



La question de l'authenticité : quel dialogue entre monument historique et ajout contemporain ?

Sixtine Pauchet

► To cite this version:

Sixtine Pauchet. La question de l'authenticité : quel dialogue entre monument historique et ajout contemporain ?. Architecture, aménagement de l'espace. 2017. dumas-01616058

HAL Id: dumas-01616058

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01616058>

Submitted on 13 Oct 2017

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 QUESTION DE L'AUTHENTICITÉ

Quel dialogue entre monument historique et ajout contemporain ?

Sixtine PAUCHET

Mémoire encadré par
Jean-François COULAIS & Roberta BORCHI
"ICI ET AILLEURS VILLE, TERRITOIRE, NATURE"

Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles // Février 2017

REMERCIEMENTS

Ce mémoire est le résultat d'un travail de recherche de plus d'un an et demi. Je souhaite donc adresser tous mes remerciements aux personnes avec lesquelles j'ai pu échanger et qui m'ont aidée pour la rédaction de ce mémoire.

En commençant tout d'abord par Madame Roberta Borghi et Monsieur Jean-François Coulais, tous deux directeurs de recherche de ce mémoire, pour leur aide précieuse et pour le temps qu'ils y ont consacré. Je leur suis très redevable du suivi et des conseils qu'ils m'ont apportés dans l'approfondissement de ce sujet de mémoire.

Je voudrais adresser un remerciement tout particulier à Monsieur Christophe Bottineau, qui, à l'aube de ce projet de vie a su me faire confiance en m'intégrant au sein de son agence 2BDM-Architecture & patrimoine. J'y joins également Madame Colette Bensoussan, ma première chef de projet chez 2BDM qui m'a épaulée et fait découvrir cette passion et soif de connaissances pour l'architecture du patrimoine. Cette expérience forte de six années, a fait mûrir en moi ce désir de considérer un tel sujet.

Enfin, j'adresse mes plus sincères remerciements à mes parents pour leurs conseils et relectures ainsi que mes amis qui m'ont questionnée, encouragée et soutenue dans la réalisation de ce mémoire et tout particulièrement Mademoiselle Isaure de Pierre de Bernis. Enfin, Mademoiselle Carina Rodriguez pour le design et la mise en page.

SOMMAIRE

Prologue	p. 7
Introduction	p. 10
Chapitre I : Une notion complexe de monuments historiques et des écoles de pensée qui réglementent leur restauration.	p. 16
I.a Naissance et évolution d'une notion	p. 17
I.b Ecoles de pensée et réglementations	p. 23
I.c L'authenticité au pluriel	p. 29
Chapitre II : Quelle légitimité pour l'ajout contemporain ?	p. 36
II.a Contemporanéité : entre peur de l'avenir et difficile intégration de l'innovation architecturale	p. 38
II.b Les enjeux territoriaux	p. 47
II.c Les causes et nécessités contemporaines	p. 53

Chapitre III : La conservation par la conversation	p. 64
I.a : L'écriture architecturale : langage du dialogue	p. 65
I.b : Le dialogue : un processus de sauvegarde	p. 72

Epilogue	p. 77
Conclusion	p. 81
Bibliographie	p. 83
Sitographie	p. 85



Sixtine PAUCHET

Le passé, un présent pour le futur

Prologue



A cet instant, Sophocle et Aristophane se trouvaient là.

Se regardant, s'observant, se demandant pourquoi l'un était à côté de l'autre.

Ils étaient là.

Si proches, si confondus, si différents.

Perdus ?



Du latin “memoria” - la mémoire est la faculté de rappeler les idées et la notion des objets qui ont produit des sensations.(Le Monde)
Ces sensations sont la raison pour laquelle je me suis orientée vers ce sujet de mémoire de fin d’études. Une expérience s’étalant tout au long de mes études en architecture dans une agence spécialisée dans les monuments historiques a révélé en moi le goût pour cette alliance de l’architecture avec l’histoire. Une émotion, une révélation, un projet d’étude, un métier...

... mais avant tout un **mémoire**.

A l’aube de ce XXI^{ème} siècle, restaurer, réhabiliter, reconstituer, reconvertir un Monument Historique suscite toujours de nombreux débats. Ces derniers côtoient aujourd’hui le produit des politiques de développement des villes et se heurtent parfois à de vives controverses. Ces actions contemporaines amènent à la notion d’authenticité au sein de ce dialogue.

En effet, de grandes polémiques peuvent apparaître à la suite de la restauration de tels ou tels édifices. Les décisionnaires que sont les Architectes en Chef des Monuments Historiques, les Architectes des Bâtiments de France, les Architectes du Patrimoine, les Architectes, ont-ils eu raison de reconstruire cette partie d’édifice, de remplacer telle pierre abîmée, de choisir cette couleur d’enduit ou de créer ce nouvel édifice si proche d’un monument classé ?

Au-delà de l’avis subjectif de chacun, l’authenticité même du bâtiment est sans cesse remise en question.

Par-delà la définition historique de l’authenticité s’appliquant d’abord aux personnes disposant d’une autorité reconnue et légitime, celle d’un monument englobe divers aspects énumérés par l’ICOMOS en 2002 : « forme et conception, matériau et substance, usage et fonction, traditions et techniques, situation et emplacement, esprit et impression, et d’autres aspects extérieurs. L’utilisation de ces sources permet d’établir les dimensions spécifiques, artistiques, historiques, sociales et scientifiques du patrimoine culturel étudié »¹.

Nous pouvons également nous baser sur les différentes valeurs que possède un monument. En effet, Aloïs Riegl, illustre historien de l’art de la fin du XIX^{ème} siècle identifie les valeurs du monument en deux catégories : les valeurs de mémoire qui comportent l’ancienneté, l’histoire, la commémoration ainsi que les valeurs d’actualité englobant l’utilité et la valeur d’art du monument. A la lecture de son ouvrage, le culte moderne des monuments, dans lequel il décrit les valeurs ci-dessus, le lien entre ces valeurs et l’authenticité nous paraît évident.

Nous nous baserons donc sur la définition selon laquelle l’authenticité signifie l’originalité d’un projet d’art dont on a établi avec certitude la provenance historique. Les différents aspects et valeurs décrits ci-dessus en seront les témoins matériels et immatériels et permettront d’aller plus loin dans la notion d’authenticité pour en saisir les subtilités. Matériel : physique, tactile, vérifiable mais également immatériel. En effet, François Hartog dans son livre *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, amène l’idée qu’il faut aujourd’hui s’étendre à un patrimoine immatériel et actualisé c’est-à-dire qu’il faut préserver non plus que les seuls monuments historiques mais aussi les objets, les savoirs-faire, les manières de construire, les symboles.

Posant l’hypothèse que les Monuments Historiques sont des mémoires en mouvement, inscrites dans des architectures évolutives, toutes interventions seraient légitimes.

¹ International Council on Monuments and Sites. Fondé en 1965 à la suite de la création de la charte de Venise (1964). Il a pour but la conservation et la protection des monuments, des ensembles et des sites du patrimoine culturel. Son domaine d’influence s’étend au monde entier.

Toutefois, ne serait-ce pas alors altérer la pureté d'un édifice, son authenticité, son originalité ? Le besoin de restaurer aux termes où on l'entend aujourd'hui n'est cependant pas très ancien. Les ruines de Rome amènent la Renaissance à une nécessité de « renovatio » au présent des ruines du passé, dans le sens de restauration de la gloire du passé. Le XIX^{ème} siècle amènera la France à une certaine production de Patrimoine. Puis la crise des temps modernes envisage le futur comme une menace ou un danger. Ainsi, nous nous devons de préserver ce passé dans un souci de transmission ; ce qui suppose cependant de limiter les opérations de rénovation.

Ce besoin de conserver pour les générations futures se concrétise par des actions plus ou moins invasives sur les Monuments Historiques. Depuis la création de l'institution des Monuments Historiques, un grand nombre d'édifices a acquis une valeur patrimoniale les affranchissant du temps. Pour eux, il s'est arrêté à leur création et tout projet de restauration en reste marqué par sa matérialité nouvelle.

Dans le souci du respect de l'authenticité, comment se forme le dialogue entre la mémoire et l'innovation avec lesquels l'architecte de demain devra composer ?

Un dialogue est une conversation entre deux entités : l'émetteur et le récepteur. Dans cet échange entre le nouveau et l'ancien, le premier serait l'émetteur, le provocateur du dialogue et le second serait le récepteur, celui qui doit y répondre. Ce qui résulte de ce dialogue est le message et ce message se doit de porter du sens, de communiquer quelque chose. La question n'est peut-être finalement pas d'avoir raison sur telle ou telle théorie concernant l'action de l'homme sur ces monuments historiques mais plutôt de savoir ce qu'il en résulte, de positif comme de négatif.

L'enjeu est davantage de savoir en quoi consiste l'authenticité d'un monument, d'en décrypter les éléments qui la compose et ainsi d'établir une nouvelle définition de l'originalité en accord avec les visions contemporaines et futures de l'architecture.

Ainsi, de ce dialogue entre ces deux entités, les monuments historiques et les ajouts contemporains, n'émerge-t-il pas une troisième entité qui refléterait l'évolution historique comme un outil d'authenticité perpétuelle ? Perpétuelle dans le sens où la complexité d'une datation précise pour un monument et son évolution naturelle incontournable augurent une prise de position objective difficile.

L'élargissement de la notion d'authenticité, non plus réduite à la matérialité d'un monument, nous invite à réfléchir à d'autres horizons théoriques et architecturaux qui permettraient de continuer la sauvegarde du patrimoine mais également de lui donner une nouvelle fonction, un nouveau rôle, en accord avec son temps, le présent mais également de le positionner paradoxalement en tant que précurseur pour les générations futures. Cette métaphore du dialogue doit être porteuse d'un message dont l'architecte d'aujourd'hui se doit d'être l'auteur.

Le patrimoine constitue -entre autres- l'ensemble de ces monuments historiques dont on a hérité des générations passées et que l'on veut/doit transmettre aux générations futures. Depuis près de deux siècles, l'homme s'est donc attelé à la conservation des monuments historiques. La volonté de conserver l'essence même du monument et ainsi de ne pas intervenir se rapproche en effet de la question de l'authenticité.

Sans restauration, le monument dépérit, fait inévitable de l'évolution du temps. La seule donnée

brute conservée par l'évolution naturelle du bâtiment est sa matérialité. Or, nous mettrons un point d'honneur à ne pas réduire l'authenticité d'un monument historique à sa matérialité et à justement en démontrer l'imprécision qu'elle a induite auprès du grand public. Ce point de vue apparaît donc paradoxal quant à la volonté de l'homme de se souvenir et de transmettre aux générations futures.

Cette notion de transmission aux générations futures nous amène au présentisme étudié et décrit par François Hartog. Il décline le temps sous trois modes que sont la mémoire (présent du passé), l'attention (présent du présent) et l'attente (présent du futur). Aujourd'hui, l'Homme doit savoir combiner avec le passé, le présent et le futur et ainsi établir un régime d'historicité, c'est à dire une manière de mixer ces trois éléments.

Le monument historique, certes appartient au passé mais est ancré dans le présent. On peut ainsi affirmer qu'il possède une valeur temporelle. On se doit de souhaiter qu'il fructifie car il est vivant et évolutif. Afin de continuer à exister, il doit composer avec son temps présent. «Il arrive un moment où un monument peut être regardé pour autre chose que ce qu'il était ou a été pendant longtemps : il redevient visible autrement, un sémiophore, - objets visibles investis de signification porteur justement de *valeur artistique et historique*»¹.

L'authenticité d'un monument ne se limite également pas à son usage. Afin de préserver un de ces derniers, ne sommes-nous pas obligés de l'installer dans le présent en lui donnant une fonction liée à son temps actuel ?

Autre que l'usage, la matérialité, d'autres critères rentrent en compte comme le symbole, la connaissance historique, l'environnement... qui peuvent aussi être porteurs d'originalité. La question est donc de savoir quel lien entretient un ajout contemporain avec son monument. L'important est sans nul doute que la valeur d'authenticité que possède le monument concerné soit préservée ou dans le meilleur des cas enrichie par cet ajout.

Après une recherche documentaire, davantage théorique sur ces notions de patrimoine, monuments historiques et chartes qui en ont découlé, différents exemples viennent appuyer les hypothèses qui émanent de ces lectures. Car, les critères d'authenticité énoncés dans la définition donnée par l'ICOMOS sont-ils autant d'éléments, tous nécessaires afin d'attester de l'originalité ? Il me semble que non et les multiples terrains d'études choisis tenteront d'appuyer cette prise de position.

La verrière de la gare de Strasbourg en Alsace, le Parthénon d'Athènes, le musée Kolyma de Zumbach à Cologne, la nouvelle halle du marché de Gand et pour finir le temple d'Ise au Japon et la Sagrada Família de Barcelone en Espagne. Ces derniers ont été choisis pour leur justesse quant aux caractéristiques mises en valeur lors de l'analyse des textes référents. Ils attestent tous de manière différente des ajouts contemporains que nous pouvons observer aujourd'hui.

Cependant, en ce qui concerne le temple d'Ise et la Sagrada Família, un rôle un peu annexe leur est attribué. En effet, ces deux exemples reflétant une politique de conservation bien différente de la nôtre nous permettent de comprendre celle que la France s'est forgée depuis deux siècles et de développer une critique de certains de ces aspects.

De plus, le cas de la Sagrada Família viendra supporter l'idée développée plus loin selon laquelle l'authenticité est en relation permanente avec le présent. Quel plus bel exemple que cet ouvrage d'architecture toujours en construction après 130 ans ! Il nous questionnerait à nouveau sur la notion de patrimoine et permettrait à la France de s'engager dans la voie d'une nouvelle réinterprétation des monuments historiques qui font face aux

¹ François Hartog, «Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps», Paris, Le Seuil, 2002

ajouts contemporains qu'elle ne peut éviter.

