

ВУК ШТРБАЦ

## ИСТОРИЦИЗАМ ИЛИ ПАСТИШ

*A*

ко историцизам у филозофском смислу подразумева да су свака мисао, знање, вредности или истина производи историје и да се као такви везују за одређену историјску ситуацију, онда, када је реч о архитектури, он указује и означава постојећи који у целости или делимично почива на историјским стиловима, моделу, форми или позајмљеним елементима из Античкој доба, блиске прошлости, традиције или савремених и европских култура.

Ибер Дамис (Hubert Damisch)

### УПОТРЕБА ИСТОРИЈСКИХ РЕФЕРЕНЦИ

У архитектури или уметности појам »пастиш« често има негативну конотацију, јер се сматра да он искључује процес стварања. С обзиром на то да је процес стварања покретач сваке уметничке дисциплине, пастиш се појављује као негација уметности. Пошто би неко архитектонско или сликарско дело било означено као пастиш, оно би истог тренутка било заборављено, па чак и презрено. То значи да свако уметничко дело за које се сумња да има сличности са постојећим моделом може да буде дискредитовано.

Понекад није лако да се докаже да је реч о пастишу. Постоје историјске, социолошке, културне и сентименталне околности, које могу да буду разлог због којег су се архитекте у изградњи нових грађевина угледале на моделе из прошлости и на старе стилове. Наиме, ово не значи да је увек реч о духу времена које је окренуто прошлости и да је у питању интелектуална превара, већ представља потребу да се вратите коренима и пронађете своје порекло. Таква потреба може да буде лична или одраз једног времена, које архитекта преноси кроз свој рад.

Храм Светог Саве у Београду и базилика Сакре Кер у Паризу јесу грађевине које су географски и хронолошки далеке, али у много чему сличне. Обе су настале у

веома специфичним историјским контекстима, указују на прошла времена, теже монументалним формама византијске традиције, имају националну вредност, обе су биле проглашаване за пастише, политичко-религијски ставови су доминирали над доношењем естетског суда итд. Компаративна анализа историја ове две грађевине открива дух времена у којем су настале и указује на разлику између историцизма и пастиша, коју често није лако уочити.

## ХРАМ СВЕТОГ САВЕ У БЕОГРАДУ

### Историјски контекст и избор стила

У Србији се 1895. године обележавало триста година од дана када су Турци спалили мошти првог српског архиепископа, просветитеља и апостола Светог Саве. Поред тога што је био оснивач Српске православне цркве, Сава Немањић је био значајан и за изградњу многих манастира с краја XII и почетком XIII века. Захваљујући њему и његовом делу, Срби су сачували своју веру и идентитет током векова које су, након Косовске битке 1389, провели под турском окупацијом.

После Берлинског конгреса 1878. и добијања независности, у верским круговима у Србији осетила се потреба за изградњом споменика у част онога који је био симбол српског средњовековног царства и културе. Ова жеља Српске православне цркве брзо је наишла на одзив у интелектуалним и политичким круговима.

Отворена је дебата око постављања критеријума за конкурс. Од неколико питања, која су изазвала полемику у јавности, најважније је било оно које се односило на изглед споменика, јер је на почетку XX века требало подићи споменик некоме ко је био инкарнација српске црквене архитектуре XIII века! Требало је одредити који ће критеријуми бити одлучујући: да ли ће се поштовати традиција и избор византијског или српско-византијског стила, како су га неки називали, или ће се окренути модерном добу и употреби савремених технологија? На крају XIX века српско друштво је покушавало да се приближи великим европским демократијама. Наново стечена слобода подстицала је прогресивни дух, а будућност је обећавала. Велике авангардне идеје тога времена су саме себи крчиле пут. Неколицина тадашњих интелектуалаца залагала се за идеју да храм Светог Саве треба да буде изграђен у модерном духу и да буде одраз савремених стремљења српског народа. Споменик је, по њиховом мишљењу, требало да буде слика и прилика епохе и актуелних сазнања.

Паралелно с тим модернистичким ентузијазмом Срби су и даље свој осећај идентитета црпели из средњовековне културе, која је била дубоко укоревана у колек-

тивној свести. Градња оваквог споменика имала је национални значај и представљала је добру прилику за успостављање везе између славне прошлости и пронађене будућности. Штавише, име Светог Саве је само по себи представљало архитектонску референцу и логички указивало на један стил и једну филозофију. Ово су разлози због којих је већина тадашњих интелектуалаца и духовних лица била пре за изградњу »једног монументалног храма, који би подсећао на дух и време Светог Саве, дакле храм који би био у српско-византијском стилу и који би будућим генерацијама говорио о љубави и захвалности, које је српски народ осећао према овом човеку«. <sup>1</sup> Подразумевало се да ће се при изградњи користити модерна технологија, али када је реч о стилу, није било дилеме – споменик је требало да подсећа на српску средњовековну архитектуру.

### Избор пројекта Несторовић – Дероко

Да би се дошло до идеалног решења за храм, године 1904. отворен је конкурс. У уверењу да у Србији нема довољно стручњака који би оценили један такав подухват, ангажована је Академија ликовних уметности из Санкт Петербурга да проучи све приспеле пројекте и одабере најбоље.

Комисија, која је била задужена да анализира и одабере пројекте, сматрала је да ниједан од понуђених пет предлога не одговара свим захтевима. Балкански ратови и почетак Првог светског рата зауставили су задуго даља размишљања о овој теми.

У току обнове земље појавило се »Удружење за изградњу храма Светог Саве на Врачару«. Ово удружење је 1925. године предложило да се отвори нови конкурс. Текст тога конкурса прецизније је описивао захтеве када је у питању сама архитектура споменика. С обзиром на то да ниједан од 22 пројекта није одговорио на све постављене захтеве, жири је одлучио да не додели прву награду. Ипак, друга награда је припала пројекту архитекте Богдана Несторовића, а неколико других пројеката је било откупљено. Ови радови су представљали интересантна решења, која су могла да буду добра основа за даљу реализацију. Одлучено је да се нов конкурс не расписује, већ да се крене са изградњом храма. Форма и архитектонски принципи требало је да буду примењени према пројекту Богдана Несторовића, а пластика и унутрашња декорација – према пројекту Александра Дерока.

### Изградња

У периоду између 1935. и 1941. године пројекат је претрпео измене. Београд је 1941. бомбардовала немачка авијација. Рат и окупација поново су у потпуности опустошили земљу. Рушевине Храма светог Саве служиле



Сл. 1. Бојдан Несторовић, Храм светиої Саве, конкурсни пројекат



Сл. 2. Александар Дероко, Храм светиої Саве, конкурсни пројекат

су за војни паркинг немачким војницима. Сва документа и извршни пројекат су изгорели.

Архитекта Богдан Несторовић је сачувао пројекат који је послао на конкурс и то је, поред рушевина које су сведочиле о почетку процеса изградње, био једини документ.

Ослобођење није променило трагичну судбину Храма светог Саве. Нове власти су конфисковале Врачарски плато, који је припадао Српској православној цркви, терен је изнајмљен предузећу које је требало да га користи као авионску писту.

Не прихватајући такво стање ствари и неправду која јој је нанета, Српска православна црква се свим снагама залагала за реституцију конфискованог терена. Након четрдесетак година одбијања, ћутања и немогућности да оправда конфискацију, држава је цркви вратила њено земљиште. Патријарх Герман је желео да архитекта Бранко Пешић настави започет посао и истражи све до тада изведене радове. Избор српско-византијског стила је поново усвојен, али је Бранко Пешић у изградњи храма применио модерне технике конструисања.

### Критика

Иако нико није сумњао у оправданост оваквог поухвата, Храм светог Саве је био повод за многе архитектонске расправе. С једне стране, критика се односила на стил, а с друге, на естетику. Крајем XIX века присталице модернизма критиковале су избор српско-византијског стила, предлажући савремену архитектуру, тј. ону која је била одраз нових сазнања. Архитекта Александар Васић је том приликом изјавио: »Не смемо да дозволимо да овај велики споменик нашег народа буде направљен од позајмљених елемената са разних споменика из прошло-

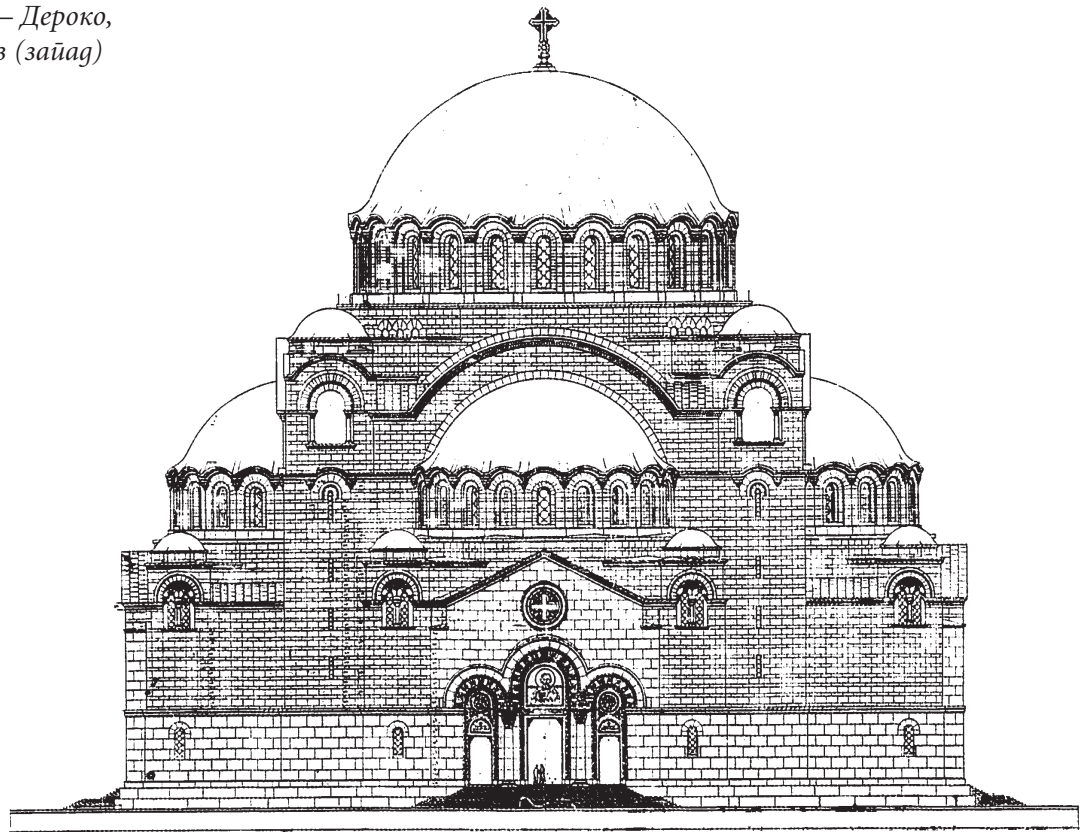
сти; треба да створимо уметничко дело, које ће бити достојно своје будућности«. <sup>2</sup> И архитекта Јан Дубови се залагао за модеран стил: »Не треба нам пастиш, ни нова Грачаница или Света Софија из Истанбула. Везивање за прошлост и заборављање садашњих потреба је у супротности са оним што представља уметничко стварање«. <sup>3</sup> Архитекта Драгиша Брашован је био прецизнији када је рекао: »Наша црквена архитектура је оставила дубоке трагове и ремек дела, тако да и храм Светог Саве треба да буде једно такво ремек дело, али га треба градити мислећи на савремени дух«. <sup>4</sup> Вајар Иван Мештровић је оспоравао постојање српско-византијског стила. По његовом мишљењу постојао је само византијски стил: »Када је реч о избору стила, треба да постоји потпуна слобода«. <sup>5</sup>

Почетком тридесетих година развила се дебата око питања који је модел требало следити када је реч о византијском стилу. Архитекта Рајко Татић је сматрао да Света Софија треба да буде узор: »Она је била и остаће модел без премца, па чак и када је у питању унутрашња архитектура. Не треба да се претварамо да ће наше решење за базилику са куполом бити боље од овог«. <sup>6</sup>

