais tout à fait désireux que vous vouliez bien me faire parvenir vos dessins, car il s'agit d'une impression importante de l'aspect extérieur. »

<sup>48</sup> « J'ai trouvé bon votre projet de jardin, lui répond Piacentini, seulement il me semble que le dessin est peut-être un peu trop fractionné ». « J'ai été porté à cette forme, répond Bergès, par mon désir d'en faire un jardin tout rempli de fleurs et de rendre les parterres accessibles à la main des personnes qui se promènent ; si, après l'avoir fait, il manquait d'unité, il sera facile de modifier le dessin du buis ». Courrier de Pio Piacentini du 20 janvier 1914 et réponse de Maurice Bergès du 23 janvier, Archives du musée de la Houille Blanche, 1J29. Nous n'avons pas les dessins de Bergès et les photographies du jardin ne nous en donnent qu'une idée partielle.

<sup>49</sup> Peut-être installée par les Dentice di Frasso. En 1923, la porte en bois était toujours présente.

<sup>50</sup> Lettre de Joséphine Gras à Maurice Bergès du 14 mars 1914, Archives du musée de la Houille Blanche, 1J29.

<sup>51</sup> « [...] les fontaines ont retrouvé un aspect vivant et joyeux " *Relazione sulla Villa Madama, Consiglio superiore per le Antichità e le Belle Arti, 7 giugno 1918*, Archives du musée de la Houille Blanche, 1J28.

<sup>52</sup> « Un *villino* à un seul rez-de-chaussée qui aurait été construit de l'autre côté du jardin classique sur la grande esplanade au nord de la Villa, appuyé contre le mur des colosses. Ce *villino* s'avancant vers le Tibre au même alignement que la Villa, sa partie est se trouvait sur une substruction de 10 mètres de hauteur dans laquelle il était nécessaire d'aménager deux étages de chambres pour le besoin de l'habitation [...] Mais j'ai dû abandonner le projet ». Projet de réponse à la *Relazione sulla Villa Madama* du 7 juin 1918, Archives du musée de la Houille Blanche, 1J28.

<sup>53</sup> On peut rapprocher cette fausse ruine du monument installé sur le caveau de la famille Bergès à Toulouse, dont l'architecture néoclassique est de Maurice Bergès.

<sup>54</sup> Restauration probablement effectuée par Maurice Bergès.

<sup>55</sup> Bien que cette photo soit annotée comme étant de 1912.

<sup>56</sup> Ces bâtiments sont représentés sur une peinture murale du salon terminé par les Dentice di Frasso.

<sup>57</sup> Bien entendu, une partie du débat s'est faite oralement et ne nous est donc pas parvenue.

<sup>58</sup> C'est d'ailleurs ce qu'il mettra en œuvre.

<sup>59</sup> Courrier du 7 juin 1916 de la Commune de Rome informant Maurice Bergès de la ré-approbation le 3 juin 1916 du projet pour lequel il a reçu un accord le 23 février 1914, Archives du Musée de la Houille Blanche 1J19.

<sup>60</sup> Courrier du 1er avril 1914 de M. Bergès à P. Piacentini, Archives du Musée de la Houille Blanche 1J29.

<sup>61</sup> Note de M. Bergès datée du 8 octobre 1916 résumant les événements jusqu'à cette date, p.3 Archives du Musée de la Houille Blanche 1J29.

<sup>62</sup> *Ibidem*

<sup>63</sup> « J'ai senti, déclare-t-il, le devoir de ne pas gâter la belle et grandiose conception de Sangallo pour atteindre seulement le but d'avoir une ou deux pièces de plus ». Courrier du 20 janvier 1914 de P. Piacentini à M. Bergès, Archives du Musée de la Houille Blanche 1J29.

<sup>64</sup> Note de M. Bergès datée du 8 octobre 1916 résumant les événements jusqu'à cette date, p.2 Archives du Musée de la Houille Blanche 1J29.