Les limites temporelles ne sont pas ici la plus grande priorité. En effet, les monuments historiques auxquels les ajouts contemporains viennent se prêter sont des monuments dit historiques, reconnus comme tels ou inscrits à l'inventaire, protégés par les autorités compétentes du pays concerné ou encore inscrits au patrimoine mondiale de l'UNESCO¹. Ils sont donc tous antérieurs au XIX^{ème} siècle.

En ce qui concerne les ajouts contemporains, ils datent du XXI^{ème} siècle.

Les exceptions que sont la Sagrada Familia et le temple d'Ise viennent argumenter d'une autre manière le propos.

Ainsi, un premier chapitre s'axera sur le passé. Les fondements de cette notion de monument historique en France seront rappelés afin de comprendre les points de vues divergents que l'on rencontre dans le domaine du patrimoine.

L'analyse des écoles de pensées et des chartes internationales qui réglementent cette catégorie d'architectures sera mise en relation avec la notion d'authenticité et le rapport qu'elle entretient avec ces différents traités.

Ensuite, le temps présent sera mis à l'honneur avec les ajouts contemporains. La question de leur légitimité sera traitée sous différents thèmes comme les enjeux territoriaux impliquant leur apparition, les causes architecturales mais aussi le rapport au temps que ce dialogue implique avec la notion d'authenticité.

Cette analyse de l'authenticité avec le temps amènera le dernier chapitre qui consistera à mettre en lumière le langage architectural du dialogue et démontrer que l'innovation peut-être un processus de sauvegarde pour le futur de l'architecture. Nous recentrerons le propos sur la France afin de mettre en lumière les incohérences entre les réglementations actuelles et la volonté de création architecturale qui freine l'évolution vers un futur prometteur.

¹ UNESCO : *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*



Sophocle



Je suis le gardien de la mémoire



Chapitre I

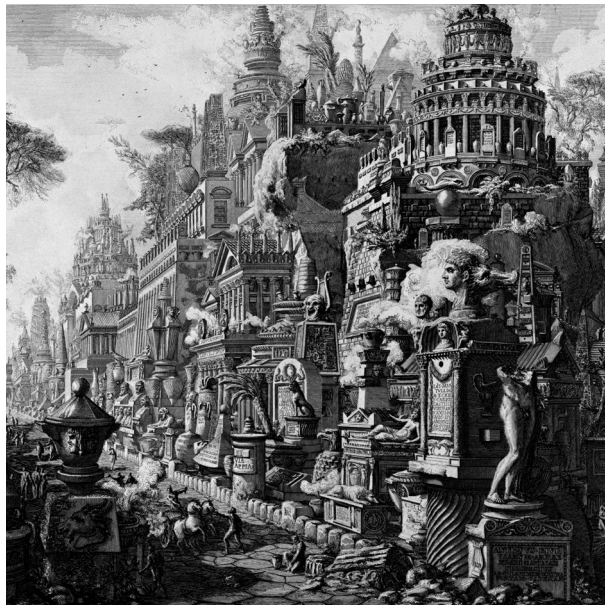
Une notion complexe de monument historique
et des écoles de pensée qui réglementent leur restauration

PASSE

Ia. Naissance et évolution d’une notion

Avant 1789, une sauvegarde non normalisée

I Piranèse, *Via Appia Ardeatina*, 1756



I Hubert Robert, *Le colisée de Rome*, 1780-90, Musée du Prado



Il apparaît d’abord nécessaire de revenir sur cette notion de monument. Du latin *monumentum*, signifiant «se remémorer», le monument est un ouvrage d’architecture permettant de se rappeler d’un évènement passé ou d’une personne. Il en devient un lieu de culte, de cérémonie. Pour Paul Valéry qui distingue « les édifices qui chantent, ceux qui parlent et ceux qui restent muets », les monuments sont des édifices qui se sont tus »¹. En ce sens, ils sont *historiques* car appartenant au passé, témoignant d’une époque révolue.

L’intérêt et la passion pour le passé, le patrimoine remonte bien plus loin que la Révolution française.

En effet, si cette cause des monuments historiques n’avait pas la même forme dans l’Ancien Régime que maintenant et que l’on ne parlait pas encore de protection ou de conservation, elle n’en demeurerait pas moins dans les esprits et pratiques mais sous d’autres formes.

L’attrance pour les vieilles pierres relève de comportements datant de l’Antiquité.

Les pillages par les Romains des œuvres grecques ont permis un recyclage d’éléments qui nous parviennent aujourd’hui.

Les riches familles d’Europe Occidentale se faisant construire des palais, des temples ou autres, l’économie et la pratique souvent primaient. Ainsi, de nombreux ornements, colonnes, pilastres frontons, décors, peintures ou statues étaient réemployés dans l’édification de ces édifices.

Avec la chute du grand Empire Romain et la progression des « barbares » dans l’Europe du nord, arrivent l’assombrissement des conditions de vie et la chute de la culture du beau durant le Moyen Âge. Rome devient une véritable réserve en pièces d’art et d’architectures prestigieuses.

La Renaissance apportera quant à elle un renouveau dans cette «sauvegarde». La réutilisation des codes harmonieux de l’Antiquité par la copie apparaît comme une nouvelle forme d’attraction.

Du XVI^{ème} au XVIII^{ème} siècle, le neuf et la copie priment, laissant quelque peu de côté le pillage. Simultanément, des découvertes d’Herculanum en 1738 et de Pompéi en 1748 émerge une culture de la ruine. Les relevés de ces dernières et les croquis de Piranèse ou encore Hubert Robert apportent un témoignage indélébile de l’intérêt qu’ils portaient à ces monuments -historiques-. La notion de nostalgie du passé en est une composante importante.

Le comportement du réemploi amorce donc l’idée d’une conservation inconsciente qui malgré tout apportera déjà son lot de remises en question. En atteste l’exemple suivant : dans un mémoire souvent appelé «Lettre à Léon X», Raphaël, suite à la tâche qui lui a été confié de relever les ruines de la Rome Antique, présente la ville comme le «cadavre de cette noble cité,

¹ Article de Michel MELOT, «Le monument à l’épreuve du patrimoine», dans «Les cahiers de médiologie», n°7, p.8

autrefois la reine du monde, aujourd’hui déchirée et si misérablement pillée »¹. Cela constitue le témoignage d’une prise de conscience des artistes pour cette pratique qu’ils jugent immorale. Ironie de l’histoire, ces mêmes monuments constitués d’éléments architecturaux recyclés font aujourd’hui partie de nos patrimoines tant protégés...

Le XIX^{ème} et XX^{ème} siècle, le patrimoine français s’érige

La prise de la Bastille du 14 juillet 1789 embrase le paysage français. Un grand nombre de monuments et d’objets d’art ayant appartenu à la noblesse et au clergé est mis à mal. Les révolutionnaires détruisent, pillent et saccagent leurs richesses : châteaux, hôtels particuliers, églises et cathédrales sont sans dessus-dessous. Un vent de remontrance féroce souffle sur la classe dirigeante française et se traduit par des dégradations matérielles sur l’architecture.

Le gouvernement de la Terreur doit financer ces actions révolutionnaires et ce sont les œuvres d’arts et d’architectures qui en pâttissent. Cet élan entraînera même les anglais dans ce pillage.

Cette débâcle artistique conduira cependant certaines voix françaises à s’élever afin d’y mettre un terme.

Ainsi, c’est l’abbé Grégoire, homme d’église rallié au Tiers-Etat et député de l’Assemblée Constituante qui, le premier, commença à se préoccuper du sort réservé aux édifices français. L’émotion créée par la disparition progressive des chefs-d’œuvre français fait intervenir Charles de Talleyrand en octobre 1790. Il œuvrera pour que l’assemblée crée une Commission des Monuments afin d’en améliorer la conservation.

L’abbé Grégoire fait voter en 1792 un décret par l’Assemblée permettant la conservation des «chefs- d’œuvre des arts ». En 1793, Joseph Lakanal demande au nom du Comité de l’Instruction publique la pénalisation des dégradations sur les monuments publics.

Tout ce qui appartenait à l’Ancien Régime est dorénavant considéré comme un Bien National, l’abbé Grégoire le qualifiera de «propriété du peuple».

L’amour de l’histoire et la responsabilité qu’elle implique ont ainsi sauvé la France d’une destruction catastrophique.

En 1810, une première liste des monuments est réalisée à l’initiative d’Alexandre de Laborde, qu’il obtient du ministre de l’Intérieur d’alors : le comte de Montalivet. Le principe de protection se traduit ainsi concrètement par cette première démarche d’inventaire. La liste des monuments recensés fait naître le tourisme et ce désir de découvertes et de connaissances envers les monuments nationaux.

Par ces décrets et l’intérêt du grand public, les prémices de la conservation des monuments historiques étaient nées.

Quelques années plus tard, après les Trois Glorieuses, Louis-Philippe monte sur le trône de France en 1830. Malgré la monarchie, la rupture avec le passé de l’Ancien Régime s’effectue, entre autre, symboliquement par la mise en place du drapeau tricolore. Ainsi, ce nouveau ré-

gime se veut davantage démocratique et laïc que les précédents.

La même année, François Guizot, alors ministre de l’Intérieur propose la création du poste d’Inspecteur Général des Monuments Historiques. Ludovic Vitet, archéologue et historien d’art est le premier et en définit la mission :

« Constaté l’existence et faire la description critique de tous les édifices du royaume qui, soit par leur date, soit par le caractère de leur architecture, soit par les événements dont ils furent les témoins, méritent l’attention de l’archéologue, de l’historien, tel est le premier but des fonctions qui me sont confiées; en second lieu, je dois veiller à la conservation de ces édifices en indiquant au Gouvernement et aux autorités locales les moyens soit de prévenir, soit d’arrêter leur dégradation ».¹

Prosper Mérimée lui succède en 1834.

Le fait de ‘classer’ au titre des monuments historiques devient au fur et à mesure un incontournable de la procédure et ainsi un instrument de protection juridique. En 1837, cette démarche évolue auprès des préfets des départements et se transforme en une instruction leur demandant de classer par ordre de priorité les édifices présents sur leur territoire afin qu’ils puissent recevoir une aide financière de l’Etat dans le but de les conserver.

Ces critères de classement seront fixés en 1887 et permettront de mieux organiser la conservation des monuments historiques. En effet, le 30 mars 1887, la première loi sur la protection des monuments historiques est votée, ouvrant un champ d’applications réglementées de la part de l’Etat. Le corps des Architectes en Chef des Monuments Historiques est initié puis créé dix ans plus tard, en 1897. Les architectes concernés ont donc les connaissances requises dans la restauration des édifices classés.

Mais il faut attendre 1913 pour que la législation prenne vraiment force en France. Se substituant à celle de 1887, la loi de 1913 élargit le champ de protection en qualifiant les monuments historiques non plus d’intérêt national mais d’intérêt public. Les grandes lignes de la réglementation actuelle sont ainsi mises en place, offrant un cadre législatif aux procédures de protection. Les propriétés privées et les édifices cultuels (du fait de la séparation de l’Eglise et de l’Etat en 1905) sont intégrés à la liste. Cela augmente donc considérablement le nombre de monuments historiques en faisant du patrimoine français l’un des plus riches au monde. Une nouvelle catégorie de protection est créée et surpasse en nombre les monuments classés : l’inscription à l’Inventaire Supplémentaire.

Tout au long du XX^{ème} siècle, de nombreuses lois vont apparaître étendant le patrimoine et le réglementant.

En 1943, un périmètre de 500 mètres autour des monuments historiques classés ou inscrits est délimité et normalisé dans une loi. Le monument ne se réduit pas à lui-seul mais va au-delà et intègre son environnement proche. Nous verrons par la suite que la protection des abords des monuments historiques tend à se restreindre voire disparaître.

La loi de 1962 sur la protection des quartiers anciens et la création des secteurs sauvegardés est issue de l’après-guerre. Les destructions qui eurent lieu puis les reconstructions qui en découlèrent modifièrent le paysage urbain et les centres historiques des villes. Face à ce phénomène, l’Etat se devait d’intervenir et c’est André Malraux, ministre des affaires culturelles qui s’en chargea en fixant la protection des quartiers anciens. L’idée de protection des monuments se rapproche donc de l’urbanisme des villes, point sur lequel nous reviendrons plus tard.

Ainsi, le ministère de la Culture et de la Communication énonce qu’ « un monument historique est un immeuble ou un objet mobilier recevant un statut juridique particulier destiné à le proté-

¹ Issu d’un mémoire souvent appelée «Lettre à Léon X» écrit vers 1514 par l’artiste Raphaël et ‘adressée’ au Pape Léon X en fonction depuis 1513. Découvert en 1730 et identifié comme étant de l’artiste en 1799, ce mémoire est notamment présenté comme étant l’un des premiers signes du souci de conservation antique, comme le montre la publication de l’universitaire Michel Paoli, *La lettre à Léon X* comme « discours de la méthode », ou la restauration antique par le dessin, Editée aux PUR (Presses Universitaires de Rennes) en 2015.

¹ Issu du Rapport à M. Le Ministre de l’Intérieur sur les monuments, les bibliothèques, les archives et les musées des départements de l’Oise, de l’Aisne, de la Marne, du Nord et du Pas-de-Calais par M. L. Vitet, inspecteur général des monuments historiques de France.

ger, du fait de son intérêt historique, artistique, architectural mais aussi technique ou scientifique.

Le statut de « monument historique » est une reconnaissance par la Nation de la valeur patrimoniale d'un bien. Cette protection implique une responsabilité partagée entre les propriétaires et la collectivité nationale au regard de sa conservation et de sa transmission aux générations à venir ».¹

La période d'avant la Révolution Française n'a effectivement pas permis une sauvegarde et une protection comme nous l'entendons aujourd'hui mais nous ne devons pas pour autant l'occulter dans la mesure où nous comprenons mieux notre fascination actuelle pour les monuments historiques.