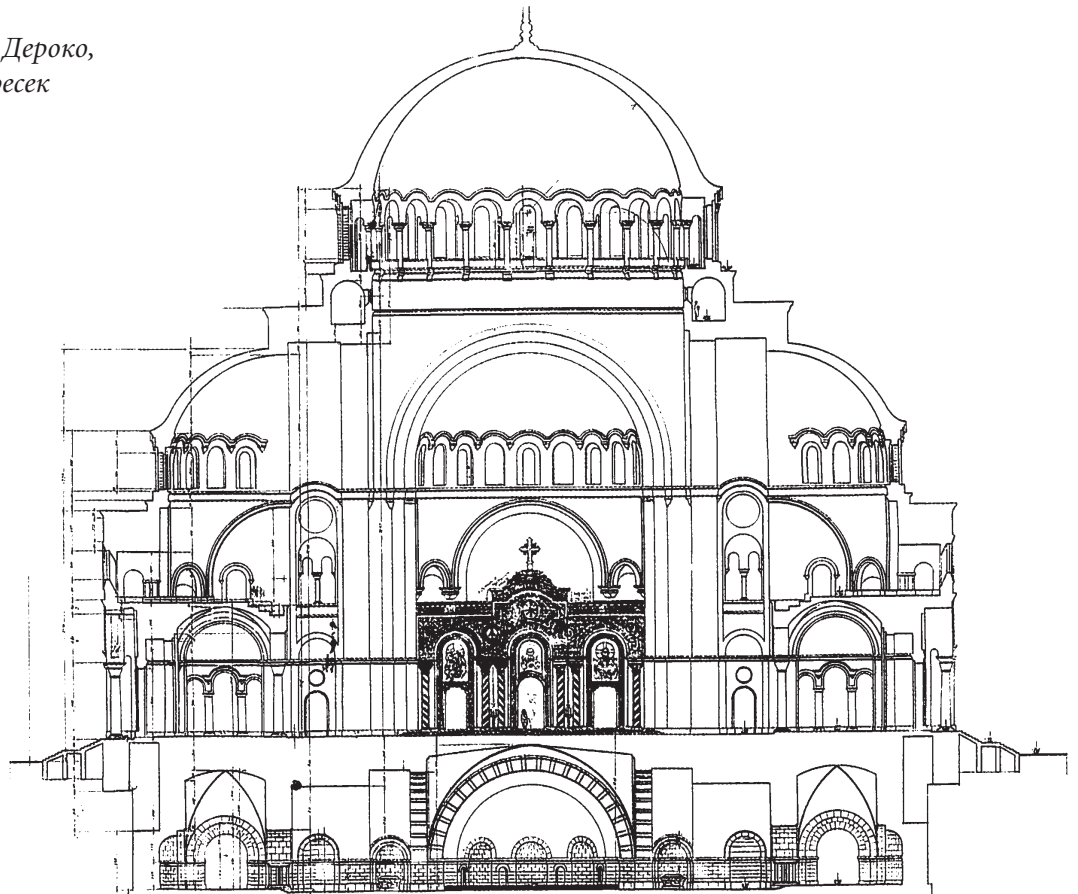
Архитекта Ђурђе Бошковић је имао у потпуности другачије мишљење: »Не само што Света Софија није наш споменик, него она није православни споменик. Када је била грађена, православна црква није постојала«. <sup>7</sup>

Председник групе југословенских архитеката и инжењера Светомир Настасијевић стао је 1932. године у одбрану првобитног избора: »Избор стила уопште не треба да се доводи у питање, јер у којем другом стилу можемо да замислимо храм Светом Сави него у српско-византијском. Овај стил не би постојао да Свети Сава није основао нашу цркву и нашу културу... Ако у нашем

Сл. 3. Пројекат Нестјоровић – Дероко,  
Храм светіої Саве, ілавни улаз (зайад)

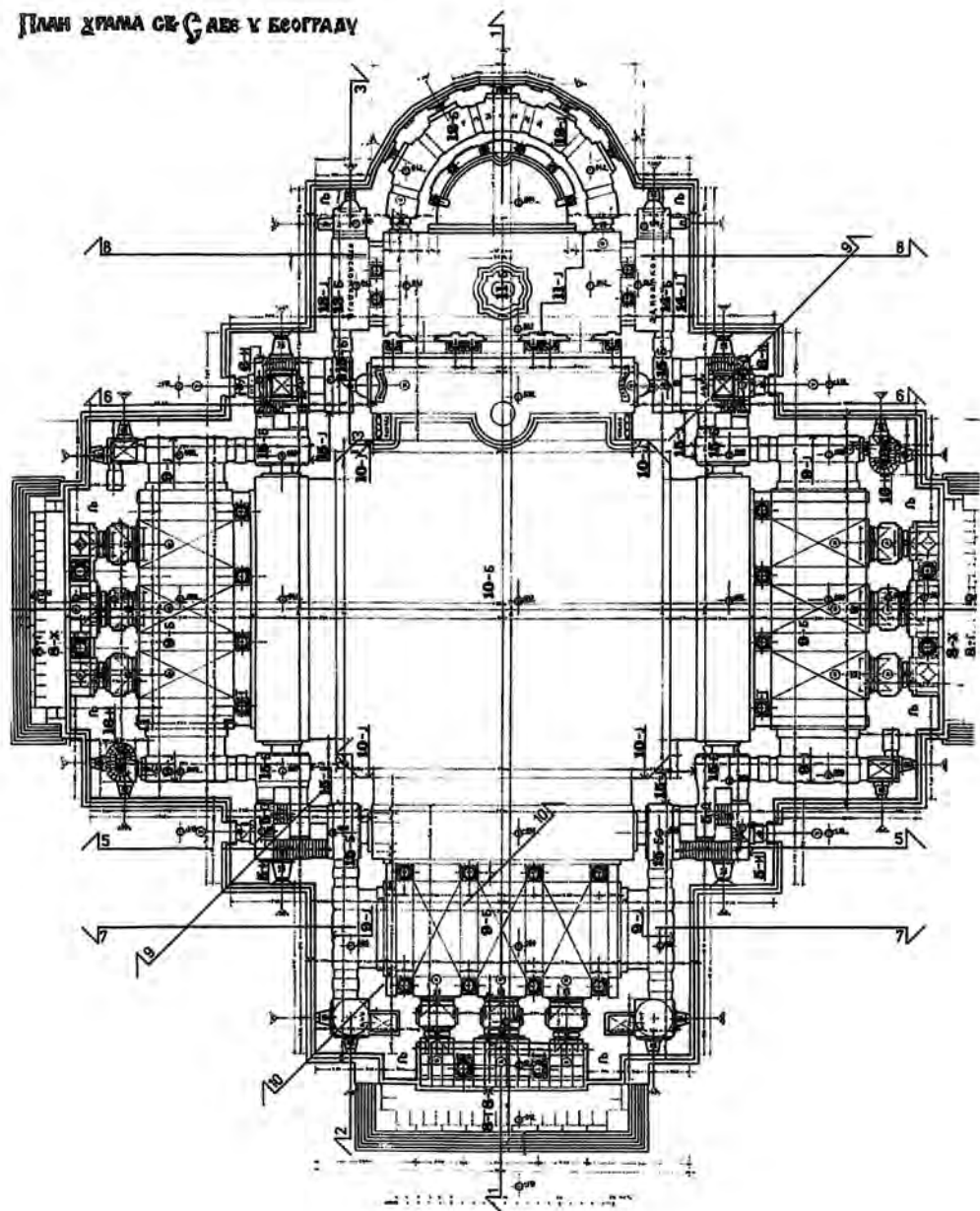


Сл. 4. Пројекат Нестјоровић – Дероко,  
Храм светіої Саве, йойречни йресек





ПЛАН ЦРКВА СВЕ СВЕ У БЕОГРАДУ

Сл. 5. Пројекат Бранко Пешић,  
Храм светіої Саве, основа

архитектонском наслеђу нема монументалне форме, то није зато што су је наши преци одбијали, већ зато што нису имали прилике да је реализују».<sup>8</sup>

Најзад, треба поменути и коментар архитектке Александра Дерока, који је бранио свој пројекат и пројекат Богдана Несторовића: »...Присталице модерне архитектуре користе прилику да пропагирају теорију према којој данас све треба градити рационално, од гвожђа, бетона и стакла. И ја заступах овај став када се ради о неком трговинском објекту или објекту за забаву, али је овакав став неприхватљив у случају цркве Светог Саве».<sup>9</sup>

## БАЗИЛИКА САКРЕ КЕР НА МОНМАРТРУ

### Историјски контекст и идеја

Наполеон III је 1870. године објавио рат Немачкој и тако проузроковао свој пад, упркос успеху који је имао на народном референдуму неколико месеци пре тога. Рат се завршио француским поразом. Догађаји који су следили након Француске револуције 1789. изазивали су међу конзервативцима осећање туге и носталгије. Они су у поразу видели казну због грехова који су били почињени у веку без вере. Двојица угледних Парижанина тог

времена, Ибер Ролт де Флери, син архитектке, и Александар Феликс Лежентил, син трговца тканина али и сам трговац, незадовољни губитком црквене државе и увређени због пораза Француске, а желећи да окају те грехе, предложили су граду Паризу изградњу велике цркве која би била посвећена Исусовом Светом Срцу и представљала симбол модерне и хришћанске Француске. Требало је да сваки Француз, али и цела Француска, уз њену помоћ поново открију хришћанство признавајући своје грехове. Кардинал Жибер, надбискуп Париза, двоумио се у почетку, али је касније у потпуности подржао ту иницијативу. Пошто је врло брзо добио подршку и осталих француских бискупа, могао је да започне реализацију пројекта. Лежентил, де Флери, кардинал Жибер и други отворили су јавну касу за прикупљање новца за изградњу цркве и овим подухватом дали демократску димензију целом пројекту. Тако је црква Сакре Кер била грађена приватним новцем.

Амбициозна намера да буде посвећена целој земљи захтевала је за цркву посебно место у граду. Споменик је требало да доминира градом, да се види са свих страна и да буде веома препознатљив. Географски положај и топографија убрзо су наметнули Монмартр као идеално место. Веровало се да ова базилика може да постане стратешки важна тачка у граду. Међутим, било је немогуће да надбискуп добије овај терен пошто је он припадао граду Паризу, па је био приморан да Жилу Симону, министру вера, упути апел и објасни да је реч о јавном добру. Тако је 1873. године конзервативна Народна скупштина, која је била изабрана након пада царства и од које се није очекивала претерана наклоност, гласала за предлог о изградњи цркве Сакре Кер на Монмартру.

### **Избор пројекта Пола Абадијеа и римско-византијски стил**

Конкурс је био расписан 1874. године. У жирију су били најважнији људи тог времена, а међу њима и архитекта Шарл Гарније. Видљиво је било одсуство Виола ле Дика. Изабрани пројекат припадао је познатом архитекти Полу Абадијеу. Он је свој реноме стекао као рестауратор у Ангулему и Перигору, где је његов радикализам у извођењу радова био често критикован. Жири је проценио да пројекат за Сакре Кер на оригиналан начин третира старе узорке. Између осталог, и надбискуп Жибер је желео да узвишење Монмартра буде крунисано куполом, што објашњава избор римско-византијског стила.

Међутим, Абадијево решење је изазвало многе несугласице. Критике су се односиле на састав жирија и одбацивање готичког стила. Неки архитекти су сматрали да црквена архитектура треба да буде готичка с обзиром на то да су нека од најважнијих дела у овој земљи била из-

грађена у том стилу. Али, у веку у којем се радило на зближавању републике и цркве било је пожељније да се у архитектонском смислу предност да првобитној цркви, а не неком ближем периоду који је подсећао на монархију.

Ипак, окретање историји није се десило само из естетских разлога, већ и из религијских и политичких. Главна свештена лица су у томе имала важну улогу и утицала су на избор стила.