<sup>65</sup> 07 juin 1918, *Relazione sulla Villa Madama, Consiglio Superiore per le antichità e le Belle Arti*, Archives du Musée de la Houille Blanche 1J29. Deux ans plus tôt, Bergès avait écrit : « [...] il n'y a pas d'impossibilité à enlever les colonnes mises en place. Toutefois, je me permets d'exprimer la crainte que des fenêtres à croix guelfes ne donnent à la construction nouvelle un aspect d'adjonction formant un tout bien fini, ce qui serait de nature à rendre l'ensemble des bâtiments assez gauche et à effacer l'impression d'amorce des divers projets que j'ai pu trouver dans les ouvrages relatifs à la Villa. » Note de M. Bergès datée du 8 octobre 1916, Archives du Musée de la Houille Blanche 1J29. Ce que nous pouvons voir aujourd'hui est le résultat malheureux de l'addition des fenêtres à remplage aux colonnes de marbre à chapiteaux corinthiens.

<sup>66</sup> *ibidem*

<sup>67</sup> Le maçon, évoquant ses propres difficultés financières qui expliquent en partie sa démission, rapporte la crainte, exprimée par Bergès en sa présence, que la Villa Madame ne s'avère « le véritable cimetière de sa fortune ». Archives du musée de la Houille Blanche, 1J28, lettre de Giuseppe Vanoni à Amélie Castaing, 18 juin 1914.

---

<sup>68</sup> « Alors que vous m'aviez établi, dans l'été 1913, un projet a maxima, s'élevant à 235.000 frs., je me suis rapidement rendu compte, dans le courant de décembre, que les travaux commencés fin novembre, sous votre direction, étaient tout à fait hors de proportion comme coût avec ceux qui étaient prévus dans votre devis. », Courrier de Maurice Bergès à Pio Piacentini, 25 janvier 1915, Archives du musée de la Houille Blanche, IJ29.

<sup>69</sup> Courrier du 6 février 1915 de M. Bergès à P. Antinelli et réponse de celui-ci du 7 février 1915. Archives du musée de la Houille Blanche, IJ29.

<sup>70</sup> Il facture d'ailleurs une somme importante pour les relations avec le ministère de l'Education nationale, la Commune et les autres organismes dont dépendent les travaux, relations qui ne se réduisent pas au simple envoi des plans. 5 janvier 1915, *Specifica Piacentini per Villa Madama*, Archives du musée de la Houille Blanche, IJ29.

<sup>71</sup> 8 mars 1914, Courrier de démission de P. Piacentini à Clotilde Bergès, Archives du musée de la Houille Blanche, IJ29.

<sup>72</sup> 1er avril 1914, Courrier de P. Piacentini à M. Bergès, Archives du musée de la Houille Blanche, IJ29.

<sup>73</sup> 18 février 1914, Examen du dossier par la Commission d'Histoire de l'art, compte-rendu de l'Inspecteur du Bâtiment Sanitaire, Archivio Capitolino, Comune di Roma, Prot.60936, Anno 1913

<sup>74</sup> Courriers du 12 février 1914 de Filiberto Petiti et du 14 février 1914 d'Ernesto Biondi, Archivio Capitolino, Comune di Roma Prot.60936, Anno 1913.

<sup>75</sup> 18 février 1914, Examen du dossier par la Commission d'Histoire de l'art, compte-rendu de l'Inspecteur du Bâtiment Sanitaire, Archivio Capitolino, Comune di Roma Prot.60936, Anno 1913.

<sup>76</sup> 7 juin 1918, *Relazione sulla Villa Madama, Consiglio superiore per le Antichità e le Belle Arti*, Archives du musée de la Houille Blanche, IJ28.

<sup>77</sup> Par exemple, aucune critique ne sera jamais formulée à propos des travaux effectués sur la mosaïque de la fontaine de l'Éléphant.