Tout au long du XIX^{ème} et XX^{ème} siècle, des personnalités engagées du paysage politique élaboré

La fin du XX^{ème} et le début du XXI^{ème} siècle, vers une « obsession patrimoniale »²

Depuis les années 60, les mutations sociétales ont fait émerger un phénomène d'amplification du patrimoine. L'objet patrimonial est un vecteur identitaire qui symbolise l'expression d'une communauté mais aussi l'appartenance à un héritage commun. L'objet, au sens large s'étend aujourd'hui à tout type de patrimoine : industriel, urbain, rural, maritime, littéraire, cinématographique, photographique, culinaire, vestimentaire... Cela met en exergue non plus un mais **des** patrimoines.

La volonté de conserver son héritage pour le transmettre aux générations futures est mise en œuvre de façon démesurée et l'on aboutit à ce que Dominique Audrerie nomme le «tout-patrimonial».

On assiste ainsi aujourd'hui, au-delà de l'architecture, à une complexification de la définition du terme patrimoine.

Pierre Nora dira : «brutalement, par pans entiers, sont entrés dans le domaine patrimonial des catégories d'objets, des champs esthétiques ou culturels obsolescents que la transformation industrielle et l'aménagement de l'espace menaçaient de disparition ».³

Cet élargissement dans le champ d'action du patrimoine a des conséquences néfastes pour les monuments historiques. En effet, l'extension des valeurs représente un risque pour la notion de patrimoine dans la mesure où étant de plus en plus confuse, elle pourrait perdre son sens véritable et la singularité de ses composantes.

L'obsession du culturel induit une classification à outrance, une prise en charge du moindre élément qui représente un héritage culturel pour la communauté et donc son identité. Mais il ne faut malheureusement pas confondre une identité **nationale** d'un particularisme **communautaire**. Nous passons du monument isolé, singulier au patrimoine, global.

L'état, garant du bien public, ne peut se permettre d'élargir encore plus ce domaine patrimonial. L'économie de ce début de siècle participe à freiner cette obsession. Les fonds sont moins

nombreux et les aides apportées réalisées avec parcimonies.

La préoccupation de notre espace urbain entraîne un processus de patrimonialisation qu'il faut donc savoir contrôler.

La connaissance de l'histoire se doit d'être la raison première d'une classification mais avant tout d'une sauvegarde.

Car sauvegarder ne veut pas forcément dire classer et c'est sans doute cette frontière, aussi légère soit-elle dans le sens qu'elle implique qui n'est plus définie. Ainsi, ne pas classer ou inscrire à l'inventaire supplémentaire des monuments historiques¹,un monument ou élément historique n'impliquent pas forcément sa disparition.

Il apparaît nécessaire aujourd'hui de recourir à d'autres façons de conserver sans toutefois altérer la singularité des monuments. L'ancienneté du régime de protection, institué au XIX^{ème} siècle et confirmé au XX^{ème}, implique des conduites et procédures variées et complexifiées au fil du temps mais il apparaît nécessaire aujourd'hui qu'une méthode commune soit mise en place afin d'assurer la cohérence de la notion de monument historique.

La peur de la perte d'identité et la rapidité des changements que notre société connaît actuellement sont des ressorts de la patrimonialisation.

Seulement, ce phénomène ferait primer la quantité à la qualité du patrimoine classé. Le XXI^{ème} siècle se heurte à un patrimoine de plus en plus soumis aux mutations constantes et à la mouvance des repères symboliques et une dérive vers le «tout-patrimoine» s'amorce et pourrait fermer la ville à la richesse de la créativité.

Nous nous devons donc de combiner trois logiques : la première, étatique faisant référence à la question de la souveraineté, la deuxième financière lié à la rentabilité et la dernière, symbolique, jointe par essence à la question de l'identité.

Ces trois logiques, représentatives de la société actuelle se doivent de rester en harmonie afin que l'une d'entre elles ne soit pas lésée.

Malgré des démarches publiques d'aménagement du territoire, les exemples étudiés dans ce mémoire s'efforceront de démontrer que la symbolique n'est pas forcément ébranlée.

Tel est le paysage français issu de la création et de l'évolution des monuments historiques depuis deux siècles. Malgré un cadre plus élargi donné par les études de cas se trouvant dans divers pays d'Europe, les différentes chartes que sont la Chartes d'Athènes de 1931, celle de Venise en 1964 ainsi que le Document de Nara, étant des traités issus de conférence internationale sur l'architecture, seront étudiées à la suite de la présentation des écoles de pensée.

En effet, ces chartes ne sont pas présentées ici volontairement dans la mesure où c'est à travers elles et les prises de positions concrètes qui en découlent que le principe d'authenticité sera abordé.

Ce statut international permettra ainsi de lier les différents exemples et d'élaborer une appréciation rationnelle de la question du patrimoine en France. En déterminer les limites, les points forts et faibles, les améliorations possibles.

Il était malgré tout important de commencer par cette notion de monument historique en France pour en détailler les prémices et la passion qu'elle suscite pour l'élargir au reste du monde à l'aide des différents exemples pour finalement se recentrer sur la sphère nationale.

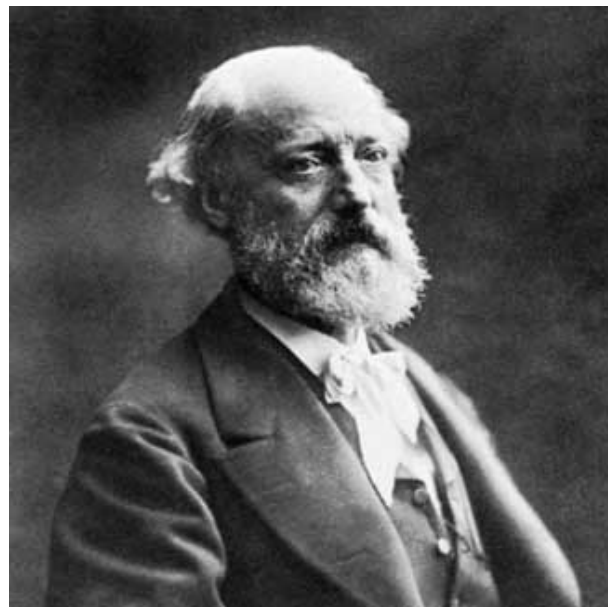
¹ citation issue de culturecommunication.gouv.fr

¹⁻² Pierre Nora, *Les lieux de mémoire-Tome 3, Gallimard, Paris, 1992*

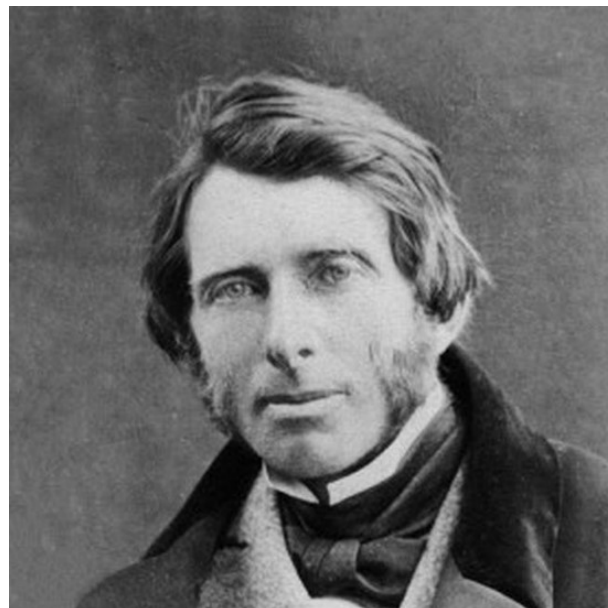
Ib. Ecoles de pensée et réglementations

Intervenir ou garder en l'état

I Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) © Inconnu



I John Ruskin (1819-1900) © Inconnu



La notion de restauration prend ses marques tout au long du XIX^{ème} siècle. Dans un premier temps, ce sont les acteurs politiques ou du moins instruits qui s'occupent de la mise en place de règles concernant les monuments historiques. Puis, grâce à la création de la fonction d'Architecte en Chef des Monuments Historiques, ce sont les architectes qui s'emparent de la normalisation de ce domaine. En effet, le patrimoine demande les connaissances nécessaires afin de légitimer les actions de conservation.

Deux écoles de pensée se dévoilent. Deux grands acteurs s'opposent. Eugène Viollet-le-Duc et John Ruskin. L'un est architecte français, l'autre écrivain, poète, peintre et critique d'art britannique. Une même réalité les rapproche, à savoir comment conserver les témoignages du passé historique et national mais leurs réponses divergent.

Eugène Viollet-le-Duc, figure incontestable du domaine de la restauration au XIX^{ème} siècle prône une restauration stylistique. Cette restauration consiste à redonner au monument une unité de style malgré des époques de construction variées.

Ses oeuvres de restauration les plus connues sont la cité de Carcassonne ou bien la Cathédrale Notre-Dame de Paris en 1843 assisté de Jean-Baptiste-Antoine Lassus.

Contrairement à la période de la Renaissance, il s'affranchit de la copie afin d'analyser avec rigueur les formes gothiques et d'en établir un ensemble de principes pour l'architecture de son temps.

Pour lui, la restauration ne se limite pas à la conservation simple du monument. Ainsi, il encourage l'usage des matériaux modernes apparus au XIX^{ème} siècle comme l'acier ou la fonte. En recréant des parties disparues ou en ruines, il définit l'architecture comme «une réponse à un problème structurel posé par des besoins fonctionnels».

Viollet-le-Duc, en analysant les matériaux et les formes qui en résultent conclut que les particularités de chaque époque se doivent d'être l'image d'elle-même. Ainsi, les nouveaux matériaux ne doivent pas être utilisés pour imiter l'ancien mais pour créer une continuité du bâtiment en lien avec le présent d'alors. Le principe de liaison avec le présent est légitime mais les justifications de ses restaurations le sont beaucoup moins.

Son école de pensée de la restauration est définie en ces termes : « Restaurer un bâtiment n'est pas le préserver, le réparer ou le reconstruire, c'est le replacer dans un état complet qui a pu ne jamais exister à une époque donnée ».

Ce concept de restauration le conduit à reconstruire les monuments dont il a la charge dans

un état supposé et théorique. De plus, son jugement subjectif l’amène à effacer les traces des restaurations passées qu’il estime non conformes. Mais conforme à quel critère ? Sur quoi se base-t-il ? Sa volonté de redonner un état de pureté historique est effectivement critiquable. Viollet-le-Duc ne fait pas preuve d’objectivité en se donnant le droit d’estimer si telle ou telle partie d’édifice est digne d’intérêt ou non.

A contrario, John Ruskin s’oppose formellement à toutes interventions, craignant que ces dernières, aussi minimales soient-elles, dénaturent le monument historique. Le garder en l’état apparaît donc comme le meilleur moyen de conserver l’image et la symbolique qu’il incarne. Conserver plutôt que restaurer. Ruskin expose donc sa volonté de laisser le temps faire son œuvre et l’idée qu’il faut accepter la mort du monument. Dans son ouvrage *Les sept lampes de l’architecture*, publié en 1879, Ruskin définit les qualités et les valeurs de l’architecture en général et met un accent majeur sur l’historicité d’un monument et sur son âge qui, pour lui, est un facteur essentiel dans la beauté et l’intérêt qu’il présente. Il expose donc l’idée selon laquelle la valeur du monument à conserver est son ancienneté due à son âge et donc sa matérialité doit en être le miroir parfait.

Ruskin compare l’architecture à la nature et à sa beauté. L’architecture relève du sensible et donne donc à l’homme un lieu singulier et propre. Dans sa matérialité et son aspect historique, elle est chargée de symbole et en cela, se doit d’être respectée. Elle est comme la nature qui - par nature - meurt en hiver puis revit au printemps. Ainsi, les monuments historiques vivent et meurent pour mieux se réinventer au fil des siècles sans besoin de revenir au passé et à la nostalgie qu’ils impliquent.

« Ainsi le critique et historien d’art britannique John Ruskin est hostile à tout effort de reconstitution. Pour lui, le travail des générations passées est intouchable, et les marques de vieillissement font partie de l’essence même des édifices. Viollet-le-Duc représente l’extrême opposé. Il ne craint pas, quant à lui, de remonter les tours en ruines et de rebâtir de véritables fac-similés de l’ancien ».¹ Ces deux écoles de pensée antinomiques ainsi résumées ont cependant chacune des critères positifs et négatifs. Quant Viollet-le-Duc affirme une conservation par la restauration, les suppressions du passé ou les ajouts théoriques ne sont pas pour autant acceptables si l’on admet l’idée que l’évolution d’un monument historique se doit d’être le reflet des époques cumulées. Il respecte la distinction qui doit avoir lieu entre les parties anciennes et rajoutées mais l’approximation historique des ajouts lui fait défaut. En cela, la vision de Ruskin s’y conforme. Le souhait de laisser le temps faire son œuvre s’entend au sens que le temps présent n’a pas la légitimité pour juger et ainsi altérer les faits historiques. Il pousse donc l’idée à son paroxysme en n’intervenant absolument pas sur le monument.

Les raisons qui poussèrent Viollet-le-Duc à des reconstructions sont issues de son érudition et de son génie. En découvrant le Moyen-Age, période qui le fascinait, il imaginait les dessins qui auraient pu être l’œuvre d’artistes de l’époque et ainsi recréait les décors, les parties manquantes. Génie ou délire ? Malgré des connaissances incontestables, ses restaurations ont une pointe d’insolence en s’octroyant une interprétation et une imagination trop grandes. Grand admirateur de la nature, il estime également que l’espace est constitué d’organismes qui sont liés et interagissent entre eux. Le bâti, lié à son environnement constitue un art total qui fascine Viollet-le-Duc autant qu’il produisit des idées aux limites du concevable. (Il souhaitait restaurer le Mont-Blanc, quelle idée !)