### **Изградња споменика и касније измене**

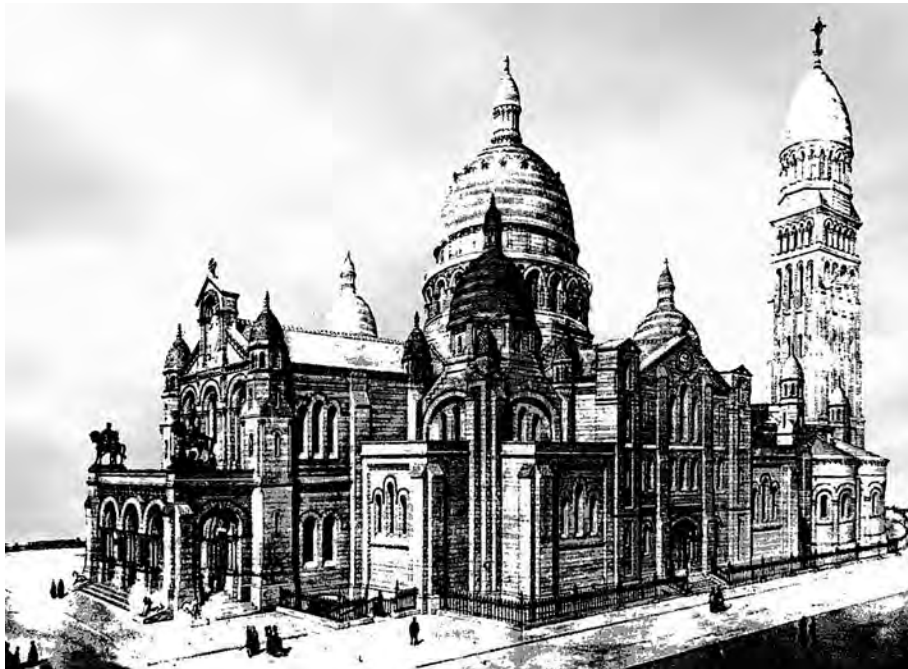
Током извођења првих радова донатори и грађани су стрепели јер се споменик никако није помаљао из земље. Наиме, било је предвиђено да се испод подова цркве направи сплет подземних просторија.

Отвори у атријуму, који окружује грађевину, били су повезани са другом криптом преко два канала и омогућавали су струјање ваздуха. Тако разрађен систем одлика је модернизма оних који су се старали о удобности људи онога времена.

У програму је била тражена крипта или подземна црква. Изградња је трајала много дуже него што је било предвиђено (од 1878. до 1885) а настављена је и упркос смрти Пола Абадијеа. Строго се придржавајући захтева конкурса, Абадије је у плану између ниских бочних страна предвидео празан простор. Данашње димензије овог дела цркве су такве захваљујући интервенцији комитета за изградњу. Пет гробница је уграђено у земљу, а две од њих чувају од 1925. тела кардинала оснивача. Осветљење долази кроз прозоре атријума који обухвата крипту и штити носећи зид, изграђен да би се избегло одроњавање.

Пол Абадије умро је у августу 1884. године, а надлежни комитет, са кардиналом Жибером на челу, морао је да проучи радове и осталих учесника у конкурс. Изабран је архитекта Оноре Домеа, који је, међутим, врло брзо прекинуо сарадњу са комитетом. Наиме, желећи да наметне ново квазирешење он је предлагао да се поново размисли о изгледу грађевине. Надао се да ће се простор надоградити, нарочито онај изнад хора да би осветљење постало дискретније. Желео је да звоник буде нижи, лукови у хору другачији, а и сводови и мале куполе такође... Није наишао на одобравање и убрзо је разрешен дужности.

Од маја 1886. године именован је архитекта Шарл Лоисне да настави рад на пројекту. Под његовим руководством је, слој по слој, подигнут доњи део високе цркве. Фасада се разликовала од Абадијеве по томе што није било директног улаза из крипте у двориште. Крипта је проширена у односу на јужну страну, коју до тада није имала. Једина замерка Абадијевом пројекту односила се на два упадна угла јужних капела и подијум за галерију са оргуљама, који су ограничавали целину простора цркве.



Сл. 6. Пол Абадије, црква Сакре Кер, конкурсни пројекат, перспектива и изглед главне улаза

Године 1891, када је црква била посвећена и отворена за вернике, умро је Шарл Лоисне. С обзиром на то да касније није било великих измена, недовољно је познато да је од 1891. до 1894. године четврти архитекта базилике Сакре Кер на Монмартру био Шарл Гарније.

Анри Ролин, који га је наследио, радио је на реализацији пет купола, за које је морао да уради тачне прорачуне због опште стабилности грађевине. Тако је централна купола могла да буде подигнута на 84 метра висине. Прекривена камењем из дворца Ландон, њена форма је у потпуности била оправдана. Приступ куполи је лак, како је и захтевао план изградње. Анри Ролин је 1899. године завршио радове на куполи и почео да ради декорацију, али је, након проблема са мајсторима, морао да се повуче са овог посла.

Лисијен Мањ је био следећи такозвани архитекта захваљујући чињеници што је прихваћен његов предлог пројекта за звоник. У ствари, жирију се на конкурс није допао звоник који је предложио Абадије због положаја који му је одредио (испод капеле Свете Девике), али и изгледа. Пројекат Мања предвиђао је унутрашње контрафоре и подупираче зидова, а између 1905. и 1912. био је и подигнут на истој висини као купола.

### Проблеми

Када се упореде првобитан пројекат и актуелан изглед грађевине, примећује се огромна разлика у висини. Тако је, на пример, Абадијева купола требало да иде у висину 45 метара, а звоник 75 метара, док данас и купола

и звоник достижу висину која је била предвиђена за звоник. Ово подизање у висину изведено је због светлости. Првобитан пројекат је предвиђао да главни извор светлости буде купола, а поред ње би део светлости долазио кроз прозоре из деамбулаторијума. Архитекта Абадије је волео мрачне цркве. Након подизања куполе требало је подићи и остале делове, а то је значило – отворити прозоре из којих светлост директно долази. Таква промена захтевала је много новца па је комитет за конструкцију од ње одустао. Завршетак грађевине се ближио, а хор и централни део су остали без директне светлости. Подизање куполе на већу висину само је удаљило извор директне светлости коју је она уносила кроз своје отворе, а постављање великих оргуља испред розете јужне фасаде још је повећало проблем.

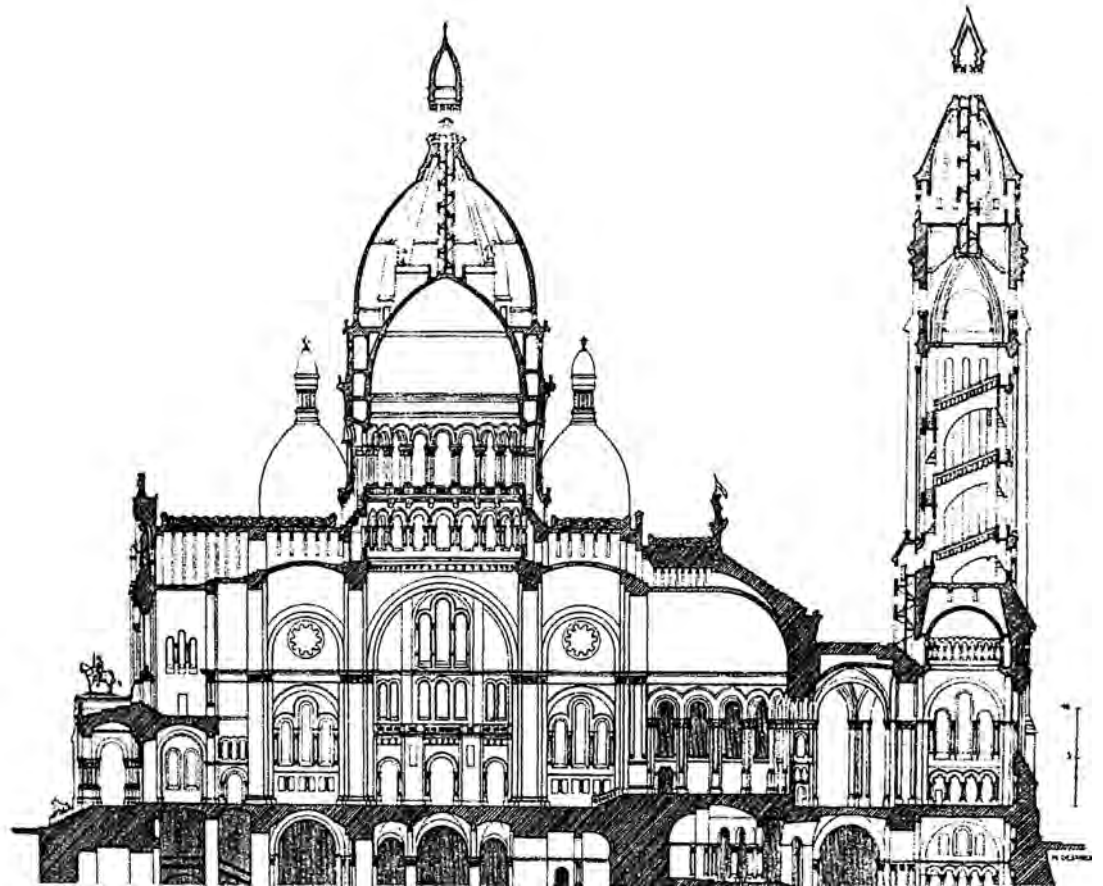
### Развој препирке

Од свог настанка до данас, базилика Сакре Кер на Монмартру била је предмет разних критика. Мало је париских грађевина које су као ова претрпеле толико замерки и наишле на толико презира. Али једна се издваја, а то је она везана за мешање политике и вере у суд о уметничкој лепоти грађевине. Свођење уметности на политику и веру је неприхватљиво и неопходно је доћи до правог естетичког суда.

Порекло ове забуне лежи у чињеници да Сакре Кер заузима данас у граду место које је диспропорционално с местом које је у друштву на крају XIX века заузимао католицизам. Због тога је један део париске популације



Сл. 7. Пол Абадије,  
црква Сакре Кер,  
појужни пресек



Сл. 8. Пол Абадије,  
црква Сакре Кер,  
бочни изглед





и одбацио споменик. То непријатељско расположење према Сакре Керу, наизглед уметничко и филозофско, а пре свега политичко, било је, између осталог, последица поређења са Ајфеловим торњем. Насупрот наводној монмартровској заљубљености у прошлост стајао је модернизам – оличен у торњу.

Остале критике су се односиле више на значење него на архитектуру саме грађевине. Критика Емила Золе била је веома радикална: »Јеванђеље је застарели друштвени код, чије максиме људски ум тек делимично може да прихвати. То је свргнути суверен. То је бог лажи и ропства.«<sup>10</sup> Овакво позиционирање релативизује касније оцене неких који су о њој судили као: »о громади«, о »доминантној«, »тријумфалној«, »победничкој«, »провокативној«, о »утврђењу предодређеном да усмрти и освоји град, који се немо пружа пред њеним ногама!...«<sup>11</sup> Гистав Тери је чак ишао дотле да је предложио да се модификује симболика грађевине, да се трансформише у палату народа или опсерваторијум.

Можемо само да замислимо колико су радикално другачије биле реакције католика. Каноник Лежен је писао оде базилици, евоцирајући у њима како патриотска тако и естетска осећања, не заборављајући при том архитектуру: »Велика купола се маестрално уздиже ка небу, окружена грациозним куполицама... Фасада храма гледа на велики град и изазива пијетет... Звоник, који је мало по страни, елегантно доминира над апсидом.«<sup>12</sup> Исто мишљење, дан након посвећења базилике 1919, имали су како редакција, тако и читаоци часописа *Пелерин*: »Не можемо да посматрамо велелепну куполу и беле куполице, те хармоничне пропорције и савршенство грађевине, а да не одамо пошту пред оним што је она успела да достигне... Овај храм је завештан Исусовом срцу након једног рата који је Француску понизио и осакатио; биће посвећен и након неког другог рата који ће се завршити славно враћањем наших драгих изгубљених провинција.«<sup>13</sup>

Први тренутак када се тим различитим судовима прикључио и естетски суд био је онај када је Пикасо једну своју слику назвао Сакре Кер. Ово дело, које припада аналитичкој фази кубизма, подељено је на планове и мање површине. Слика је истакла једноставне форме Сакре Кера: један цилиндар и једну полулопту, који се на цртежу појављују као квадрат и полукруг и упућују на грађевину која је састављена од квадрата и полукруга. Гастон Дишан је такође био инспирисан овом базиликом. Погледи тих уметника никако не осуђују архитектуру Сакре Кера, већ истичу њену једноставност и лепоту упркос чињеници да им је њено значење било страно. Између ентузијазма католика и презира антиклерикалаца, суд уметника о архитектури ове грађевине био је позитиван јер они нису били жртве политичких и верских предрасуда.