<sup>78</sup> C. CESCHI, *Teoria e storia del restauro*, Rome 1970. A la fin du XIXe siècle et encore en ce début du XXe siècle, « restaurer » est quasiment synonyme de « modifier » : par exemple, en 1885, Boito réalise l'achèvement du revêtement de marbre de la partie supérieure de la façade de l'église Santa Maria delle Carceri, à Prato.

<sup>79</sup> Giovannoni a été aussi restaurateur et urbaniste. Titulaire de la chaire d'Architecture de l'Ecole d'Ingénierie de Rome, il y introduit l'étude de l'histoire de l'architecture. En 1920, il participe à la fondation de la nouvelle Ecole Supérieure d'Architecture de Rome, dans le but d'y dispenser le nouveau cursus qu'il a développé, regroupant les formations en sciences de l'ingénierie, l'urbanisme, l'enseignement artistique, l'histoire de l'art et de l'architecture, la conservation patrimoniale et la restauration. C. CESCHI, *op.cit.*

<sup>80</sup> Malgré une évolution tout à fait nette des idées, les Italiens aussi continuèrent à poursuivre la reconstruction au moins partielle, voire complète des bâtiments. Parmi de nombreux exemples de complément, on peut citer ceux de S. Croce et de S. Maria del Fiore, à Florence - dont les façades gothiques furent construites respectivement par Nicolò Matas en 1857-1868 et par Emilio De Fabris entre 1876 et 1883 -, la réfection de la cathédrale d'Amalfi, dotée elle aussi d'une façade gothique par Alvino et Dalla Corte en 1880-1894, la reconstruction du flanc méridional de l'église Saint-Pierre à Gallarate (1908) par Moretti et le cas du Campanile de Saint-Marc, à Venise, dont la reconstruction totale à l'identique fut menée par Beltrami en 1903. Voir entre autres, C. CESCHI, *op. cit.*

<sup>81</sup> Cette position - nous semble-t-il - est assez proche de la conception de Viollet-le-Duc, à cette différence près, que Venturi ne tolère pas de « reconstitution ».

<sup>82</sup> S. CECCHINI, *op.cit.*, p. 81-92

<sup>83</sup> C. CESCHI, *op. cit.*

<sup>84</sup> 1918, Projet de réponse de M. Bergès à la *Relazione sulla Villa Madama, Consiglio superiore per le Antichità e le Belle Arti*, du 7 juin 1918. Archives du musée de la Houille Blanche, IJ28.

<sup>85</sup> *ibidem*

<sup>86</sup> Seul à exprimer son désaccord, le comte di San Martino est soit d'un bord politique différent soit un esprit plus indépendant.

<sup>87</sup> En 1915, il écrivait, par exemple : « Je regrette de n'avoir pas été un prince russe »... Courrier du 6 février 1915 de M. Bergès à P. Antinelli. Archives du musée de la Houille Blanche, IJ29.

<sup>88</sup> 7 juin 1918, *Relazione sulla Villa Madama, Consiglio superiore per le Antichità e le Belle Arti*, Archives du musée de la Houille Blanche, IJ28.

<sup>89</sup> « Dès 1922, le régime de Mussolini a commencé à déplacer et à révoquer les fonctionnaires soupçonnés d'être hostiles au fascisme. Après 1926, l'épuration s'était accélérée pour prendre, au cours des années suivantes, une ampleur particulière ». Voir P. MILZA et S. BERNSTEIN, *Le fascisme italien 1919-1947*, Paris 1980, p. 201.

---

<sup>90</sup> Ce rapport comme son projet de réponse, dont nous ne savons pas s'il a été envoyé, nous sont parvenus par les documents du musée de la Houille Blanche.

<sup>91</sup> Copie littérale

<sup>92</sup> *Nolli me tangere*

<sup>93</sup> Marcello est le fils de Pio Piacentini: architecte de Mussolini, contrôlant la production architecturale à Rome durant la période fasciste, il n'a pris aucune part dans le travail à la Villa Madame.