Ruskin quant à lui expose l’idée selon laquelle la survie temporelle d’un bâtiment est une activité

perpétuelle à sanctifier car c’est à travers elle que s’incarne la mémoire collective d’une société. En dépit de la poésie de cette idée, les besoins de l’homme de conserver passent par une restauration. Comme s’ils s’interdisaient par ce biais-là, d’avancer en répétant sans arrêt les fastes du passé, entretenant une nostalgie. Pour autant, dans le contexte actuel du XXI^{ème} siècle, dont les conditions seront explicitées plus tard, les ajouts contemporains à notre époque de restauration s’intégrant au monument lui-même ou à son écrin se révèlent comme une nécessité manifeste. Qu’elles soient économiques, politiques, sociétales ou normatives, les raisons sont nombreuses. De plus, le besoin qu’éprouve l’homme à vouloir connaître son héritage et en commémorer les événements lui impose de conserver par la restauration.

Les grandes chartes du XX^{ème} siècle en constituent les lignes conductrices.

Une succession de chartes

Face aux remises en question qui eurent lieu après les restaurations opérées au cours du XIX^{ème} siècle et notamment par Viollet-le-Duc qui en est la figure la plus connue, différentes conférences ont fait émerger de multiples chartes afin de réglementer la question de la restauration.

Le sixième Congrès international des architectes se tient à Madrid en 1904 et constitue la première tentative pour fixer les principes de la conservation architecturale. La conférence s’intéresse aux ruines et aux monuments historiques et préconise une intervention minimale pour les premières et une utilisation fonctionnelle pour les deuxièmes. Ce document expose le principe selon lequel les restaurations doivent se faire selon une seule expression stylistique. Document très peu connu mais qui a le mérite de montrer la volonté internationale de réglementer la restauration.

La **Charte d’Athènes** de 1931 marque communément le point de départ de la normalisation du patrimoine architectural mondial. Tenu à Athènes, c’est le premier congrès international des architectes et techniciens des monuments historiques. L’idée d’un patrimoine mondial commun, l’importance du contexte spatial des monuments ainsi que le principe de réintégration de nouveaux matériaux ont été instaurés dans ce document. Aussi appelée la «Carta del Restauro», sept résolutions ont été présentées :
« 1 - Des organisations internationales prodiguant des conseils et agissant à un niveau opérationnel dans le domaine de la restauration des monuments historiques doivent être créées.
2 - Les projets de restauration doivent être soumis à une critique éclairée pour éviter les erreurs entraînant la perte du caractère et des valeurs historiques des monuments.
3 - Dans chaque État, les problèmes relatifs à la conservation des sites historiques doivent être résolus par une législation nationale.
4 - Les sites archéologiques excavés ne faisant pas l’objet d’une restauration immédiate devraient être enfouis de nouveau pour assurer leur protection.
5 - Les techniques et matériaux modernes peuvent être utilisés pour les travaux de restauration.
6 - Les sites historiques doivent être protégés par un système de gardiennage strict.
7 - La protection du voisinage des sites historiques devrait faire l’objet d’une attention particulière.»¹

¹ Larousse encyclopédie, «patrimoine» dans Larousse [consulté le 20 décembre 2016] Disponible sur internet : <<http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/patrimoine/77550>>

¹ Extraits issus des conclusions générales de la Charte d’Athènes de 1931. [consulté en décembre 2016], Disponible sur internet <<http://www.icomos.org>>

Ces recommandations, aussi succinctes soient-elles étaient clairvoyantes pour certains points tels que le ré-enfouissement des ruines si besoin mais une utilisation du béton armé en tant que solution pour garantir la consolidation des monuments historiques représentait un réel risque de dénaturation historique de l'édifice si ce dernier s'avérait trop présent. L'une des règles, brièvement analysée, qui évoluera particulièrement est celle de la mise en valeur des monuments. « Elle - la charte - recommande surtout la suppression de toute publicité, de toute présence abusive de poteaux ou fils télégraphiques, de toute industrie bruyante, même des hautes cheminées, dans le voisinage des monuments d'art ou d'histoire ». ¹ Le respect du voisinage n'est plus réellement appliqué. Nous le verrons dans une des études de cas et en étudierons les causes.

Quelques années après la fin de la Seconde Guerre mondiale (1939-1945) ayant entraîné de vastes destructions, la **Charte de Venise** sur la conservation et la restauration des monuments et des sites, émise en 1964, va plus loin dans l'élaboration des règles relatives au sujet. Adoptée lors du deuxième congrès international des architectes et techniciens des monuments historiques, elle donnera par la suite naissance à l'ICOMOS (International Council on Monuments and Sites²).

On va davantage parler ici du rôle de l'homme dans la transmission de toute la richesse de son patrimoine. La notion de responsabilité y est plus présente. Déjà, sur certains critères d'authenticité définis par l'ICOMOS, la charte de Venise «autorise» des aménagements. En effet, «la conservation des monuments est toujours favorisée par l'affectation de ceux-ci à une fonction utile à la société; une telle affectation est donc souhaitable mais elle ne peut altérer l'ordonnance ou le décor des édifices.»³ En effet, la valeur d'usage d'un monument peut être contextualisée dans la mesure où sa fonction d'origine n'existe plus dans la plupart des cas.

La charte de Venise évoque dans son article 9 que la restauration, « s'arrête là où commence l'hypothèse, sur le plan des reconstitutions conjecturales, tout travail de complément reconnu indispensable pour des raisons esthétiques ou techniques relève de la composition architecturale et portera la marque de notre temps »⁴.

L'article 11 ira même plus loin en disant : « les apports valables de toutes époques à l'édification d'un monument doivent être respectées, l'unité de style n'étant pas un but à atteindre au cours d'une restauration ».⁵

Cet article apparaît essentiel et précurseur quant aux ajouts contemporains d'aujourd'hui et plus particulièrement aux greffes nouvelles opérées sur les monuments historiques. L'ajout est donc possible si la valeur historique d'un monument, un critère de son authenticité, n'est pas vérifié et certain. Il est également autorisé si la marque du présent se distingue du reste afin de ne pas falsifier le document d'art et d'histoire.

En cela, la Charte de Venise s'oppose aux principes énoncés par Viollet-le-Duc de restaurer en fondant l'ancien et le nouveau.

De plus, elle étend la notion de monument historique au « site urbain ou rural qui porte témoignage d'une civilisation particulière, d'une évolution significative ou d'un évènement historique» et insiste sur la valeur à la fois historique et artistique d'un monument.

D'autres chartes ont également étendu le patrimoine dont celle de Florence en 1981 étendant la protection aux jardins historiques ou encore celle de Cracovie en 2000 qui élargit le patrimoine aux villes et villages.

Cependant, les chartes d'Athènes et de Venise constituent les réglementations sur lesquelles les praticiens actuels se basent. En effet, ils concernent davantage les édifices architecturaux que les éléments végétaux.

Bien que le terme d'authenticité ne soit pas énoncé clairement dans ces chartes, nous retrouvons des principes qui seront en 1994 définis précisément lors de la conférence internationale qui a lieu à Nara. Nous en détaillerons les éléments après avoir défini la notion d'authenticité dans son ensemble puis plus précisément au monument.

¹ Extraits issus des conclusions générales de la Charte d'Athènes de 1931. [consulté en décembre 2016] Disponible sur internet <<http://www.icomos.org>>

² Fondée en 1965. Il a pour but la conservation et la protection des monuments, des ensembles et des sites du patrimoine culturel. Son domaine d'influence s'étend au monde entier et tend à normaliser de manière globale la question du patrimoine.

³⁻⁴⁻⁵ Extrait issu de la «Charte de Venise, sur la conservation et la restauration des monuments et des sites», Venise, 1964

Ic. Authenticité au pluriel

L'authenticité : de l'universel au monument

Nous ne pouvons parler du monument sans parler d'authenticité. Mais avant de l'appliquer au monument, définissons-la d'un point de vue général. Diverses caractéristiques sont acceptables tant l'authenticité est complexe et implique un champ d'action large. Ainsi, l'**authenticité** est « la qualité de ce qui ne peut être controversé », « ce qui est intrinsèquement et éminemment **vrai**, pur ». Elle est aussi une « **certitude** attacher à l'auteur d'un texte, d'une oeuvre », une « certitude attachée au lieu, à l'époque, à la fabrication de quelque chose ». ¹ Cette notion ne peut se comprendre sans aborder la question du vrai, du véritable. Or, ce qui est vrai est lié à la **réalité** et reste **conforme à sa nature**.

D'un point de vue artistique, l'œuvre authentique est, a contrario de celle qui ne l'est pas la pièce originale, inimitable, unique. ² Cette notion est née au Moyen-Âge avec l'essor de la peinture. Les témoins d'une authenticité sont tout d'abord nos actes. En tant qu'humain, doué de conscience et d'intelligence, nos agissements sont le reflet de ce que nous sommes et en cela, nous nous devons d'être vrais. Le petit Robert en donne ainsi la définition suivante : « Qui exprime une vérité profonde de l'individu et non des habitudes superficielles, des conventions ». Un sentiment est authentique si le réel y occupe tout l'espace affectif dont il dispose, ne laissant aucune place à la perversion.

En faisant le lien avec l'authenticité dont il est question dans le dialogue entre le monument historique et l'ajout contemporain, deux idées se distinguent. L'une s'intéresse à la **forme**, l'autre au **symbole**. En d'autres termes, l'une s'attache au tactile et l'autre se trouve dans l'immatériel. En effet, le monument historique authentique est une création physique, résultat de l'entreprise de l'Homme au fil des siècles. La véracité historique est une composante majeure de son être. L'authenticité du monument est liée à l'exactitude de son style artistique. Pour cela, les connaissances historiques sont une qualité intrinsèque de l'acteur qui juge de ce critère. Cependant, nous voyons déjà se manifester l'impossibilité d'une datation ou d'une vérification exacte et légitime des faits passés. Quant à l'ajout contemporain, il est également **certain** dans la mesure où il est là et qu'il est connu. Toutefois, sa mise en œuvre dénote avec l'ancien et perturbe.

En ce qui concerne le symbole, l'authenticité immatérielle d'un monument est plus délicate à établir de manière certaine et vérifiable. Elle relève d'une qualité intérieure, si profonde qu'il est difficile, voire présomptueux de la définir. Seulement, c'est en elle que réside l'aspect le plus intéressant de l'authenticité d'un monument et des actes créateurs qui s'intègrent **dans, près ou loin** de celui-ci.

¹ Définition issue du centre national de ressources textuelles et lexicales [consulté le 23 novembre 2016], disponible sur internet <<http://www.cnrtl.fr>>

² «Revue de littérature» [consulté le 25 décembre 2016], disponible sur internet <<http://www.institut-numerique.org>>

L'authenticité d'un monument ne se limite également pas à sa matérialité. L'opinion publique confond souvent l'authenticité avec le cachet de l'ancien. Cela génère les prémices d'un dialogue conflictuel et non vertueux entre l'ancien et le nouveau. Nous pouvons considérer que cette idée préconçue, issue de la fascination pour les ruines, les monuments historiques, est en partie à l'origine des débats entre restauration et naturelle dégradation. De plus, il ne faut pas confondre authenticité et valeur du monument car cette dernière repose en effet sur différents critères d'authenticité.

La notion d'authenticité n'est réellement prise en compte et détaillée qu'en 1994, lors de la conférence de Nara, au Japon. C'est en effet à l'occasion de la 16^{ème} réunion du Comité du patrimoine mondial tenue à Santa Fe aux Etats-Unis que les questions liées à l'authenticité sont davantage discutées. L'ICOMOS suggère que ce concept et son application au patrimoine soient débattus lors de rencontres internationales. Des experts se réunissent donc à Nara afin d'approfondir l'authenticité par rapport à la Convention du patrimoine mondial. Les critères mis en exergue lors de la conférence sont les suivants : « conception et forme, matériau et substance, usage et fonction, tradition et techniques, situation et emplacement, esprit et expression, état originel et devenir historique ». ¹ Cette définition, nous le voyons dans sa complétude, ne se limite pas à un critère mais s'attarde sur la capacité pour chacun d'eux de représenter un édifice, un monument, un patrimoine et donc une culture.

Le comité réuni considère qu'il est essentiel de « développer le dialogue dans différentes régions du monde et entre les groupes de spécialistes concernés par la diversité du patrimoine, pour mieux définir le concept d'authenticité et son application au patrimoine culturel ». ² L'échange entre les pays et les cultures apparaît un élément primordial afin d'établir un concept fort mais aussi afin de saisir les avantages et inconvénients de chacune des politiques nationales. Grâce aux études de cas, nous en verrons les particularismes, principalement celui du Japon avec le cas du Temple d'Ise où la notion de conservation est opposée à celle de la France.

L'annexe du document de Nara, proposée par l'un des deux rapporteurs généraux de la Conférence, Herb Stovel présente quelques suggestions extrêmement intéressantes car répondant au contexte actuel illustré dans les études de cas. Le respect des cultures et l'appréciation de l'authenticité doivent se faire à la lumière d'une collaboration interdisciplinaire grâce à des outils d'analyse au service d'une mise en valeur des particularismes culturels. Le deuxième point de cette annexe est très intéressant dans la mesure où il énonce qu'il faut «actualiser les appréciations du degré d'authenticité à la lumière de l'évolution du contexte et des valeurs» ³. Ainsi, il apporte une ouverture à la notion d'authenticité qui serait trop enfermée dans le passé et les aspects originaux des monuments historiques. Or, nous l'explicitons, le contexte contemporain à chaque restauration ou actions contemporaines doit primer sur les suppositions historiques d'un certain passé de l'œuvre.

Le développement d'une plus grande compréhension des valeurs que présente un monument doit participer au respect du patrimoine et à son rôle dans les sociétés contemporaines. Les multiples critères énoncés dans la définition de l'authenticité sont essentiels et apportent un éclairage plus savant quant à cette notion.