Од 1900. године за базилику почињу да се интересују историчари уметности, а пре свих Жилијен Годе. Противник археологије у архитектури, он је 1900. године објавио чланак посвећен Сакре Керу. Свестан политичких и верских проблема у 1870, он се дивио процесу настанка, плану грађевине, крипти и апсиди, али је критиковао јужну фасаду – ону која је видљива из града. Сматрао је да је Абадије поседовао велике квалитете, али није одолео слабостима времена: »Као било ко други на његовом месту, и он је репродуковао, а није компоновао, његово дело је више рестаурација него што је креација... Треба се ослободити археологије. Црква Сакре Кер подстиче више него иједна друга црква на размишљања: поред свих квалитета она је феномен једног морбидног друштва.«<sup>14</sup> Упркос песимистичкој визији стања друштва, које је утицало на његов суд, он је закључио да је базилика репродукција, али репродукција која је оригинално промишљена.

Од њеног настанка до данас говорило се да је архитектура цркве Сакре Кер осредња. Ипак, треба бити опрезан, јер ова говоркања никада нису објављена у некој озбиљнијој студији о естетици.

## СЛИЧНОСТИ

### Посебан контекст и национална важност

Већ на први поглед контроверзне, приче око Храма светог Саве и Сакре Кера указују на сличности у процесима настанка, који су се одиграли у временски блиским историјским контекстима.

Повод за изградњу Храма светог Саве сведочи о жељи за валоризацијом историјских аспирација српског народа, које нису биле задовољене крајем тог XIX века. Требало је заћи дубље у корене, схватити своје порекло, крунисати своју љубав према светом Сави. Иако је ова потреба била дуго присутна у духу народа, а њена материјализација забрањивана, у једном тренутку она је пронашла свој израз у националном јединству које је постигнуто око идеје да се изгради овај храм. Често се догађа да једна легитимна аспирација, која је неправедно била дуго оспоравана и нереализована, постане предмет колективног ентузијазма, понекад и екстремног, у тренутку када се поклопе сви услови за њену реализацију.

Слично се десило и са црквом Сакре Кер на Монмартру. Владало је опште незадовољство код свештених лица, црквена држава је нестала након револуције, а кулминација се догодила после пораза Француске 1870. године. Осећај понижености верника каналисан је и преображен у идеји о изградњи грађевине која ће бити симбол моралног и националног препорода Француске. Умор након ратних година, великих потреба и превирања



Сл. 9. Црква Сакре Кер,  
ојшњи изглед

створио је све услове да се осећај носталгије за прошлим вредностима формално искаже кроз национално јединство око Сакре Кера.

Сличност између ова два контекста, иако независна, географски и културно далека, указује на то да у једном друштву могу да постоје социолошке, политичке, историјске или сентименталне чињенице које могу да буду материјализоване кроз архитектуру. Скептици ће рећи да се иза порекла сваког уметничког покрета налази социолошка реалност и да то није ништа ново, али ми овде говоримо о споменицима који су јединствени у свом контексту, а не о уметничком покрету. Ови споменици су производ колективног осећања и реаговања на одређен временски период и немају већих последица на архитектонску актуелност свог времена.

#### Враћање на историјске референце

Друго запажање, које је вредно да се помене када поредимо ова два споменика, јесте сличност у тражењу извора националног и религијског идентитета. Ова тенденција, иако сувише окренута прошлости, представља одбрану од губитка идентитета (Француска и Сакре Кер) или потрагу за њим (Србија и Храм светог Саве). Дакле, можемо да дискутујемо о прикладности ових поступака, али не о њиховој легитимности.

У првом случају смо констатовали околности под којима је створена идеја о изградњи храма. По истој логици, његова реализација је требало да буде инспирисана овом славном епохом када је Српско царство било највеће у том делу Европе и где је Растко Немањић, алијас Свети Сава, основао Српску православну цркву и изгра-





*Сл. 10. Храм святой Саве,  
ошћини изілег*

дио неке од најлепших средњовековних манастира. За Србе је ова епоха била њихова највећа историјска референца. Међутим, споменик у славу светом Сави требало је да буде изграђен у чистом стилу светог Саве, тако званом српско-византијском стилу. Овај стил, који се стидљиво развијао у Србији током XIX века кроз неке пројекте који нису имали тако велики значај, веома је признат упркос неким потешкоћама да буде прецизно дефинисан. Одмах можемо да кажемо да га, пре свега, карактерише хармонија пропорција куполе, која је увек грациозна и доминантна, волумена који крунише и пратећих волумена, али и приоритет који је дат архитектонском третману спољашњости и пропорцијама целине у односу на унутрашњу декорацију и орнаменте. Упркос свим оспоравањима и замеркама модерниста,

изгледа да је за цркву било несхватљиво да се одрекне историцизма, макар када је у питању био овај пројекат.

У Француској, неовизантијски историцизам у случају Сакре Кера почива пре свега на здравом разуму цркве и архитеката, који су схватили да у том постреволуционарном периоду, када се доводило у питање место католицизма у друштву, не би требало да се због ослањања у архитектонском смислу на блиску прошлост напрасно поново појаве тензије. С друге стране, неки теоретичари уметности су веома ценили овај модел оправдавајући га: »У сећањима римско-византијским ћемо пронаћи стил који дозвољава, чувајући традицију и религијски карактер, да се створе нова дела, интересантна... Принципи византијског лука, низак и обавијајући, следећи без пресецања зид који се диже, јесте истина... јер ништа



није тако искрено као што је византијска купола, па како јој се онда не окренути када желимо да направимо религиозну архитектуру која ће истовремено бити и нова и великодушна (племенита)?<sup>15</sup>

Међутим, и поред свих тих разматрања, када је реч о Сакре Керу истраживало се по најстаријој прошлости цркве славне формуле како би се спасла Француска.

На крају, не можемо а да не констатујемо искреност у оба историјска поступка упркос мноштву другачијих коментара. Ипак, окренутост прошлости присутна је у оба случаја с обзиром на то да су ови пројекти добили највећу подршку традиционалистичких, па чак и реакционарних кругова, иако они нису имали одлучујуће улоге.

### Пастиш

У центру критика ова два споменика, од почетка до данас, стоји термин *пастииш*. То су, пре свега, историчари уметности и архитекте који су формиран на лаичкој традицији и који су прибегли пастишу не би ли дискредитовали ове религиозне споменике. Међутим, овај термин је понекад крио интелектуалну лењост оних који су у тој формули, са негативном конотацијом, пронашли ефикасан начин да се лише тешког задатка.

У Београду су поборници модернизма енергично критиковали захтев на конкурс по којем је српско-византијски стил био обавезан. Историчар уметности Коста Страјнић отворено је критиковао политику коју је водила Црква: »Уместо да концентришу сву своју снагу на очување и рестаурацију наших старих споменика, владике више воле да потроше 200 милиона да би изградиле једну нову цркву, која ће бити лоша копија неке од задужбина Светог Саве!... Највиши старешине српске православне цркве не само што не разумеју архитектуру старих манастира, већ не знају ни шта значи архитектонски концепт. Не знају да је архитектура уметност и да се уметник не задовољава копирајући старе споменике већ тражећи да створи нове форме.«<sup>16</sup>

Амбигвитет у оптужбама да је реч о пастишу лежи у чињеници што је Храм светог Саве првобитно био употребљиван са манастиром Грачаницом, пре него што је признат као копија Свете Софије из Цариграда, иако ове две грађевине немају баш много тога заједничког. Они који су храм називали пастишем нису тачно знали који је модел копиран. Истина је да реализовани споменик, са свим модификацијама, захваљујући Бранку Пешићу, подсећа пре свега на Свету Софију, али би било непромишљено и депласирано да се о њему прича као о копији. Дугачак период изградње, којем су претходиле дебате и јавне полемике, као и употреба модерних технологија током изградње сведоче о једном креативном и промишљеном поступку, ма какав да је крајњи естетички суд о Храму светог Саве.

Што се тиче Сакре Кера, коментари се нису много разликовали од оних за остале верске објекте у Француској из друге половине XIX века. Нису сви прихватили да је враћање на средњовековни стил стање духа једног времена и нису у томе видели пут до сопственог идентитета цркве, већ проблем способности и креативности архитекте. Да ли уопште постоји архитектонско решење у којем се бreme традиције и порекло намећу, као што је случај са култним местом?

У основи дискредитовања црквене архитектуре у Француској из XIX века треба поменути Ели Форија. Он супротставља тријумф сликарства декаденцији архитектуре: »и док је архитектура током осам стотина година била (...) мање више стални израз у Француској, највишег нивоа у Европи од времена Грчке (...) она почиње да се урушава од почетка XIX века да би веома брзо потпуно се срушила у тренутку када сликарство доживљава своје најбрилијантније тренутке.«<sup>17</sup> Његово размисљање није наишло на прихватање, па је он одбио да у својој историји уметности уопште помене архитектуру XIX века.

Критика Сакре Кера коју је написао Ели Фор била је такође радикална. Луј Рео је одударао: »Вотивна базилика Сакре Кера је пастиш Светог Фронта из Перигора.«<sup>18</sup> Суд Ивана Христа (Yvan Christ), из 1960. године, много се не разликује: »Базилика Сакре Кера је само један колосални пастиш римско-византијског стила... Она на неки начин колико срећан толико и логичан крунише врх Монмартра... Његова силуета изнад кровова Париза, не мањка у карактеру нити у монументалности. Ова краткотрајна предусретљивост се расплињава пошто се приближимо споменику... Ништа тако амбициозно и тако конфузно као што је ова композиција, која не рефлектује никакав креаторски геније.«<sup>19</sup>

Све доскоро, велики број историчара уметности слагао се с таквом врстом анализа, наизглед чисто естетичком, где је пастиш препознат као фундаменталан али пејоративан елемент. Одбијали су да у Сакре Керу виде нешто друго осим игре реакционарних снага, окренутих прошлости и носталгији за једним златним временом и његовим успесима. Међутим, евалуација која је обављена у последње време и закључци до којих се дошло у супротности су са оним што смо имали прилике да видимо. На пример, Франсоа Лоје, који се дуго занимао за Сакре Кер, одбио је да говори о пастишу: »Монмартр је остварење циновског архитектонског сна целе једне генерације, која је тражила у историји превазилажење својих модела. Захваљујући Абадијеу римско-византијски стил остварен је монументални класични сан, са романтичарском емоцијом и логиком конструктивног рационализма, који је толико снажан да и данас ради.«<sup>20</sup> Клод Ларо, мајстор једног дела изложбе која је била посвећена

Полу Абадијеу, не разуме аргументе који дискредитују Сакре Кер: »Археолошке референце базилике су толико промишљене да ћемо се питати како смо уопште били у стању да је узмемо за симбол за пастиш.«<sup>21</sup>

Дакле, оптужбе за наша два дела да је реч о пастишима су слабо засноване. Радило се о предубеђењима и трачевима који никад нису проверени и које смо прихватили у недостатку времена да их проверимо. Једина истина, када је реч о пастишу, јесте чињеница да су се оба споменика ослањала на историјске стилове. Међутим, у овом случају реч је о *историцизму*, а не о пастишу. Разлика је у стилу и моделу који копирамо. За разлику од пастиша, историцизам није аутоматски кажњив као поступак архитекте. Прецизније, овај термин не садржи вредносни суд и било би исправно да се примени на ове споменике. Ово би био само увод за један објективан приступ.

Ове две цркве су заслужиле да буду предмет анализи због специфичне ситуације, не заборављајући при том историјски, социолошки и емоционални контекст. Ти контексти, као и оспоравања која су се за њих везала, слични су упркос географској и културној разлици – као у две паралелне приче.