Ne pouvant, comme nous l'avons déjà dit nous limiter à la matérialité, l'authenticité se doit d'être méticuleusement détaillée afin de saisir l'essence même d'un monument historique et du rapport qu'il entretient avec son environnement. Cette définition est celle sur laquelle nous nous baserons afin d'étudier les diverses études de cas du mémoire. Dans le but d'en saisir les nuances et les complexités, nous la rapprocherons de l'analyse d'Alois Riegl sur les valeurs du monument.

¹⁻²⁻³ Extraits issus du Document de Nara», publié en 1994 à la suite de la Conférence de Nara qui eut lieu Japon.

Aloïs Riegl : les valeurs du patrimoine

L’ouvrage d’Aloïs Riegl, *Le culte moderne des monuments*, datant de 1903 est ancien mais reste d’une frappante actualité. Les différents rapports de valeurs sont comme des dialogues entre les critères d’authenticité, passés et actuels. Ils enrichissent donc les indices d’authenticité décrits dans la définition de l’ICOMOS qui sont la forme, les matériaux, l’usage, la tradition, la situation et l’esprit.

Tout d’abord, Riegl part de l’art plastique comme activité qui donne forme à une substance. « La valeur d’art, (première des valeurs quand il s’agit de création) est donc présente dans tout objet fabriqué ». ¹ L’art est donc à lui-même sa propre fin.

En ce qui concerne les monuments, ils sont historiques car furent autrefois et aujourd’hui ne sont plus. Une conception plus moderne détaille : « ce qui fut ne sera jamais plus et forme le maillon irremplaçable et immuable d’une chaîne d’évolution ». ²

L’idée d’évolution est le point d’orgue dans la compréhension moderne de l’histoire. Ainsi, tout acte peut prendre une valeur historique. Cependant, la totalité des actes ne peut être prise en compte. Seuls les témoignages du passé qui nous semblent représentatifs de l’évolution sont considérés car singuliers. Le **monument** en devient donc, au-delà de sa valeur artistique, un **monument historique**. Sa valeur historique, étant conférée par le travail de l’historien sert à légitimer la protection et le processus de conservation des monuments historiques.

Se trouve à l’origine de toute oeuvre un vouloir d’art, le *kunstwollen*. Ce même vouloir d’art, dans un acception moderne, apporte la question de la nouveauté comme valeur esthétique qui s’oppose à celle de l’ancienneté comme valeur de mémoire du temps qui passe.

En effet, Aloïs Riegl se base sur les «valeurs de mémoire» du passé et ainsi, son point de départ est le présent et non une époque révolue qui enlèverait une certaine objectivité.

D’abord, la **valeur d’ancienneté** qui s’appuie sur une perception visuelle regroupe les monuments dont les qualités reposent sur les traces infligées par le temps et la nature. Autrement dit, cette valeur d’ancienneté est comprise dans le matériau, représentant éternel du temps qui passe car il évolue, se transforme, se corrode, disparaît. Ces monuments « anciens », dont le matériau porte la trace, l’homme d’aujourd’hui - nous vivrons de la telle l’actualité de l’ouvrage de Riegl que nous comparons l’homme du début du XX^{ème} siècle avec celui du début du XXI^{ème} siècle - les apprécie tout particulièrement dans la mesure où « le monument apparaît à l’homme moderne comme une partie de sa propre existence et toute intervention sur celui-ci est ressentie tout aussi importune qu’une intervention sur son propre organisme. ³

Toutefois, cette valeur d’ancienneté n’est pourtant pas le seul gage d’authenticité d’un monument historique car elle est relative, contextuelle. L’ancienneté amplifie le caractère historique si elle est reconnue par chacun et non par les seuls spécialistes.

Pour la **valeur historique** d’un monument, l’intérêt est porté « non pas aux traces de la dégradation naturelle mais à l’état originel de l’œuvre » ⁴. Toute altération est gênante et doit être éliminée par tous les moyens. Il s’agit de conserver le document historique que représente le monument dans son authenticité pour les restitutions fu-

tures de la recherche en histoire de l’art. C’est donc l’originalité dans son état révolu qui prime et l’homme doit tout mettre en oeuvre afin de la conserver. Cette valeur s’oppose ainsi totalement à celle de l’ancienneté. Les partisans de l’ancienneté conviendront paradoxalement que le savoir historique conservé par cette valeur est une source du pur plaisir esthétique. En revanche, la valeur historique tend parfois à figer le monument dans un état singulier d’une certaine époque et nie l’évolution du temps et ainsi les modifications que l’homme pourrait apporter au monument. Il apparaît impossible qu’une conservation éternelle soit envisageable car les forces naturelles l’emportent sur l’homme malgré toute l’ingéniosité qu’il mettra en oeuvre pour le conserver.

La **valeur commémorative** tend, quant à elle, à encren le monument dans le présent. L’événement révolu ne doit jamais appartenir au passé mais toujours demeurer dans la conscience des générations futures. Cette valeur est donc la plus fondamentalement opposée à celle de l’ancienneté car sans restauration, la commémoration ne peut exister. Il serait ainsi hypocrite de souhaiter commémorer le passé sans modifications qui ont justement pour objectif de servir cette cause.

Enfin, Riegl va plus loin en nommant deux **valeurs d’actualité** qui sont, elles, en rapport avec le présent et ainsi tendent à nous rapprocher des ajouts contemporains dont il est question. La **valeur utilitaire et la valeur d’art** nous amènent à mettre en lumière une certaine limite de la valeur d’ancienneté tant voulue par l’homme moderne. Car si cette dernière interdit toute intervention sur le monument, la valeur actuelle d’utilisation implique la notion de sécurité pour l’homme. Si la dégradation naturelle, son évolution, mettent en péril la vie de l’homme, son bien-être corporel prévaut sur le principe d’ancienneté. Cette limite est plus faible si l’on associe la valeur historique et la valeur utilitaire. L’intervention sur les monuments lui permet la conservation de ses fonctions originelles ou lui en donne de nouvelles, ce qui participe à l’évolution naturelle et temporelle du monument. Sans la conservation, l’utilisation aurait un risque d’être supprimée. Or, cette dernière constitue la part vivante du monument historique et donc son authenticité d’usage qui est incontestablement lié au contexte auquel il se réfère. Seules les ruines seront appréciées pleinement pour leur ancienneté car leur usage a été perdu en raison de leur démembrement.

La valeur d’art relève de la satisfaction que l’on a aujourd’hui des monuments anciens. Elle est donc liée à la valeur utilitaire mais s’oppose en grande partie à celle de l’ancienneté. En effet, la valeur d’art implique le plus souvent une remise à neuf, une réfection afin de conserver la beauté originelle du monument qui se donne à être apprécié au présent.

Ainsi, ces valeurs de mémoire et d’actualité entretiennent des liens négatifs ou positifs. La valeur d’ancienneté s’oppose la plupart du temps aux autres ce qui nous apparaît parfois paradoxal mais ce qui peut nous amener à répondre au problème d’authenticité. En effet, « toutes les créations de l’homme indépendamment de leur signification ou de leur destinations originelles, pourvu qu’elles témoignent à l’évidence avoir subi l’épreuve du temps » ¹, se trouvent liées au présent. Malgré leur antagonisme, l’ancienneté accompagne la modernité.

Cette liaison n’offre-t-elle pas au monument ancien l’opportunité d’être révélée par un ajout contemporain ? Ce dernier se regarde-t-il réellement comme parasite au côté d’un monument historique où plutôt comme l’élément qui le met en valeur et l’ancre dans le présent et ainsi se rend précurseur de l’avenir ? La juxtaposition apparaît alors non pas comme négative mais comme révélatrice d’un passé oublié grâce à qui l’élément contemporain redonne une nouvelle gloire, une nouvelle notoriété mais de manière vivante.

¹⁻² Jacques Boulet dans sa préface pour «Le culte moderne des monuments» d’Aloïs Riegl

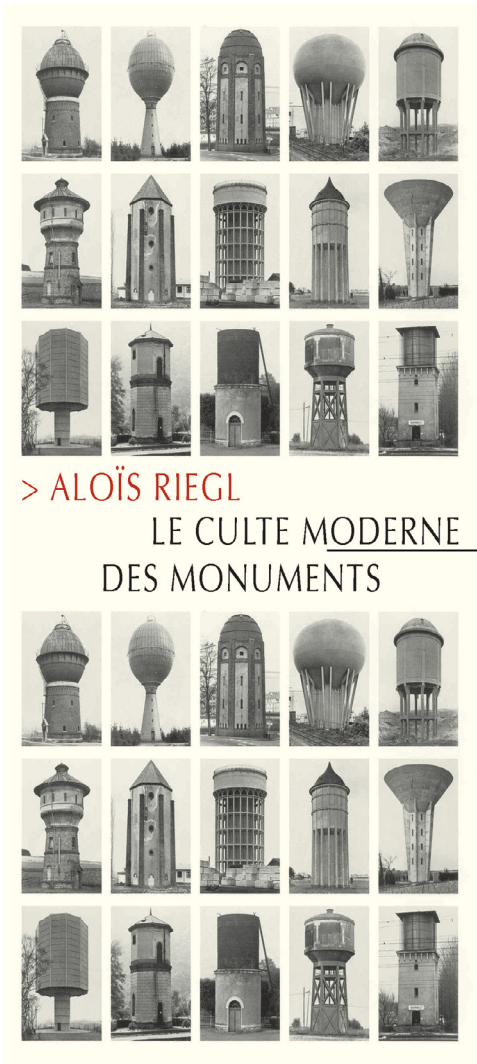
³⁻⁴ Aloïs Riegl, «Le culte moderne des monuments», Traduit par Jacques Boulet, 1903, réédité par les éditions L’Harmattan en 2003

¹ Aloïs Riegl, «Le culte moderne des monuments», Traduit par Jacques Boulet, 1903, réédité par les éditions L’Harmattan en 2003

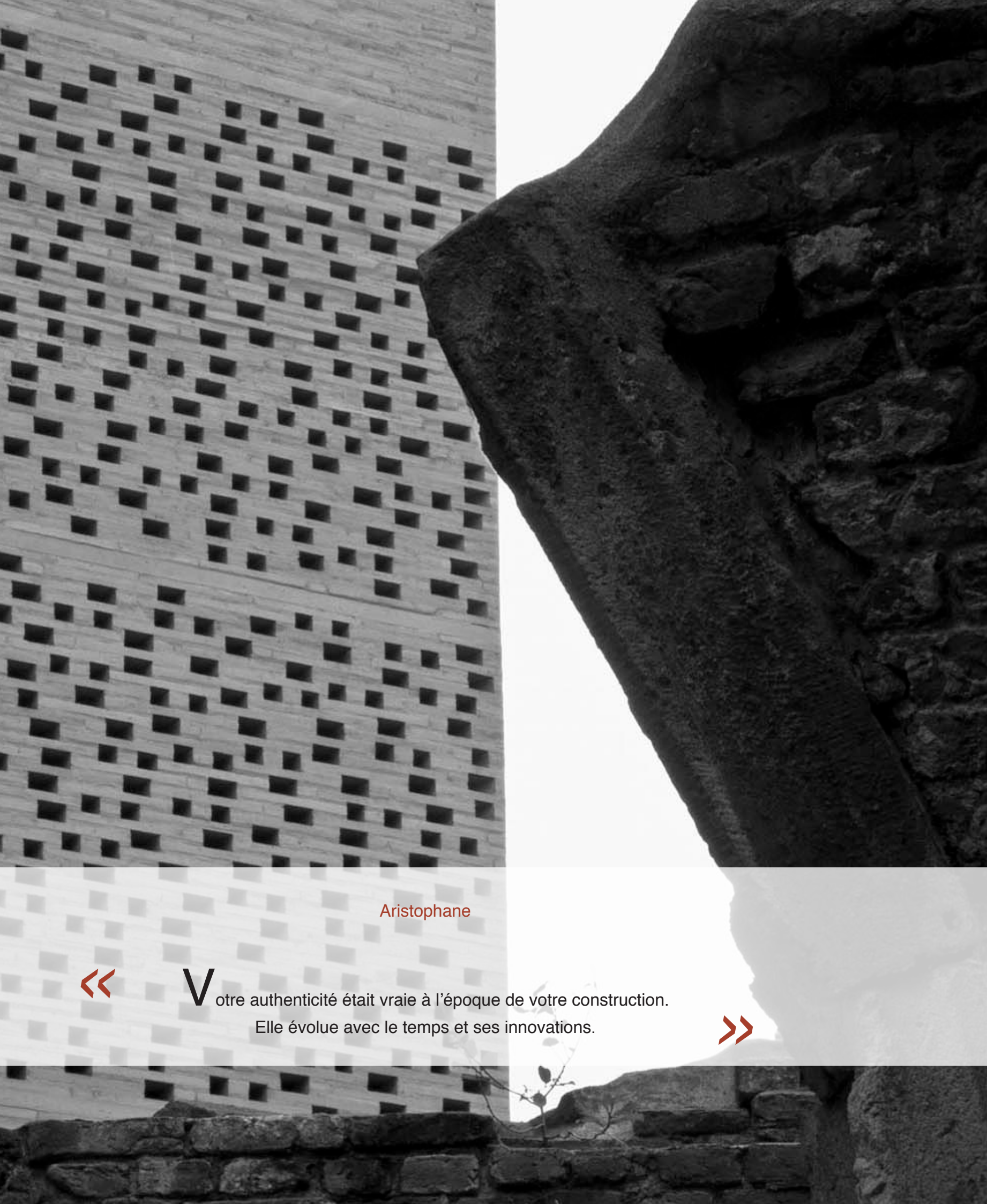
La valeur d’ancienneté qui est celle du point de vue du plus grand nombre, procure le plus d’authenticité par sa matérialité conservée mais ne suffit pas.
Les valeurs présentées par Riegl constituent autant de certificats d’authenticité. Il suffit d’en jauger leur importance selon le contexte actuel et les ajouts contemporains qui s’y intègrent.



Alois Riegl (1858-1905) © Inconnu |



Couverture du livre «Le culte moderne des monuments» |



Aristophane



Votre authenticité était vraie à l'époque de votre construction.
Elle évolue avec le temps et ses innovations.



Chapitre II

Quelle légitimité pour l'ajout contemporain ?

PRESENT

IIa. Contemporanéité : entre peur de l'avenir et difficile intégration de l'innovation architecturale.

Le patrimoine et le temps

Le fondement même du patrimoine réside dans le fait de la transmission. On l'a qualifié ainsi lorsqu'on a « pris conscience que sa dégradation, accidentelle ou ordinaire, temporaire ou irréversible faisait surgir le problème de la transmission ».¹

Le patrimoine exprime un certain ordre du temps, passé, dont le présent ne peut ou ne veut se détacher complètement. Il permet à l'individu de se construire, de se constituer une histoire, une identité.

Le patrimoine constitue les preuves de son action sur terre.

Le XIX^{ème} siècle a créé ses premiers monuments - historiques - et en cela il constituait un ensemble de valeurs que l'Homme se devait de transmettre aux générations futures.

Les révolutions, industrielle et territoriale apportent un changement de l'ordre du temps. Par l'accès facilité au territoire national, le monument se donne maintenant à voir au plus grand nombre.

Puis, comme en atteste le mouvement futuriste en histoire de l'art, le début du XX^{ème} siècle fut précurseur mais le déclin de ce principe durant la seconde moitié de ce siècle a fait changer les consciences.

On a élargi la notion des monuments historiques avec les différentes lois qui furent promulguées et créé la notion de patrimoine monumental comme bien commun dont il faut préserver l'héritage. Mais à tout vouloir protéger, l'Homme a davantage conservé sa mémoire que continué l'histoire.

Dans ce duel, l'accent fut mis sur le témoin, personnage physique, comme détenteur et protecteur de la mémoire mais moins comme acteur de l'histoire.

Mais nous assistons aujourd'hui à une rupture. La mondialisation, la démocratisation, la massification, la médiation entraînent la fin de la mémoire en taquinant la limite du tout-patrimoine. L'homme est aujourd'hui à la fois ici et ailleurs par tous les moyens de communication dont il dispose. Il est dépassé par les événements.

L'instantanéité des choses qui façonnent notre quotidien nous ont fait oublié la lenteur que prenait la construction des cathédrales. Seul le présent comptait.

Il en est autrement aujourd'hui. Paradoxalement, l'Homme prend peur face à l'accélération de nos sociétés et cela a pour conséquence un retour au passé au détriment de l'avenir.

¹ François Hartog, « Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps », Paris, Le Seuil, 2002 p.206

La conscience qu'il développe de sa mortalité lui impose de connaître, revendiquer son identité et d'en défendre les fondements. La mémoire s'impose face à l'histoire mais tend à disparaître car devient omniprésente. La patrimonialisation se rapproche de plus en plus du présent et amincit la distance que nous devons avoir entre le présent et l'histoire -passée-. Le présent s'historicise lui-même et le futur échappe. Il y a de moins en moins de recul entre présent et passé ; ce dernier étant considéré comme un laps de temps créateur de patrimoine. Il est attendu d'une oeuvre d'art qu'elle génère rapidement rareté, ancienneté et légitimité. Or, ces caractéristiques ne sont pas dans un premier temps les seuls gages d'authenticité car le temps doit faire son oeuvre pour les monuments créés deviennent le patrimoine à transmettre. La valeur sentimentale ressentie par l'Homme prime sur la relativité et la vérité historique des faits. Ainsi, à trop vivre dans le passé, la rétrospectivité peut manquer.

L'architecture en subit les résultats : le présent se trouve marqué par la peur de l'avenir. Des doutes sont constitués sur le projet et le futur est perçu comme une menace. Le futur ne disparaît nullement mais il apparaît obscur et menaçant.

De ce fait, lorsqu'un ajout contemporain vient s'intégrer auprès ou sur un monument historique, les critiques fusent. Les arguments sont principalement axés sur la perte des valeurs dans lesquelles nous reconnaissons notre identité mais surtout sur la perte de l'authenticité dudit monument. Au nom de la protection et du respect de notre mémoire et de l'héritage architectural, l'authenticité vient justifier le refus de cette pratique.

Mais nous en oublions que ce ne sont pas seulement les humains, les états, les sociétés et les cultures qui ont une histoire, ce sont aussi les lieux.

Il est vrai que seule l'ancienneté manque à l'appel car l'ajout n'a pas encore eu le temps de marquer sa naturelle dégradation mais les raisons contemporaines sont moteurs de projets et nous le verrons, n'altèrent en rien l'authenticité du monument historique. Il est même enrichi de ce dialogue qui se crée.

On veut muséifier, mais en gardant vivant. L'ajout contemporain répond à cette attente. Il importe de prendre conscience que la protection du patrimoine doit se concevoir comme un projet urbain d'ensemble.

L'authenticité est perpétuelle

Le patrimoine et ses monuments historiques constituent un univers symbolique. Aussi, il ne doit pas être regardé depuis le passé, mais plutôt dans le présent, comme catégorie **d'action du présent sur le présent**.

Ainsi, ne serait-ce pas qu'une question de temporalité de l'authenticité ? Si l'on estime que l'authenticité est intimement liée au temps présent qui lui est associé, tout élément est légitime dans la mesure où il répond à une problématique contemporaine du monument historique. Les mises aux normes, les restaurations, les modifications nécessitées par de nouvelles fonctionnalités, l'in-

vention de techniques participent à l'évolution de l'architecture. Ces ajouts contemporains sont donc une réponse à une nécessité générée par le mouvement naturel de l'histoire.

« L'architecture est l'art de composer l'espace pour les gens d'une époque. Chaque lieu est détenteur d'une histoire écrite, par accumulation, sédimentation, transformation. Notre intervention n'a de pertinence que si elle procède par enrichissement du lieu pour donner davantage de bien-être à ses utilisateurs »¹. Cet extrait issu du site de l'agence Duthilleul, résume la pensée selon laquelle l'architecture et en l'occurrence celle du passé ne doit pas rester figée. Elle se doit d'être évolutive et le dialogue entre ancien et nouveau est la réponse aux problématiques actuelles liées à la muséification des centres historiques des villes, aux besoins économiques, aux enjeux territoriaux ...

De plus, considérant que l'authenticité implique la vérité, tout ajout contemporain réalisé avec objectivité est légitime. En ce sens, les acteurs œuvrant pour ces évolutions doivent connaître l'Histoire et toutes les caractéristiques intrinsèques du monument sur lequel ils vont travailler. Sans ces études préalables, le risque d'altération grandit ; ce qui peut provoquer des fautes architecturales. Sans étendre cette idée à la beauté d'une réalisation, une analyse détaillée est réellement nécessaire pour légitimer ces ajouts et leur procurer une réelle authenticité.

Afin d'illustrer l'idée selon laquelle l'authenticité est liée au temps présent donc en perpétuelle évolution, prenons l'exemple de la Sagrada Familia à Barcelone.

Oeuvre inachevée de l'architecte espagnol Antonio Gaudí, la Sagrada Familia est un édifice encore en construction aujourd'hui. 135 années nous séparent de la première pierre posée le 19 mars 1882. Tout d'abord, c'est l'architecte Francisco del Villar qui fut le premier à dessiner cette basilique. Ses désaccords stylistiques avec le maître d'oeuvre le font démissionner en 1883 et c'est Antonio Gaudí qui le remplace avec un projet plus ambitieux. Seule la crypte de l'église avait été construite par Francisco del Villar. Agé de seulement 31 ans, le projet de cette église est une pure création issue de l'imagination de l'architecte. L'inspiration vient de la nature, oeuvre du Grand Créateur.

Il dédiera la fin de sa vie à l'édification de cette église. Mort en 1926, renversé par un tramway, il ne verra jamais son projet terminé. Seulement une des trois façades aura vu le jour. Mais comprenant bien assez tôt qu'il ne pourrait voir la fin, il décida d'élever quelques parties sur toute leur hauteur (une façade, l'abside et une section du cloître). De plus, l'église était conçue comme une église expiatoire et ne devait être construite qu'à partir exclusivement d'aumônes et de dons. Gaudí allait même en personne faire du porte à porte pour récolter des fonds.

Après sa mort, son assistant Domènec Sugrañes reprit les travaux. Mais durant la guerre civile espagnole (1933-1936) l'atelier de Gaudí fut incendié, ne laissant aucun des plans directeurs indiquant comment terminer l'ouvrage. La construction ne reprit qu'en 1944 et les bâtisseurs durent reconstituer les maquettes en plâtre afin de comprendre la pensée de l'architecte et y rester le plus fidèle possible.

Ainsi, au fil des années, le projet continue de voir le jour. A la manière de nos cathédrales, bâties sur plusieurs années voire des siècles, ce sont les artisans qui dessinent l'architecture. Même si la Sagrada Familia sera toujours attribuée au génie de Gaudí, celle-ci sera l'oeuvre des artisans bâtisseurs, constructeurs, ingénieurs d'hier et d'aujourd'hui. Si bien que malgré les imprévisibles événements du cours de l'Histoire, (guerre, incendie, financement...), les ajouts contemporains aux différentes époques continuent d'être authentiques car résultent de connaissances et d'un savoir-faire liés aux exigences exprimées par l'architecte catalan mais

¹ Article «Le temps» issu du site internet de l'agence Jean-Marie Duthilleul [consulté le 5 janvier 2017], <http://www.agenceduthilleul.fr/>

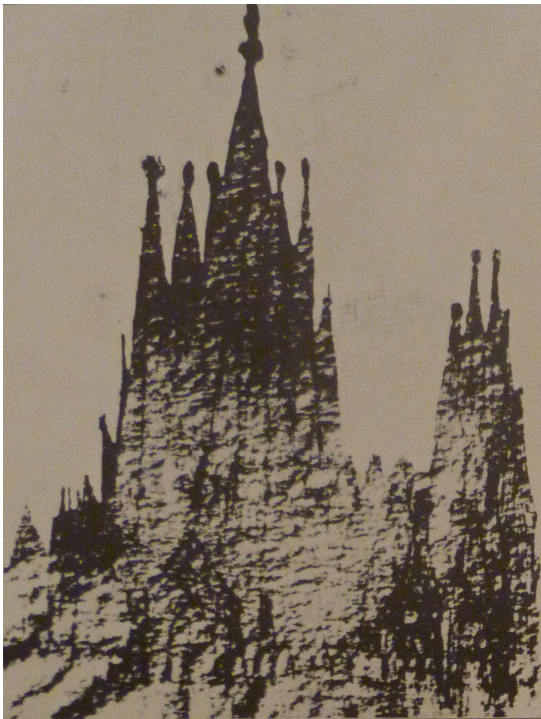
également au contexte de chaque période et des techniques qu’elles proposent. En effet, les nouvelles technologies permettent de recréer les formes et l’esthétique imaginées par Gaudí.

Mais alors, comment rester fidèle à la pensée originale d’un architecte qui n’est plus de ce monde ? L’idée même que s’en faisait Gaudí illustre bien la pensée continue que doit être la construction de cette église. L’architecte construisait moins en suivant un plan définitif comme en témoignent les esquisses ci-contre, il créait plutôt au fur et à mesure de l’édification. Dans aucunes autres de ses architectures on ne peut mieux s’en rendre compte qu’avec la Sagrada Familia. « Il est caractéristique que ses premiers dessins ne fournissent aucune information sur la construction. Ils transmettent, tout au plus, une impression générale du complexe prévu; ce sont pour ainsi dire des images d’atmosphères ».¹ De plus, les plans exacts de la Sagrada n’existent plus, l’architecte non plus mais son authenticité apparaît pourtant éternelle dans sa tradition et technique de construction. Pour ne citer qu’un exemple, les petits carreaux de mosaïques utilisés aujourd’hui sont toujours les mêmes qu’à l’époque de Gaudí. Un des sculpteurs travaillant aujourd’hui sur le chantier de la Sagrada dira : « Je ne trouve pas d’indication quand je regarde Gaudí, donc il faut regarder là où Gaudí regardait ».² Il apparaît difficile d’imaginer la pensée d’un autre, chaque époque apporte sa propre authenticité, liée à son interprétation du passé certes, mais marquée d’une originalité nouvelle.

« Et finalement par son travail, Gaudí s’est consciemment inscrit dans la tradition des bâtisseurs de cathédrales du Moyen-Age : celles-ci aussi ne furent pas construites que par un seul architecte, elles étaient l’ouvrage de génération ».³ Remettons-nous en cause l’authenticité de nos cathédrales ? Il semble que non et l’œuvre d’Antonio Gaudí doit se concevoir comme une cathédrale des temps nouveaux.

On lui demanda un jour si la Sagrada Familia comptait parmi les grandes cathédrales, il répondit : «Non, c’est la première d’une toute nouvelle série». Ainsi, le symbole de la Sagrada familia est justement sa fragmentation permanente due aux étapes de construction. Elle est devenue un symbole et sa grandiose vision architectonique et religieuse ainsi perpétuée contribue à faire vivre dans notre présent sa création.

Ainsi, l’authenticité est intimement liée au présent. Cet exemple illustre parfaitement cette idée d’authenticité infinie. Ce sont nos actions qui écrivent l’histoire et si ces dernières sont légitimes, c’est qu’elles sont nécessaires et répondent à un besoin de conserver le passé. Ici, la conservation du symbole de la pensée de Gaudí passe par la finalisation de cette basilique.