Будући да је естетски суд индивидуална категорија, немамо намеру да доносимо сопствени. Међутим, било је неопходно да се одбаце симплицистичке осуде које су базиране на појму пастиша. Треба рећи да је дебата веома често била сведена на идеолошке расправе и да је евентуални естетички суд о овим споменицима да би био веродостојан, требало да се ослони и на неке друге аргументе, а не на оне који говоре о пастишу.

## БИБЛИОГРАФИЈА:

- Јакшић, Љубомир, *Подизање храма Св. Саве на Врачару у Београду*, Нолит, Београд 1985.
- Дероко, Александар, *Манујлуци око Калемегана*, Матица српска, Београд 1987.
- Пешић, Бранко, *Сјомен храм Свејої Саве на Врачару у Београду, 1895–1988*, Свети архијерејски синод Српске православне цркве, Београд 1988.
- Јовановић, Миодраг, *Српско црквено традицијелство и сликарство новије доба*, Друштво историчара уметности Србије, Београд – Крагујевац 1987.
- Ивић, Павле, *Историја српске културе*, Дечје новине – Горњи Милановац, Удружење издавача и књижара Југославије – Београд, Београд 1996.
- Bouchon C., Brisac C., Chailine N. J. и др., *Цркве 19. века (Ces églises du dix neuvième siècle)*, Amiens: Encrage Edition, 1993.
- *Париске цркве двадесетог века (Eglises parisiennes du vingtième siècle)*, Pariz, Action artistique de la ville de Paris, 1996.
- Benoist, Jacques, *Сакре Кер на Монмарџу од 1870. го данас (Le Sacre Coeur de Montmartre de 1870 a nos jours)*, том II, Париз 1992.

## НАПОМЕНЕ:

- 1] Излагање митрополита Михаила 27. јануара 1898, у: Б. Пешић, *Сјомен храм Свејої Саве на Врачару у Београду*, Свети архијерејски синод Српске православне цркве, Београд 1988, 7.
- 2] Љ. Јакшић, *Подизање храма Свејої Саве на Врачару у Београду*, Нолит, Београд 1985, 86.
- 3] М. Јовановић, *Српско црквено традицијелство и сликарство новије доба*, Друштво историчара уметности Србије, »Каленић« – Београд и Издавачка установа Епархије шумадијске – Крагујевац 1987, 136.
- 4] Б. Пешић, *нав. дело*, 46, 45.
- 5] *Истио*.
- 6] *Истио*.
- 7] М. Јовановић, *нав. дело*, 141.
- 8] Б. Пешић, *нав. дело*, 50.
- 9] М. Јовановић, *нав. дело*, 136.
- 10] E. Zola, Paris 1898 (наводи J. Benoist, *Le Sacre Coeur de Montmartre de 1870 a nos jours*, том II, Paris 1992, 975).
- 11] J. Benoist, *Le Sacre Coeur de Montmartre de 1870 a nos jours*, том II, Paris 1992, 330–335.
- 12] R. P. Lecanuet, *L' Eglise*, том IV, Paris 1906, 125.
- 13] *Le Pelerin*, бр. 2221, 19. октобар 1919, 7–9.
- 14] Наводи Francois Chaslin (*Liberation*, 10. јун 1986), из каталога *Roma Antiqua*, Академија ликовних уметности, 1986.
- 15] Наводи Albert Louvet, у: Bouchon C., Brisac C. et all., *Ces églises du XIX<sup>ème</sup> siècle*, Amiens: Encrage, 1993, 118.
- 16] К. Страјнић, *Свејосавски храм*, Београд 1926, 32.
- 17] E. Faure, *Histoire de l' art (Историја уметности)*, том IV, 1921, 294–295.
- 18] L. Reau, *Histoire de l' art (Историја уметности)*, 1936, 388.
- 19] J. Brosse – Y. Christ, *Dictionnaire... (Речник...)*, том IV, 1968, 52.
- 20] F. Loyer, *Paris, Montmartre... (Париз, Монмарџ...)*, 1984, 4–13.
- 21] C. Laroche, *Paul Abadie (Пол Абадије)*, 1988, 11.

## HISTORICISME OU PASTICHE

*«Si l'historicisme au sens philosophique, veut que toute pensée, toute connaissance, toute valeur, toute vérité soit le produit d'une histoire et se trouve liée comme telle à une situation historique déterminée, il désigne et qualifie, en matière architecturale, une pratique fondée, en tout ou en partie, sur la référence explicite aux styles historiques et sur le recours délibéré à des modèles, à des formes ou à des éléments empruntés soit à une «Antiquité» ou à un passé plus ou moins reculé, soit à la tradition nationale, soit encore à des cultures étrangères, sinon exotiques.»*

*Hubert Damisch*

### USAGE DES REFERENCES AU PASSE

La notion du pastiche en architecture et dans l'art en général évoque souvent une connotation négative, car elle semble exclure l'action de créer. La création étant le moteur de toute discipline artistique, le pastiche apparaît comme négation de l'art. Beaucoup d'œuvres d'architectes ou de peintres furent condamnés à l'oubli ou même au mépris après avoir reçu l'étiquette du pastiche. Cela peut discréditer toute œuvre d'art soupçonnée de ressemblance avec un modèle existant.

Dans certains cas, la facilité avec laquelle ce jugement peut être prononcé est susceptible d'être contestée à son tour. Il existe des circonstances historiques, sociologiques, culturelles et sentimentales qui peuvent inciter les architectes à se servir des modèles du passé et de styles révolus pour créer des édifices nouveaux. La prise en compte de ces circonstances n'est pas toujours signe d'un état d'esprit passéiste, ni de malhonnêteté intellectuelle, mais du besoin, parfois justifié, de puiser dans ses racines et de retrouver ses sources. Ce besoin peut être propre à l'architecte, mais aussi spécifique à une situation extérieure et seulement traduit par l'architecte.

Le sanctuaire de St. Sava à Belgrade et la basilique du Sacré Cœur à Paris sont des édifices distants géographiquement et chronologiquement mais présentent des similitudes de multiples natures : contextes historiques particuliers, nécessités de recourir à des références historiques, recherche de formes monumentales dans la tradition byzantine, importance nationale des édifices, reproches du pastiche, absences de véritables jugements esthétiques au profit de considérations politico-religieuses... L'analyse comparative de leurs histoires permet de décrypter ces circonstances qui favorisent le recours à des styles anciens et de tracer la frontière, souvent subtile, entre l'historicisme et ce que l'on appelle pastiche.

### SANCTUAIRE DE SAINT – SAVA A BELGRADE

#### Contexte historique et choix du style

En 1895, on commémorait en Serbie le 300<sup>e</sup> anniversaire de l'incinération par les Ottomans des reliques du premier archevêque, civilisateur et apôtre serbe, Saint Sava. Fondateur de l'église orthodoxe serbe, il était à l'origine de l'édification de nombreux monastères de la fin du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle. Grâce en partie à son œuvre et à sa mémoire, le peuple serbe, envahi en 1389 par les Ottomans après la bataille de Kosovo, a pu garder sa foi et son identité durant des siècles d'oppression.

Après le congrès de Berlin en 1878, et l'indépendance de la Serbie, le besoin d'édifier un monument à celui qui incarnait l'empire et la culture médiévale serbe se fait ressentir dans les milieux religieux. Le souhait de l'église orthodoxe serbe trouva rapidement l'écho dans les milieux intellectuels et politiques.

Un débat s'engagea alors pour déterminer les conditions du concours à organiser. Plusieurs questions suscitèrent la vive polémique, parmi elles la question essentielle : de quelle manière bâtir au début du XX<sup>e</sup> siècle le monument à la gloire de celui qui incarnait l'architecture religieuse serbe du XIII<sup>e</sup> siècle ? Quels critères devaient-ils être déterminants : le respect des traditions et le choix du style byzantin ou serbo-byzantin comme certains l'appelaient ; ou la modernité et l'usage des technologies contemporaines ?

En cette fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la société serbe cherchait à se rapprocher des grandes démocraties européennes. La liberté retrouvée avaient fait naître un élan progressiste, le futur semblait prometteur. Les grandes idées avant-gardistes de l'époque



faisaient leur chemin. Un certain nombre d'intellectuels estimaient que le sanctuaire de Saint Sava devait exprimer l'état d'esprit et les aspirations contemporaines du peuple serbe. Il devait, selon eux, être le reflet de l'époque et des savoirs actuels.

Parallèlement, à cet enthousiasme moderniste, la société serbe puisait son sentiment identitaire dans cette culture médiévale, si enracinée dans la conscience collective. L'idée de créer un tel monument était d'importance nationale et elle était une bonne occasion de construire un lien entre le passé glorieux et le futur retrouvé. De plus, le nom de Saint Sava était à lui seul une référence architecturale et renvoyait logiquement vers un style et vers une philosophie. Ce sont les raisons pour lesquelles les courants intellectuels et religieux étaient majoritairement favorables à la construction d'un «sanctuaire monumental qui reflétera l'esprit de Saint Sava, donc de style serbo-byzantin, et qui exprimera dans les siècles futurs l'amour et la gratitude que le peuple serbe ressent pour ce personnage». <sup>1</sup> Les techniques de construction modernes auraient leur rôle à jouer dans le processus même de l'édification, mais le monument devait avoir l'aspect rappelant l'architecture médiévale serbe.

### **Choix du projet Nestorovic – Deroko**

En 1904, un concours architectural fut lancé pour se procurer l'esquisse du sanctuaire. Considérant qu'il n'y avait pas suffisamment d'experts dans le pays pour juger d'une telle entreprise, l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Petersbourg fut chargée d'étudier les projets recueillis et d'exprimer ses préférences.

La commission chargée d'analyser et d'évaluer les projets estima qu'aucune des cinq propositions parvenues ne pouvait être adoptée définitivement, à défaut de répondre à toutes les exigences. Les guerres balkaniques qui éclatèrent par la suite, ainsi que la 1<sup>ère</sup> guerre mondiale, avaient enterré la poursuite de la réflexion pour de longues années.

Lors de la reconstruction du pays, «L'association pour l'édification du sanctuaire de Saint Sava à Vracar» faisait réapparition. En 1925, elle proposa l'organisation d'un nouveau concours. Le texte du concours détaillait cette fois les exigences précises concernant l'architecture du monument. Parmi 22 projets recueillis, le jury décida de ne pas attribuer le 1<sup>er</sup> prix à raison d'insuffisance de réponses aux problèmes posés. Toutefois, le 2<sup>e</sup> prix fut attribué au projet de l'architecte Bogdan Nestorovic et quelques autres projets furent achetés. Ces travaux présentaient, disait-on, des solutions intéressantes pouvant constituer une bonne base pour la réalisation de l'ouvrage. On décida par la suite de ne pas lancer de nouveaux concours mais de procéder à la réalisation du projet définitif à partir du projet de Nestorovic pour sa forme et ses principes et du projet de l'architecte Aleksandar Deroko pour son talent plastique et sa décoration intérieure.

### **Realisation de l'edifice**

Dans la période entre 1935 et 1941, le projet avait connu quelques modifications en même temps que la première partie des travaux avançait. Le 6 avril 1941, Belgrade fut bombardée par l'aviation allemande. Les années de guerre et d'occupation dévastèrent le pays de nouveau. Les ruines du Sanctuaire de St. Sava servaient de parking militaire aux soldats allemands. Tous les documents, ainsi que le projet exécutif furent brûlés. L'architecte Bogdan Nestorovic réussira toutefois à conserver le projet du concours, l'unique document qui témoigne aujourd'hui du processus de l'entreprise, mis à part les ruines du sanctuaire.

La libération n'améliora pas le destin tragique du sanctuaire de Saint Sava. Les nouvelles autorités confisquèrent le terrain du plateau de Vracar qui appartenait à l'église orthodoxe serbe. Celui-ci fut loué à une entreprise pour servir d'aire de stationnement.

N'acceptant pas le fait accompli et l'injustice qui lui fut causée, l'église orthodoxe serbe multipliait les démarches pour obtenir la restitution du terrain confisqué. Au bout de quarante années de refus tacite, l'état se trouva, en 1984, dans l'impossibilité de justifier sa position et se résigna à restituer le terrain.

Le patriarche German désignait l'architecte Branko Pesic pour sonder les travaux exécutés avant la guerre et établir le projet définitif. Le choix du style serbo-byzantin fut réapprouvé mais Branko Pesic mena la réalisation du projet à son terme en employant les techniques de construction modernes.

### **Reflexions critiques**

Un édifice aussi important fait naturellement objet de critiques architecturales, malgré l'unanimité qui régnait tout au long du siècle quant à l'idée même de réaliser un tel monument. Ces contestations peuvent être classées en deux catégories : celles concernant le choix du style et celles concernant l'esthétique de l'ouvrage réalisé.

Les réticences par rapport au choix du style serbo-byzantin ont d'abord été exprimées à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle par les partisans du modernisme qui préconisaient une architecture contemporaine, celle qui refléterait les savoirs nouveaux.

Ainsi, l'architecte Aleksandar Vasic disait : «Nous ne devrions pas admettre que ce grand monument de notre peuple soit un tas de fragments empruntés aux divers monuments du passé ; nous devons chercher à créer une oeuvre d'art, digne des

siècles futurs». <sup>2</sup> L'architecte Jan Dubavi réclamait ouvertement le style moderne : «Il ne faut pas créer le pastiche ni du monastère de Gracanica ni de l'église de Sainte Sophie à Istanbul. Se rattacher au passé en oubliant les besoins d'aujourd'hui représente tout le contraire de ce qu'est la création». <sup>3</sup>

L'architecte Dragisa Brasovan était plus nuancé : «Notre vieille architecture religieuse a laissé des traces durables et des chef-d'oeuvres, le sanctuaire-monument de Saint Sava devra l'être aussi, il faut simplement le composer en tenant compte de l'esprit contemporain». <sup>4</sup> Le sculpteur Ivan Mestrovic niait l'existence d'un style serbo-byzantin. Selon lui, il existe uniquement le style byzantin : «Il faut laisser la totale liberté quant au choix du style». <sup>5</sup>

Un débat s'installa au début des années trente concernant le modèle à suivre en supposant le choix du style byzantin. L'architecte Rajko Tatic considérait la Sainte Sophie comme modèle absolu : «Elle a été et elle restera la définition – même du traitement architectural de l'intérieur, sans comparaison possible. On ne peut pas prétendre apporter une solution meilleure que cela pour une basilique avec coupole». <sup>6</sup>

Cette opinion était totalement rejetée par l'architecte Djordje Boskovic : «Non seulement la Sainte Sophie n'est pas notre monument mais elle n'est même pas un monument orthodoxe. Lorsqu'elle fut bâtie, l'église orthodoxe n'existait pas». <sup>7</sup>

Le président de l'ordre des architectes et ingénieurs yougoslaves, Svetomir Nastasijevic, prenait en 1932 la défense des choix exprimés initialement : «La question du style n'existe pas, quel autre style pourrait-on imaginer pour le sanctuaire de Saint Sava que le style serbo-byzantin, qui n'existerait pas si justement St. Sava n'avait pas fondé notre église et notre culture... Si dans notre patrimoine architectural on peut noter l'absence de la forme monumentale, ce n'est pas parce que nos ancêtres la refusaient mais parce qu'ils n'avaient pas l'occasion de la mettre en place». <sup>8</sup>

Enfin, il faut mentionner le discours de l'architecte Aleksandar Deroko, qui défendait son projet et celui de Bogdan Nestorovic : « (...) Les partisans de l'architecture moderne profitent de l'occasion pour propager leur théorie selon laquelle, aujourd'hui il fallait tout bâtir de façon rationnelle, en acier, en béton et en verre. Je défendrais aussi ce point de vue s'ils s'agissait d'ouvrage d'économie ou de loisir, mais il est indéfendable dans le cas de l'église de Saint Sava». <sup>9</sup>

## BASILIQUE DU SACRE – CŒUR A MONTMARTRE

### Contexte Historique et naissance de l'idée

En septembre 1870, Napoléon III déclarait la guerre à l'Allemagne et provoquait ainsi sa propre chute malgré le succès remporté au référendum national quelques mois auparavant. La guerre se soldait par la défaite française. Ces événements, qui s'inscrivaient dans une suite de bouleversements majeurs qui suivaient la révolution de 1789, avaient renforcé les sentiments de chagrin et de nostalgie dans certains milieux conservateurs. Ces milieux voyaient dans cette défaite la conséquence des péchés commis par un siècle sans religion.

Deux notables Parisiens, Hubert Rohault de Fleury, fils d'un architecte et Alexandre – Félix Legentil, fils du négociant en tissus et négociant lui – même, blessés dans leur foi par la disparition des états de l'Eglise et dans leur patriotisme par la défaite de la France, formèrent le vœu d'expié ces péchés : Ils proposèrent la construction à Paris d'une grande église consacrée au Sacré-Cœur de Jésus. Celle-ci devait être le symbole du relèvement de la France moderne et chrétienne. Elle avait pour mission de permettre à chaque Français et à la France comme telle de redécouvrir leur vocation chrétienne en reconnaissant leurs péchés.

L'archevêque de Paris, à l'époque le cardinal Guibert, qui exprimait quelques réticences au début, donna par la suite son plein soutien à l'initiative. Rejoint bientôt par la majorité des évêques de France, répartis dans toutes les tendances, il pouvait désormais entamer les démarches nécessaires à la réalisation du projet. Legentil, Rohault de Fleury, le cardinal Guibert et les autres initiateurs s'efforçaient de souligner la dimension démocratique de l'entreprise par le lancement de la souscription nationale. Ainsi, l'église consacrée au Sacré-Cœur de Jésus, était destinée à être édifiée avec de l'argent privé.

L'objectif ambitieux de consacrer la France au Sacré-Cœur de Jésus, nécessitait un site exceptionnel. Le monument devait dominer la ville de Paris, être visible de partout et être bien reconnaissable. Le sommet de la butte Montmartre fut rapidement choisi car sa position géographique à l'intérieur de la ville et sa topographie exceptionnelle le rendaient unique. On considérait qu'une basilique de pèlerinage bâtie à cet endroit pouvait devenir l'un des hauts-lieux de la capitale et embellir sa silhouette. Toutefois, l'acquisition à l'amiable, par l'archevêque, de ces terrains appartenant principalement à la ville de Paris, se révéla impossible. Celui-ci fut alors contraint à recourir à un appel au ministre des Cultes, Jules Simon, pour une déclaration d'utilité publique. C'est ainsi qu'en 1873, la très conservatrice Assemblée nationale, élue après la chute de l'Empire vota, à une majorité plus large que prévu, pour la proposition déclarant d'utilité publique la construction à Montmartre de la basilique du Sacré-Cœur.

### Choix du projet de Paul Abadie et du style romano-byzantin

L'année suivante, en 1874, un concours fut lancé. Le jury comprenait tous les principaux noms de l'époque, notamment l'architecte Charles Garnier. La seule absence notable fut celle de Viollet-le-Duc. Le projet choisi fut celui d'un architecte connu, Paul Abadie. Celui-ci avait bâti sa notoriété comme restaurateur à Angoulême et à Périgueux, où le caractère radical de ses interventions avait été très critiqué. Son projet pour la basilique du Sacré-Cœur fut considéré par le jury comme original dans le traitement des modèles anciens. C'est aussi le souhait du Monsieur Guibert de voir la colline de Montmartre couronnée par une coupole, qui explique le succès de ce projet à caractère romano-byzantin.

En même temps, le choix du projet d'Abadie était loin de faire l'unanimité. Certaines critiques avaient été perceptibles concernant la composition du jury et notamment concernant la mise à l'écart par celui-ci des projets d'architecture gothique.

Certains architectes considéraient que l'architecture religieuse française devait être gothique car ce mouvement avait produit la plupart d'ouvrages majeurs dans le pays.

Cependant, dans une période qui cherchait à affirmer que la République et le catholicisme n'étaient pas incompatibles, il était préférable de faire référence architecturalement à la primitive Eglise plutôt qu'à la période plus récente qui rappelait la monarchie.

Par conséquent, le choix de la référence historique ne formait pas un acte purement esthétique, il était au contraire significatif d'une attitude religieuse et politique. Le rôle des décideurs ecclésiastiques a été considérable et il a permis de contrebalancer celui de l'administration dans les choix architecturaux.

### L'édification du monument et modifications postérieures

Pendant les premiers travaux, la frustration des souscripteurs et de la population fut grande, car le monument tardait à sortir de terre. En effet, en dessous de l'église basse, accessible aux visiteurs, étaient prévus des dispositifs importants, mais invisibles.

Des ouvertures situées dans la cour – anglaise qui entoure l'édifice et reliées à la seconde crypte par deux conduits, permettent le renouvellement de l'air. C'est un système très étudié qui caractérise bien le modernisme des responsables, sensibles aux besoins de confort des gens de leur époque.

Dans le programme, une crypte ou une église basse avait été demandée. Sa construction dura beaucoup plus longtemps que prévu (de 1878 à 1885) et se poursuivit malgré la mort de Paul Abadie. Celui-ci, suivant à la lettre le programme du concours, avait simplement prévu un terre-plein entre les bas-côtés. L'extension de l'église basse dans ses dimensions actuelles fut décidée sur la réclamation du comité de construction. Cinq caveaux furent aménagés dans le sol, dont deux renferment depuis 1925 les corps des deux cardinaux fondateurs. L'éclairage en était assuré par les fenêtres sur la cour – anglaise qui bordait la crypte et que protégeait un mur de soutènement, construit pour éviter les éboulements.

La mort de Paul Abadie, survenue en août 1884, oblige le comité présidé par le cardinal Guibert à examiner les candidats à sa succession. Le choix tomba sur l'architecte Honoré Daumet. Pourtant, le fossé se creusa très vite entre Honoré Daumet et le comité de construction. Le nouvel architecte envisagea de repenser complètement le monument et d'imposer un quasi nouveau projet. Il songea notamment à surélever l'ensemble, et le chœur en particulier, en vue de l'éclairer directement, à abaisser le clocher, à modifier les arcs du chœur, les voûtes, les petites coupoles... L'affrontement éclata alors et Daumet fut rapidement démis de ses fonctions.

A partir de mai 1886, c'est l'architecte Charles Loisé qui fut chargé de poursuivre le projet. Sous sa direction, assise après assise, la partie inférieure de l'église haute s'est achevée. La façade différait de celle d'Abadie par l'absence d'une sortie directe de la crypte dans le jardin, par un tunnel sous le parvis. Ce dégagement de la crypte en contrebas aurait fait gagner à la face sud une ampleur qu'elle n'a pas depuis. Lors du jugement du concours, on avait reproché au projet d'Abadie les deux angles rentrants des chapelles sud et de la tribune du grand orgue qui soulignaient le caractère étriqué de l'ensemble.

1891, l'année de la bénédiction et de l'ouverture au culte de l'église haute, fut marquée par la mort de son architecte, Charles Loisé. Faute de modifications majeures, il est peu connu que le quatrième architecte de la basilique du Sacré-Cœur à Montmartre, de 1891 à 1894, fut Charles Garnier.

Henri Rauline, qui le succéda, s'occupa de la réalisation des cinq coupoles pour lesquelles il devait revoir les calculs de la stabilité générale de l'édifice. Ainsi la grande coupole put pousser plus haut, jusqu'à 84 m de hauteur. Recouverte en pierre de Château-Landon, sa forme se justifie par des calculs d'équilibre des forces. Son accès est aisé comme l'exigeait le programme de la construction. En 1899, Henri Rauline apposa sa signature sur la coupole et se consacra aux travaux de décoration de l'ensemble. Toutefois, les difficultés s'étant accumulées avec les maîtres d'ouvrage, il fut obligé de démissionner.

Chargé de l'expertise et de l'état des lieux, Lucien Magne deviendra par la suite l'architecte quasi-titulaire de la basilique grâce à l'adoption de son projet pour le campanile. En effet, le jury du concours n'avait pas apprécié le clocher d'Abadie à



cause de son emplacement (au dessus de la chapelle de la Sainte Vierge) et de son allure générale. Le projet de Magne prévoyait des contreforts intérieurs et le renforcement des murs de soubassement pour élever entre 1905 et 1912 un clocher de même hauteur que le dôme.