Vue générale de la cathédrale selon une esquisse de Gaudí ⁴ |



Vue générale de la cathédrale selon un dessin de Joan Rubió, un des collaborateurs de Gaudí sur le chantier de la Sagrada Familia.⁵ |

¹⁻³Rainer Zerbst, «Gaudí 1852-1926 Antoni Gaudí i Cornet - une vie en architecture», Taschen, 1993 p.198

² Parole du sculpteur Etsuro Sotoo, rapportée du documentaire diffusé sur KTO : «Gaudí , le dernier bâtisseur» regardé le 7 janvier 2017 sur : <http://www.dailymotion.com/>

³Rainer Zerbst, *ibid.*, p.212

⁴⁻⁵ *ibid.*, p.192

La photographie, témoin de l'authenticité passée

Une des manières de témoigner de l'authenticité liée au temps est la photographie. Le cas de la Sagrada Familia en est une parfaite illustration. En effet, ce moyen de représentation permet de figer dans le temps un moment donné. Ainsi, les multiples étapes de construction sont répertoriées par la photographie.

Ces images jouent le jeu du passé-présent. Elles nous invitent au souvenir en fixant pour toujours un état qui ne sera jamais plus. En cela, la reproduction affiche une authenticité du moment où a été prise la photographie.

De plus, là où le monument entretient reconnaissance et mémoire identitaire, le document engage des processus de connaissance et de savoir. Les images deviennent des outils de mémoire qui permettent d'authentifier les faits historiques. Elles ont un rôle de preuves face aux évolutions du monument. Elles constituent un arsenal documentaire nécessaire aux archives de demain. La photographie devient le reflet d'un évènement passé, d'un état disparu aujourd'hui mais qui est à jamais figée sur le papier. L'image suspendue s'affranchit du temps. La photographie est la mémoire de la mémoire. Grâce à elle, - « plus solides qu'eux », dira Prosper Mérimée à propos des images et des monuments – il est possible d'en conserver l'image d'un étape passée de son évolution.

Elle est également un paradoxe dans la mesure où elle est physiquement présente comme document mais représentation d'un état disparu donc passé. La photographie fait donc l'objet d'une double temporalité qui montre ce qui fut et fait percevoir le devenir. Elle est le lieu d'une tension, d'un mouvement, dont elle tire sa force.

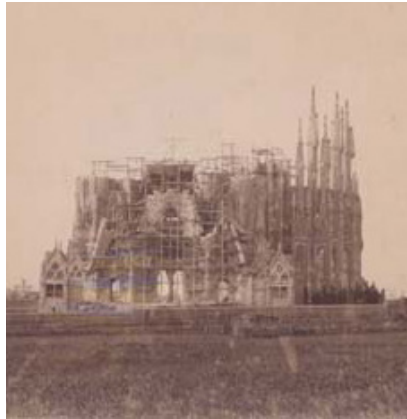
La photographie présente cette particularité d'orienter notre regard sur des représentations du passé choisies pour nous mais il convient d'avoir également une approche documentaire dans une perspective de conservation d'archives historiques. Les retouches possibles aujourd'hui modifient la réalité, les images qui en sont issues ne constituent pas de faits authentiques car inventés. Ici on ne parle que de la photographie qui sert d'archives et non de la photographie communicative.

Comme en témoignent les photos ci-dessous, les quelques étapes de 135 ans de constructions sont retracées dans ces images et illustrent une authenticité qui eut lieu au moment de l'image. Elle n'est plus actuelle mais certifiée de l'originalité liée au présent passé qui constitue la mémoire. Le présent du présent permet la perception de cette photographie qui est parvenu jusqu'à nous et le présent du futur est l'attente, l'inconnu.

L'image de synthèse (dernière image de la série) représente cette attente : le devenir du monument. Son caractère virtuel ne lui confère aucune authenticité. Ainsi, la photographie, au service du passé, reste limitée dans sa capacité à exprimer l'authenticité.



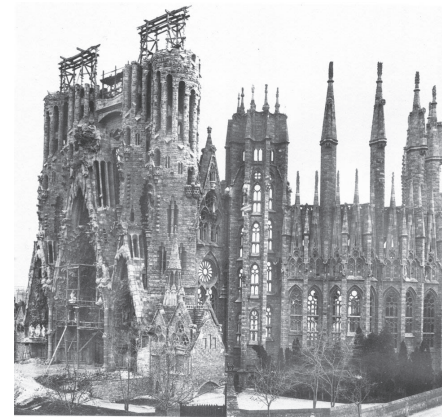
1882 © Inconnu



1898 © Inconnu



1904 © Inconnu



1908 © Angel Toldrà Viazó



1910 © Inconnu



1913 © Inconnu



1915 © Inconnu



1928 © Inconnu



1930 © Walter Mittelholzer



1933 © Inconnu



1936



1963



1973



1983 © Inconnu



2003 © Inconnu



2010 © Bernard Gagnon



2016 © Sixtine Pauchet



Image de synthèse - estimation 2027 © Spainisculture.com

Photographies de la Sagrada Família montrant une partie des différentes étapes de sa construction depuis 1881 jusqu'à une image de synthèse de la finalisation estimée à 2027.

dans la mesure où la pratique sociale tend à s'enfermer dans son patrimoine.

De plus, le développement urbain des villes dû à la croissance de la population implique une extension territoriale qui accroît fortement le risque de muséification. Les villes s'étendent à la périphérie et désertifie les centres. La patrimonialisation des édifices impose des restaurations et les coûts trop élevés qu'ils engrangent sur l'habitat en cœur historique représentent un réel frein et une des causes de la baisse d'attractivité.

Afin d'éviter ce phénomène à haut risque de désertification et de déclin d'activité, qui fige la ville historique sans l'ancrer dans le présent, il est nécessaire de trouver un équilibre entre la protection et l'évolution.

L'enrichissement d'un centre-ville historique par la création

Les ajouts contemporains constituent une réponse propice à cet équilibre qui respecte le passé tout en ancrant le centre historique dans un processus d'évolution. L'authenticité des monuments historiques auxquels ils s'accrochent n'est pas pour autant mise en péril. Le cas de la ville de Gand en est un exemple représentatif.

« Lorsque le centre ancien est évoqué, c'est essentiellement dans sa capacité à donner de l'image, en tant que ressource patrimoniale, le plaçant de ce fait dans une situation tendancielle de muséification. (...) A trop vouloir conserver les centres-villes, on les fait mourir, soit par embaumement soit par abandon».¹ Cet extrait évoque la mort potentielle du centre historique, fatalité que le cas de Gand écarte en réintégrant une architecture novatrice.

La nouvelle Halle communale de la ville de Gand (Ghent) en Belgique est ainsi une illustration de projet allant à l'encontre d'une politique de muséification. Sa situation géographique fait référence au critère de la situation et de l'emplacement dicté dans la définition de l'authenticité de l'ICOMOS. En effet, la halle est placée sur la place Émile Braun de la ville entre l'église Saint Nicolas, le beffroi mais aussi l'hôtel de ville.

Les vides résiduels qui offraient un si grand espace de projet aux abords des édifices ne datent en réalité que de 1913. C'est en effet l'ingénieur Émile Braun, dont la place porte le nom, qui fit démolir les habitations et commerces qui encerclaient les 3 « tours »² du centre de Gand. Cette décision, malgré une mise en valeur visuelle des édifices qui composent cet espace a eu comme conséquence désastreuse la perte de vie de ces lieux. Ce n'est qu'en 1960 qu'un projet de centre administratif fut imaginé mais il ne vit malheureusement pas le jour. La voiture s'est alors imposée et appropriée l'espace, exhibant son inélégance. Ce parking ne faisait que confirmer le seul intérêt touristique de cette place : élément qui participe à une muséification. Enfin, à la suite de deux concours en 1996 et 2005, ce sont les architectes Paul Robbrecht et Hilde Daem ainsi que Marie-José Van Hee qui remportent le projet. Leur réponse va au-delà des exigences de la ville en offrant une halle communale ouverte et couverte pouvant accueillir des événements publics.

Cet écrin dont les éléments datent pour certains du XIII^{ème} siècle (Eglise Saint Nicolas) consti-

IIb. Les enjeux territoriaux

L'urbanisation des villes face à l'Histoire

La volonté d'aujourd'hui de faire respecter à tout prix son héritage architectural se heurte à la multiplication des normes urbanistiques imposées par le développement des villes. Le résultat d'une patrimonialisation très forte depuis la fin du XX^{ème} siècle entraîne une certaine muséification ou du moins une protection excessive des monuments qui composent les villes.

Ce désir tant exprimé de consolider l'existence des monuments considérés comme les signes tangibles d'un temps écoulé, de l'évolution d'une histoire commune amène les collectivités territoriales à la restauration et la protection de ces édifices culturels. Ces actions de conservation supposent une connaissance préalable du passé mais surtout une vision objective de l'usage sociétal que l'on veut en faire. Elles conduisent donc à des choix qui suscitent de nombreuses controverses, architecturales, sociales et politiques. Par définition, le centre d'une ville recèle toute la richesse de son histoire. Il en est sa vitrine. La fierté que procure aux habitants l'exposition de leurs merveilles aux touristes suppose la conservation de ce patrimoine. Cela passe entre autre par la restauration de cette même collection d'éléments architecturaux.

Cependant, plusieurs interrogations de Françoise Choay dans l'introduction de l'ouvrage de Gustavo Givannoni expriment l'enjeu de la surprotection de ces lieux : « La ville de demain va-t-elle définitivement reléguer les villes du passé au musée du patrimoine historique ? N'est-il pas possible, au contraire, d'intégrer villes, centres et quartiers anciens dans la vie quotidienne de l'ère électronique, de les rendre à des usages qui ne soient pas ceux de l'industrie culturelle ? »¹

En effet, la restauration et la tendance à « l'obsession patrimoniale » (P.Nora) ont pour conséquence une certaine muséification des centres-ville historiques. Mais avant d'en expliquer les causes et les enjeux quant aux ajouts contemporains dont nous analyserons les cas, définissons cette notion de muséification.

« La muséification est un processus visant à donner un caractère de musée à un lieu, généralement urbain. Autrement dit, à faire d'un lieu vivant un lieu seulement visité temporairement ».² Ce phénomène est le résultat d'une politique territoriale trop subordonnée au classement des monuments historiques. De plus, P. Duhamel et R. Knafo, auteurs de *Mondes urbains du tourisme*, évoquent une « obsession de la conservation »³ de la ville et de ses monuments faite au nom de la patrimonialisation. Or, les conséquences de cette dernière entraînent de nombreux débats et confusions

¹ Extrait issu de l'introduction de F. Choay pour l'ouvrage de G. Giovannoni, «L'urbanisme face aux villes anciennes», Seuil, réédition de 1998.

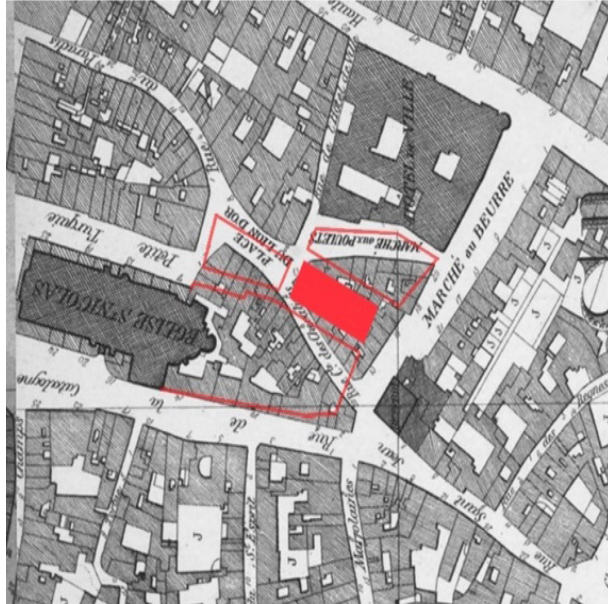
² Définition issue du site <http://geoconfluences.ens-lyon.fr/> consulté le 20 décembre 2016

³ Duhamel, Knafo, «Mondes urbains du tourisme», Paris, Belin, 2007

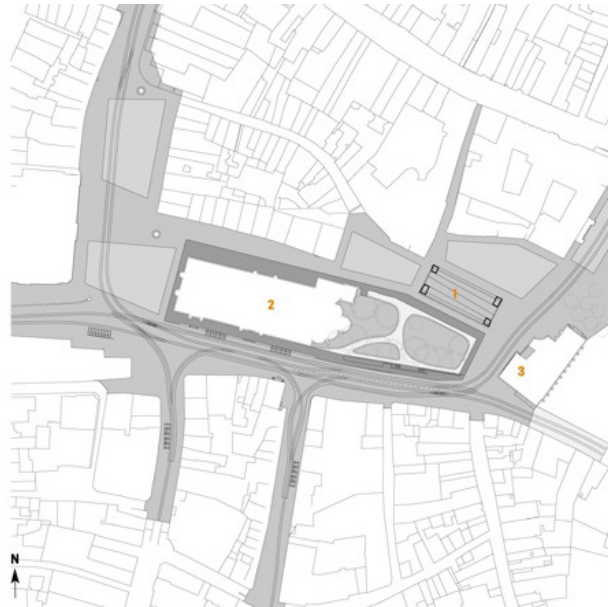
¹ Loyer F, «Paris, ville-décor», dans Le Débat Numéro 80, Gallimard, Paris, 1994

² Les 3 «Tours» de Gand sont formées par l'Église Saint-Nicolas, le Beffroi inscrit au patrimoine de l'UNESCO et la Cathédrale Saint-Bavon. Elles sont séparées par une succession de places : Korenmarkt, Botermarkt, Poeljemarkt, Emile Braunplein et Sint-Baafplein

La halle dans un plan historique du début du XIX^{ème} siècle
© Tret



Plan de l'aménagement de la nouvelle halle
1 - Halle communale
2 - Eglise Saint Nicolas
3 - Beffroi
© Robbrecht en daem Architecten



L'ancien parking © Robbrecht en Daem Architecten



tue une grande partie du patrimoine de la ville. L'arrivée de cette halle de marché développa de nombreuses et vives critiques quant à l'intrusion d'une conception contemporaine dans ce milieu historique du Moyen-Age. Le public est effectivement en droit de s'offusquer de cette présente mais les raisons qui l'animent se trouvent être contestables.