### Problemes d'ensemble

A la comparaison entre le projet du concours et l'édifice actuel, on observe une grande différence de hauteur de l'édifice. Alors que le dôme d'Abadie devait culminer à 45 mètres et son clocher à 75 mètres, le dôme et le campanile réels atteignent la hauteur prévue pour le seul clocher. Cette surélévation de l'ensemble s'est faite au détriment de la luminosité. Le projet du concours prévoyait pour l'ensemble la principale source de lumière par la coupole, à quoi s'ajoutait le rayonnement des fenêtres du déambulatoire. Ce projet correspondait au goût d'Abadie, qui affectionnait les églises sombres. Après la surélévation de la coupole, il fallait surélever l'ensemble, y compris le chœur de façon à ouvrir des fenêtres qui pourraient l'éclairer directement. Un tel parti exigeait de lourdes dépenses supplémentaires et fut abandonné par le comité de construction. Cet abandon accéléra l'achèvement de l'édifice, mais priva définitivement le chœur ainsi que l'intérieur de la basilique d'une luminosité correcte, d'autant plus que la surélévation de la coupole a éloigné la source de lumière directe qu'elle apportait par ses ouvertures. L'installation du grand orgue devant les verrières de la façade sud aggrava par la suite le problème.

### Evolution des contestations

Depuis sa création jusqu'à nos jours, la basilique du Sacré-Cœur à Montmartre fut l'objet de toutes sortes de critiques. Peu d'édifices parisiens ont connu autant de reproches et rencontré autant de mépris. Une constante s'impose pourtant lorsqu'on essaye de faire le bilan de ces critiques : la contestation du Sacré-Cœur au nom de la beauté artistique n'a pas cessé de se mêler à des critiques venues soit de la politique soit de la religion. Cette réduction de l'art au politique et au spirituel étant inacceptable, il faut partir à la recherche d'un véritable jugement esthétique.

L'origine de cette confusion résidait dans le fait que le Sacré-Cœur occupait dans la ville une place disproportionnée par rapport à celle que le catholicisme occupait dans la société à la fin du 19<sup>e</sup> siècle. Ce constat avait eu pour conséquence le rejet du monument par une partie de la population parisienne. Ce courant, hostile au Sacré-Cœur sur le plan politique, s'appuyait sur la comparaison avec la tour Eiffel, actuelle lors de l'exposition universelle, pour contester la basilique sur le plan artistique et philosophique. On opposait alors le prétendu passéisme de Montmartre au modernisme affiché de la tour.

D'autres critiques dénonçaient plutôt la signification de la basilique que son architecture. Celle d'Emile Zola était particulièrement radicale : «L'évangile est un code social caduc, dont la sagesse humaine ne peut retenir que quelques maximes. C'est un souverain déchu. C'est un dieu de mensonge et de servage».<sup>10</sup> Cette prise de position relativise l'objectivité des qualificatifs employés plus loin pour juger l'architecture de la basilique : «écrasante», «dominatrice», «trionphale», «victorieuse», «une véritable provocation», «forteresse chargée de foudroyer et de conquérir la ville assoupie à ses pieds !...»<sup>11</sup> Gustave Téry allait même jusqu'à proposer de modifier la symbolique de l'édifice en le transformant en un palais du peuple et en un observatoire.<sup>11</sup>

On peut imaginer que les réactions des catholiques avaient été radicalement différentes et clairement favorables au Sacré-Cœur. Le chanoine Lejeune faisait d'explicites éloges à la basilique en évoquant tantôt ses sentiments patriotiques, tantôt esthétiques, sans oublier l'architecture : «Le grand dôme s'élève majestueusement vers le ciel, entouré de ses gracieuses coupoles... La façade du temple s'achève, regardant la grande ville, comme pour faire à sa piété un incessant appel... Le campanile, un peu en retrait, domine l'abside avec élégance»<sup>12</sup>. Il en est de même pour les rédacteurs et les lecteurs du *Pèlerin* au lendemain de la consécration de la basilique en 1919 : «On ne peut contempler le dôme majestueux et les blanches coupoles, les proportions harmonieuses et la belle ordonnance de l'édifice, sans rendre hommage au talent religieux et puissant qui l'a conçu... Ce temple avait été promis au cœur de Jésus après une guerre qui laissait la France humiliée et mutilée ; il lui sera solennellement dédié après une autre guerre qui s'achève en une paix glorieuse et nous rend les chères provinces perdues».<sup>13</sup>

Le premier élément permettant de rejoindre un jugement purement esthétique sur l'architecture du Sacré-Cœur fut le tableau de Picasso intitulé «Sacré-Cœur». Dans cette œuvre qui appartenait à la phase analytique du cubisme, le sujet est décomposé en plans et facettes multiples. Une telle vue met en relief les formes très simples du Sacré-Cœur : un cylindre et une demi-sphère qui paraissent sur le dessin comme un carré et un demi – cercle et renvoient au plan du monument également composé d'un carré et d'un demi – cercle. Gaston Duchamp trouva également l'inspiration picturale dans la basilique. Le regard de ces artistes est loin de condamner l'architecture de ce monument, au contraire elle est perçue dans sa structure simple et belle, malgré que sa signification soit étrangère à ces peintres. Ainsi, entre l'enthousiasme des catholiques et le mépris des anticléricaux, le jugement de cette architecture était plutôt positif de la part des artistes qui ne pouvaient pas être soupçonnés de préjugés politiques ou religieux.

Dès 1900, les historiens d'art s'intéressaient aussi à la basilique, notamment Julien Guadet. Adversaire de l'archéologie en architecture, il publia un article en 1900, consacré au Sacré-Cœur. Conscient de la problématique politique et religieuse des années 1870, il admirait ses fondations, le plan, la crypte et l'abside mais critiquait la façade sud, celle qui est visible de la ville. A ses yeux, Abadie avait de grandes qualités mais n'échappait pas aux faiblesses de son temps : «Comme tout autre peut-être à sa place, il a du reproduire plutôt que de composer, son œuvre est plutôt une restauration qu'une création... Il faut se libérer de l'archéologie. L'église du Sacré-Cœur appelle plus que tout autre édifice ces réflexions : avec toutes ses qualités, son haut mérite, elle est un phénomène d'un état morbide.»<sup>14</sup> Malgré sa vision pessimiste de l'état de la société qui influençait son jugement, il conclut que la basilique était une reproduction, mais une reproduction pensée originalement.

Parallèlement à ces jugements, depuis l'origine jusqu'à nos jours, une rumeur sur la médiocrité architecturale du Sacré-Cœur envahissait les esprits. Cette rumeur, à peine dégagée de considérations politiques et religieuses, ne s'est jamais traduite dans aucune étude esthétique sérieuse et publiée, et doit donc être prise en compte avec beaucoup de précautions.

## SIMILITUDES

### Contexte particulier et importance nationale

Dès le premier aperçu des histoires controversées du sanctuaire de St. Sava et du Sacré-Cœur, on observe des similitudes de leurs processus de création, surgis dans des contextes historiques assez proches finalement.

Les données qui ont pu inspirer le souhait de bâtir le sanctuaire de St. Sava témoignent d'une volonté de valoriser les aspirations historiques du peuple serbe, restées inassouvies en cette fin du 19<sup>e</sup> siècle. Il fallait donc puiser dans ses racines, comprendre ses origines, couronner son amour pour St. Sava. Ce besoin ayant été si longtemps présent dans les esprits et si longtemps opprimé et sa réalisation interdite, il trouva alors, à ce moment précis, l'expression dans une unité nationale sacrée autour de l'idée de bâtir ce monument. Il arrive souvent que lorsqu'une tendance légitime est injustement opprimée ou rendue irréalisable, une fois les conditions réunies pour la concrétiser, elle fasse ainsi l'objet d'un enthousiasme collectif, allant parfois jusqu'à l'exagération.

Il en était de même pour le Sacré-Cœur de Montmartre. Le mécontentement général des milieux ecclésiastiques et des catholiques en général, résultat de la disparition des Etats de l'Eglise après la révolution, culmina en 1870, avec la défaite française. Ce sentiment d'indignation des catholiques se canalisa dans le projet de bâtir un édifice symbolisant le relèvement moral et national de la France. La lassitude causée par un siècle rempli de guerres, de bouleversements majeurs et de revirements, aura créé des conditions favorables à l'expression formelle d'une nostalgie des valeurs passées, d'une union nationale autour du Sacré-Cœur de Jésus.

La similitude des deux situations, bien qu'elles soient indépendantes dans leurs données et distantes géographiquement et culturellement, renvoie au constat qu'il peut exister dans une société des faits sociologiques, politiques, historiques ou sentimentaux, susceptibles d'être matérialisés à travers l'architecture. Les sceptiques diront qu'à l'origine de chaque mouvement artistique, il y a une réalité sociologique et que ce n'est pas nouveau, mais nous parlons ici de monuments uniques dans leur contexte et non d'un mouvement artistique. Ces monuments sont issus d'un sentiment collectif à un moment précis et n'avaient pas eu de répercussions majeures sur l'actualité architecturale de leurs temps.

### Recours a des references historiques

La deuxième observation qui mérite d'être mentionnée lorsqu'on compare ces deux monuments est la similitude des démarches qui consistent à rechercher dans le passé les sources d'identité nationale et religieuse. Cette tendance, peut-être passéiste, reste néanmoins la réaction de défense d'une société en perte d'identité (la France et le Sacré-Cœur) ou à la recherche de celle-ci ( la Serbie et le sanctuaire de St. Sava). On peut donc discuter de l'opportunité de ces démarches mais pas de leur légitimité.

Dans le premier cas, nous avons pu constater le contexte dans lequel était né le projet du sanctuaire. Dans la même logique, sa réalisation devait s'inspirer de cette époque glorieuse où l'Empire serbe fut le plus grand de cette région d'Europe et où Rastko Nemanjic, alias Saint Sava, fonda l'Eglise orthodoxe serbe et créa les plus beaux monastères du moyen-âge. Pour les Serbes, cette époque fut la référence majeure de leur histoire. Par conséquent, le monument à la gloire de St. Sava devait être bâti dans le pur style de Saint Sava, appelé style serbo-byzantin. Ce style, resurgi timidement en Serbie durant le XIX<sup>e</sup> siècle dans certains projets de moindre importance, est bien reconnaissable malgré certaines difficultés à le définir exactement. On peut tout de même affirmer qu'il est caractérisé principalement par l'harmonie des proportions de la coupole, toujours gracieuse et dominante, du volume qu'elle couronne et des volumes accessoires, mais aussi par la priorité donnée au traitement

architectural extérieur et aux proportions de l'ensemble sur la décoration intérieure et les ornements. Malgré toutes les contestations et revendications modernistes, il semble qu'il était inconcevable pour l'Eglise de renoncer à l'historicisme, du moins pour ce projet.

En France, l'historicisme neo-byzantin dans le cas du Sacré Cœur réside avant tout dans le bon sens de l'Eglise et des architectes qui avaient compris que dans cette période postrévolutionnaire où l'on mettait en cause la place du catholicisme dans la société, il ne fallait pas faire resurgir les tensions en se référant architecturalement au passé récent. D'autre part, certains théoriciens d'art avaient apprécié ce modèle en le justifiant : «C'est dans les souvenirs romano-byzantins que l'on trouvera un style qui permettra, tout en conservant la tradition et le caractère religieux, de créer des œuvres neuves, intéressantes... Le principe de la voûte byzantine, basse et enveloppante, suivant sans coupure les murs en élévation, est la vérité... puisque rien n'est plus sincère que la coupole byzantine, comment ne pas y recourir quand on prétend livrer une architecture religieuse à la fois nouvelle et généreuse?»<sup>15</sup>

Cependant, au-dessus de toutes ces considérations, il y avait pour le Sacré-Cœur la volonté de rechercher dans le passé le plus ancien de l'Eglise les formules glorieuses afin de sauver la France.

Pour résumer, on peut constater que la sincérité des deux démarches historicistes ne peut pas être mise en question étant donné le poids des arguments qui les justifiaient.

Cependant, un certain passéisme est bien présent car ces projets avaient effectivement reçu le soutien le plus appuyé de la part des milieux traditionalistes et même réactionnaires, bien que ces tendances n'aient pas jouées les rôles les plus déterminants.

### Reproches du pastiche

Au cœur de la contestation des deux monuments, il y avait, depuis l'origine jusqu'à nos jours, cette notion du pastiche. Ce sont surtout les historiens d'art et les architectes issus de la tradition laïque qui trouvèrent bon de recourir au reproche du pastiche pour discréditer ces monuments religieux.

Pourtant, ce terme a parfois dissimulé la paresse intellectuelle des contestataires qui avaient trouvé dans cette formule, à connotation péjorative, une façon efficace de s'épargner la tâche, souvent pénible, de discerner ses propres préjugés des vrais arguments.

A Belgrade, les partisans du modernisme, bien qu'acquis à la cause du sanctuaire, avaient violemment critiqué l'obligation pour les architectes, affichée dans le texte du concours, de pratiquer le style serbo-byzantin. L'historien d'art Kosta Strajnic critiqua la politique de l'Eglise : «Au lieu de concentrer tous les efforts pour restaurer et sauvegarder nos vieux monuments, nos évêques préfèrent dépenser 200 millions pour bâtir une nouvelle église qui ne sera qu'une mauvaise copie des fondations de St. Sava !...»

Les plus hauts représentants de l'Eglise orthodoxe serbe non seulement ne comprennent pas l'architecture des vieux monastères mais ils ne savent même pas ce qu'est la conception architecturale. Ils ne savent pas que l'architecture est un art et qu'un artiste ne se contente pas de copier les vieux monuments mais cherche à créer de nouvelles formes.»<sup>16</sup>

L'ambiguïté des accusations du pastiche réside dans le fait que le sanctuaire de St. Sava fut d'abord comparé au monastère de Gracanica, avant d'être reconnu comme copie de la Sainte-Sophie d'Istanbul, les deux édifices n'ayant pas grand chose en commun. Les contestataires accusèrent donc le sanctuaire du pastiche sans savoir quel était le monument copié. Il est vrai que le monument réalisé, avec toutes les modifications dues à Branko Pesic, ressemble d'avantage à la Sainte-Sophie mais il serait imprudent et déplacé de parler de copie. Le long processus de son édification, précédé de débats publics ouverts et de réflexions savantes, mais aussi l'emploi de technologies constructives modernes, témoignent d'une démarche créative et réfléchie, quelque soit le jugement esthétique final qu'on puisse avoir.

En ce qui concerne le Sacré-Cœur, il a d'abord fait l'objet de mêmes jugements que la plupart d'ouvrages religieux français de la deuxième moitié du 19<sup>e</sup> siècle. Leur référence à des styles moyen-âgeux ne fut pas comprise par tout le monde comme une réalité de cette époque ni comme une recherche de sa propre identité de la part de l'Eglise, mais donna souvent lieu aux mises en question de la compétence et de la créativité des architectes. Y a-t-il pourtant un programme architectural où le poids de la tradition et la référence à l'origine soient plus contraignants, que celui du lieu de culte?

A l'origine de ce discrédit de l'architecture religieuse française du XIX<sup>e</sup> siècle, il faut placer Elie Faure, historien d'art. Il oppose le triomphe de la peinture à la décadence de l'architecture : «Alors que l'architecture a été pendant huit cent ans (...) l'expression à peu près constante de la France, la plus haute en Europe depuis les Grecs, (...) elle commence à s'effondrer dès le début du 19<sup>e</sup> siècle pour tomber très vite en ruines, aux heures où la peinture amorce et réalise sa plus brillante époque.»

<sup>17</sup> Son jugement fut sans appel, il refusa même de traiter l'architecture du 19<sup>e</sup> siècle dans son histoire de l'art.

L'application de ces propos au Sacré-Cœur de Montmartre fut aussi radicale sous la plume des collègues d'Elie Faure. Ainsi, Louis Réau tranchait : «La basilique votive du Sacré-Cœur n'est qu'un pastiche de Saint-Front de Périgueux.»<sup>18</sup> Dans



les années 1960, le jugement d'Yvan Christ n'est pas franchement différent : «La basilique du Sacré-Cœur n'est qu'un colossal pastiche du style romano-byzantin... Elle couronne d'une façon aussi heureuse que logique le sommet de la butte Montmartre... Sa silhouette au-dessus des toits de Paris, ne manque ni de caractère ni d'une certaine monumentalité. Cette fugitive bienveillance s'estompe lorsqu'on aborde le monument... Rien de plus ambitieux et de plus confus qu'une telle composition, qui ne reflète aucun génie créateur.»<sup>19</sup>

Jusqu'à une date récente, de nombreux historiens d'art souscrivaient encore à ce genre d'analyses, apparemment purement esthétiques, où le pastiche est reconnu comme un élément fondamental mais péjoratif. Ils refusaient de voir dans le Sacré-Cœur autre chose que le jeu des forces réactionnaires, tournées vers le passé et nostalgiques d'un âge d'or et de ses réussites. Cependant, une réévaluation a récemment eu lieu et les jugements exprimés semblent totalement opposés à ceux que nous avons vus précédemment. Par exemple, François Loyer, qui s'intéressa longuement au Sacré-Cœur, refusait de parler du pastiche : «Montmartre a concrétisé le rêve architectural colossal de toute une génération, qui cherchait dans l'histoire le dépassement de ses modèles. Le romano-byzantin imaginaire d'Abadie aura eu le mérite de fusionner le rêve monumental classique, l'émotion romantique et la logique du rationalisme constructif en une œuvre si forte qu'elle n'est pas encore aujourd'hui sans nous dérouter quelque peu.»<sup>20</sup> Claude Laroche, le maître d'œuvre de l'exposition «Abadie» ne comprenait pas les arguments du discrédit du Sacré-Cœur : «Les références archéologiques de la basilique montmartroise sont tellement repensées qu'on se demandera sous peu comment on a pu la prendre pour le symbole du pastiche.»<sup>21</sup>

L'accusation du pastiche paraît finalement être peu fondée pour nos deux édifices. Il s'agissait en partie d'idées préconçues et de rumeurs qu'on ne vérifie jamais et que l'on finit par adopter à force de les entendre. La seule vérité dans la notion du pastiche appliquée aux deux monuments est qu'elle souligne leurs références aux styles historiques. Dans ce cas, on peut plus aisément parler de *l'historicisme*, et non du pastiche. La différence se situe dans la distinction entre le style, susceptible de toutes les interprétations et le modèle qu'on ne fait que copier. A la différence du pastiche, l'historicisme n'est pas automatiquement pénalisant comme démarche de l'architecte. Plus précisément, ce terme ne comporte pas de jugement de valeur, et il serait juste de l'appliquer à ces monuments. Cela ne serait que l'amorce d'une approche objective.

Ces deux églises méritaient d'être comparés du fait de leurs significations singulières et spéciales, et qui font que leur analyse passe par la compréhension de leurs contextes historiques, sociologiques et émotionnels. Ces contextes, ainsi que les contestations qui s'y sont rattachés, se trouvent être similaires malgré la distance culturelle et géographique, comme dans deux histoires parallèles.

Le jugement esthétique étant de l'ordre individuel, nous n'avons pas la prétention d'en apporter un. Cependant, il était nécessaire d'écarter les jugements simplistes basés sur la notion du pastiche. Force est de constater que le débat avait trop souvent été réduit à des disputes idéologiques, et que l'éventuel jugement esthétique de ces monuments devra s'appuyer sur des arguments autres que celui du pastiche, à défaut d'être crédible.

## LES ILLUSTRATIONS :

Fig. 1. Bogdan Nestorović, projet pour le concours, vue en perspective

Fig. 2. Aleksandar Deroko, projet pour le concours, vue en perspective

Fig. 3. Projet Nestorović – Deroko, élévation principale (ouest)

Fig. 4. Projet Nestorović – Deroko, coupe transversale

Fig. 5. Projet de Branko Pešić, plan au niveau du sol

Fig. 6. Paul Abadie, projet pour le concours du Sacré-Cœur, vue en perspective et élévation principale

Fig. 7. Paul Abadie, Basilique du Sacré-Cœur tel qu'il a été réalisé, coupe longitudinale

Fig. 8. Paul Abadie, Basilique du Sacré-Cœur tel qu'il a été réalisé, élévation latérale

Fig. 9. Basilique du Sacré-Cœur (photo)

Fig. 10. Sanctuaire de Saint-Sava (photo)

## BIBLIOGRAPHIE :

- dr. Ljubomir Jakšić, *Podizanje hrama Sv. Save na Vračaru u Beogradu*, Beograd, Nolit, 1985.
- Aleksandar Deroko, *Mangupluci oko Kalemegdana*, Belgrade, Matica srpska, 1987.
- Branko Pešić, *Spomen Hram Svetog Save na Vračaru u Beogradu 1895–1988*, Beograd, Sveti arhijerejski sinod Srpske pravoslavne crkve, 1988.
- Miodrag Jovanović, *Srpsko crkveno graditeljstvo i slikarstvo novijeg doba*, Beograd – Kragujevac, Društvo istoričara umetnosti Srbije, Beograd – Kragujevac, 1987, 254.
- Pavle Ivić, *Istorija srpske kulture*, Beograd, Dečje novine, Gornji Milanovac, Udruženje izdavača i knjižara Jugoslavije, Beograd, 1996, 420 p.
- Bouchon C., Brisac C., Chaline N. J. et al. *Ces églises du dix-neuvième siècle*, Amiens, Encrage Edition, 1993, 246 p.
- *Eglises parisiennes du vingtième siècle*, Paris, Action artistique de la ville de Paris, 1996, 193 p.
- Benoist Jacques, *Le Sacré-Coeur de Montmartre de 1870 à nos jours*, Paris, 1992, 2 t. 1280 p.

## NOTES :

- 1] Discours du métropolitte Michel, le 27 janvier 1898, dans : B. Pešić, *Spomen hram Svetog Save na Vračaru u Beogradu*, Sveti arhijerejski sinod Srpske pravoslavne crkve, Beograd 1988, 7.
- 2] Lj. Jakšić, *Podizanje hrama Svetog Save na Vračaru u Beogradu*, Nolit, Beograd 1985, 86.
- 3] M. Jovanović, *Srpsko crkveno graditeljstvo i slikarstvo novijeg doba*, Društvo istoričara umetnosti Srbije, »Kalenic« – Beograd i Izdavačka ustanova Eparhije šumadijske – Kragujevac 1987, 136.
- 4] B. Pešić, *op. cit.*, 46, 45.
- 5] *Ibid.*
- 6] *Ibid.*
- 7] M. Jovanović, *op. cit.*, 141.
- 8] B. Pešić, *op. cit.*, 50.
- 9] M. Jovanović, *op. cit.*, 136.
- 10] E. Zola, Paris 1898 (citation de J. Benoist, *Le Sacre Cœur de Montmartre de 1870 à nos jours*, t. II, Paris 1992, 975).
- 11] J. Benoist, *Le Sacre Cœur de Montmartre de 1870 a nos jours*, t. II, Paris 1992, 330–335.
- 12] R. P. Lecanuet, *L' Eglise*, t. IV, Paris 1906, 125.
- 13] *Le Pelerin*, n° 2221, 19 octobre 1919, 7–9.
- 14] Citation par Francois Chaslin (*Liberation*, 10. juin 1986), tirée du catalogue *Roma Antiqua*, Akademija likovnih umetnosti, 1986.
- 15] Citation d'Albert Louvet, dans : Bouchon C., Brisac C. et all., *Ces églises du XIX<sup>ème</sup> siècle*, Amiens : Encrage, 1993, 118.
- 16] K. Strajnić, *Svetosavski hram*, Beograd 1926, 32.
- 17] E. Faure, *Histoire de l' art*, t. IV, Paris 1921, 294–295.
- 18] L. Reau, *Histoire de l' art*, Paris 1936, 388.
- 19] J. Brosse – Y. Christ, *Dictionnaire...*, t. IV, 1968, 52.
- 20] F. Loyer, *Paris, Montmartre...*, 1984, 4–13.
- 21] C. Laroche, *Paul Abadie*, 1988, 11.