En effet, en dehors du fait d'être actuelle, l'authenticité des monuments historiques est toujours présente. La forme, le matériau, l'usage, les traditions, le symbole ne sont aucunement modifiés. Seule la situation de l'ajout contemporain rompt avec le passé. Cependant, si l'on considère les plans anciens, l'emplacement actuel n'est plus authentique depuis longtemps. Tellement d'évolutions ont marqué ces monuments que la datation de l'ensemble devient quasi-impossible. Inévitablement, l'espace urbain change.

Entre l'église Saint Nicolas, le beffroi, l'hôtel de ville et les habitations fermant la place, se trouve aujourd'hui, du moins avant l'édification de la halle, un vide qui était comblé par des bâtiments comme en témoigne cette carte du XIX^{ème}. Le résultat que nous observons aujourd'hui est issu d'une évolution historique et d'un développement urbain nécessaires au moment des faits.

Les bâtiments qui entouraient les édifices, aujourd'hui cernés par un périmètre de protection, ne permettaient en aucun cas d'avoir le recul que les critiques revendiquent. Cela montre le paradoxe que représentent ces critiques. La situation authentique des édifices qui composent la place n'existe plus. N'est-ce pas cette valeur d'ancienneté, expliquée par Aloïs Riegl qui fait défaut ici ? Or, nous l'avons vu plus tôt, cette valeur d'ancienneté ne peut se conjuguer avec la volonté de conserver et entretenir notre héritage culturel. Toujours pour reprendre l'analyse de Riegl, ni la valeur historique ni la valeur commémorative qui composent la valeur de mémoire ne sont altérées.

Nous pouvons même préciser que cet ajout contemporain s'insère sur l'emplacement de l'ancien tissu des bâtiments disparus. Cet aspect démontre bien un certain attachement au passé urbain de la ville. Les architectes en charge du projet réinventent la place en intégrant cette architecture dans un contexte actuel, fruit d'une évolution naturelle de l'espace public. Le recours aux connaissances historiques est ainsi respecté afin de construire légitimement sur le site.

De plus, cette nouvelle halle fait office de lien social en offrant de nombreuses possibilités d'attractions communales, touristiques ou tout simplement en créant un espace public couvert. C'est un endroit idéal pour des événements de toutes natures comme des concerts, des spectacles de danse, un marché de Noël... N'est-ce pas plus chaleureux qu'un sordide parking ?

La place Émile Braun se revêt ainsi d'une architecture novatrice qui, malgré des contrastes forts, offre un enrichissement culturel à la ville.

Des espaces verts sont créés et les places sont mieux dessinées. La halle communale accueille également un «Grand Café», semi enterré ouvert sur le parc qui dispose d'une ouverture visuelle sur le beffroi et l'église Saint Nicolas. Par ce creusement, on rétablit le niveau de sol médiéval, disparu auparavant. Les cadrages de cet ensemble sont tels qu'ils proposent un champ des possibles large et riche en contrastes.

Malgré des réceptions houleuses, les habitants eux-mêmes ont adopté cet espace, comme en témoignent les quelques photos ci-jointes.

Nous pouvons également faire remarquer que ce bâtiment contemporain a remporté le «Prix Bouwmeester»¹ et le «Prix belge pour l'Architecture»² qui sont tous deux des prix attribués pour

¹ Prix Bouwmeester, en français «maître-architecte» décerné à un architecte qui eut la capacité d'insuffler une qualité architecturale et une ligne directrice novatrice dans une ville ou région.

² Le Prix belge pour l'Architecture est un concours bisannuel qui récompense les réalisations architecturales de grande qualité.

l'espace public créé.

Le dialogue entre cet ajout contemporain et les monuments historiques qui l'entourent n'influe donc pas sur l'authenticité de la place. Respectueux du passé et présent dans les causes qui l'a conduit à s'édifier, l'ajout contemporain est authentique. Nous verrons plus tard que cet échange est encore plus riche grâce aux composantes stylistiques de la halle.



Vue depuis le jardin crée au niveau du sol médiéval vers la halle et le beffroi © Tim van de Velde |



Un évènement sous la halle © Tim van de Velde |



Vue aérienne de la place Émile Braun depuis le Beffroi © Tim van de Velde |



| Vue de la gare de Strasbourg avant les travaux d'aménagement © Alain Mengus



| Vue de la gare de Strasbourg après l'ajout de la verrière © Jean Isenmann

IIc. Les causes et nécessités contemporaines

Les normes actuelles comme facteur d'intervention

La multiplication des normes incendies, de sécurité relatives à l'accès des lieux publics, notamment aux Personnes à Mobilité Réduite sont autant de facteurs qui entraînent la modification d'un élément architectural. Les usages aussi évoluent et les modifications à apporter qui en découlent sont génératrices de nouveaux projets.

De ce fait, le cas présent est celui de la gare de Strasbourg et sa verrière ajoutée en 2007. Revenons d'abord à l'histoire de cette gare. Située en Alsace, la gare fut alternativement allemande ou française et c'est durant l'occupation allemande que cet édifice classique fut construit. A la suite des dégâts de la guerre de Sedan, Guillaume I, empereur d'Allemagne, souhaite requalifier le quartier de la gare actuelle par la création de cette dernière. L'ancienne gare, située aujourd'hui à l'emplacement du centre commercial des Halles en fonction depuis 1853, n'était plus suffisante pour l'accueil des voyageurs. Ainsi, l'architecte Johann Jacobsthal construisit cet édifice monumental, à l'image de la puissance économique et militaire que l'empereur souhaite donner à la ville de Strasbourg.

Mise en service en 1883, agrandie en 1898 puis en 1906, la fréquentation de la gare ferroviaire n'a fait que croître.

A l'issue de la 1^{ère} Guerre Mondiale, l'Alsace(-Lorraine) redevient française.

A l'origine, un jardin se trouvait devant la façade de la gare. Il a disparu en raison des besoins d'espaces occasionnés par l'utilisation croissante des moyens de transport.

L'arrivée du TGV en 2007 à l'Est de la France fait de Strasbourg un pôle important des transports nationaux. Passant de 40 000 à 60 000 voyageurs par jour, la ville a dû prévoir un aménagement important dans la mesure où la surface disponible et l'utilisation du bâtiment n'étaient plus conformes aux exigences du moment.

Ainsi, l'architecte Jean-Marie Duthilleul, qui dirige l'AREP¹, l'agence d'architecture de la SNCF, et son équipe ont eu pour consigne d'agrandir cette gare dont la façade est inscrite à l'Inventaire² afin d'accueillir plus de visiteurs, de rendre le bâtiment en adéquation aux multiples normes en vigueur mais également de faciliter la liaison entre les différents moyens de transports aux alentours de la gare.

La coupe ci-après montre que la capacité d'accueil a doublé, offrant également un espace sous-terrain permettant la liaison avec les autres transports de la gare (Tramways, voitures,

¹ AREP est un bureau d'études pluridisciplinaires crée en 1997 par J-M Duthilleul et E Tricaud, architectes et ingénieurs. L'activité d'Arep repose sur une capacité reconnue de conception et réalisation des lieux du mouvement accueillant des usages complexes en milieu urbain dense avec de forts enjeux techniques et patrimoniaux que constituent aujourd'hui les gares multimodales. www.arep.fr

² L'inventaire supplémentaire des Monuments Historique a été crée en 1927 complétant la loi de 1913 sur les Monuments Historiques. L'«inscription» est une protection des monuments historiques présentant un intérêt remarquable à l'échelle régionale, contrairement au «classement», protégeant les monuments présentant un intérêt à l'échelle de la nation. Ces monuments bénéficient d'une protection de moindre niveau.

bus...) Les accès aux personnes à mobilité réduite sont donc facilités et les normes de sécurité sont respectées.

Pour répondre à ces besoins, la verrière ajoutée se trouve sur le devant de la gare et englobe la façade historique. En effet, le projet architectural se compose d'une grande verrière constituée de plaques de verre cintrées disposées sur une structure en acier composée de 16 arcs principaux (tous les 9 mètres) qui se positionne sur la face principale de l'édifice. Celle-ci dissimule donc l'image habituelle du bâtiment.

L'ajout de cette verrière modifie-t-il l'authenticité de la forme du bâtiment ?

La réponse la plus logique serait positive mais prenons en compte quelques caractéristiques du projet.

La façade classée n'est pas réellement altérée, elle est simplement «mise sous cloche» ce qui permet dans un premier temps de la protéger des intempéries.

D'autre part, la halle de verre apparaît comme une réponse contemporaine à la verrière côté quai. Cela met donc en valeur un enchaînement de verrières, qui s'ajoutent de part et d'autre du bâtiment centrale de la gare : les quais sont eux aussi couverts par deux grandes verrières. La façade extérieure peut être appréhender de manière différente, dans un contexte de hall d'accueil.

Les nécessités contemporaines ont certes engrangé un ajout modifiant significativement la physionomie du bâtiment, il possède cependant des atouts non négligeables.

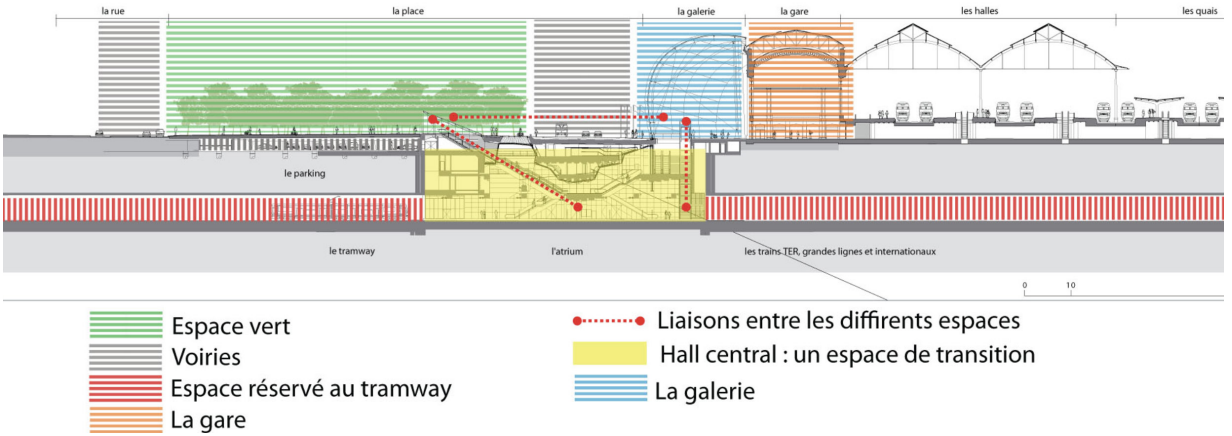
De plus, le métal et le verre ont des propriétés qui respectent au mieux l'aspect historique du bâtiment. Le métal permet une grande économie de matière par ses propriétés mécaniques. Ainsi, les structures sont légères et agréables à regarder. La structure mise en place est associée au verre et permet de déployer toute la noblesse constructive du métal. Par essence transparent, le verre permet une continuité visuelle tout en protégeant l'espace. Avec l'éclairage du jour, ce dernier reflète les bâtiments alentours. En revanche, la nuit, il est totalement translucide, laissant s'effacer la structure et se réinventer la façade historique de la gare d'origine.

Ainsi, malgré cette «cloche», monumentale, la gare n'a pas perdu son authentique façade. Elle se donne juste à voir de manière différente. Selon les heures du jour, la verrière laisse apparaître plus ou moins la façade historique. Plusieurs façons de l'apprécier sont désormais possibles laissant apparaître une grande richesse architecturale.

C'est l'image passée qui n'est plus authentique mais le 'présent' de ce projet est réel donc authentique.

Après avoir subi de vives critiques, ce dialogue a finalement réveillé les consciences. Certes, de manière négative face au projet mais n'a-t-il pas fait redécouvrir la façade aux habitants et voyageurs ? Les exigences du présent rendaient obligatoire la réalisation d'un agrandissement. Il serait incongru de refuser tout ancrage dans le présent (et le futur), réalisable par l'ajout de cette verrière qui répond à l'augmentation d'utilisation actuelle.

La place qui est attenante au projet a également été requalifiée en jardin d'1,2 hectares. Réalisé par le paysagiste Michel Desvigne, Il offre un point de vue monumental sur la gare. De ce fait, malgré une réception délicate, le projet répond aux exigences actuelles et surtout, offre davantage de richesses architecturales. L'authenticité de la forme originale n'est pas modifiée par cet ajout : elle n'a pas disparu. L'authenticité a évolué et s'est actualisée. La forme de la gare se laisse admirer sous un autre angle. Seul le point de vue évolue en fonction des



Coupe du projet d'aménagement de la gare de Strasbourg © AREP |



Vue de jour depuis l'extérieur de la gare © SNCF DAAB-AREP - Didier Boy de la Tour |



Vue de nuit depuis l'extérieur de la gare © Cédric Maurer |

besoins contextuels et offre de nouvelles potentialités comme en témoignent les photographies ci-contre.

Enfin, reprenant les termes que proposent d’Aloïs Riegl, ce sont ici les valeurs d’actualités¹ qui sont mises en avant. La valeur utilitaire prévaut dans la mesure où l’obsolescence naturelle et l’évolution de l’usage de la gare se doivent d’être une raison suffisante pour devancer le principe d’ancienneté.

La valeur historique et la valeur utilitaire s’entremêlent. En effet, l’ajout de cette verrière permet la conservation de ses fonctions tout en lui en donnant de nouvelles. La verrière améliore l’espace proposé et participe à la métamorphose naturelle et temporelle du bâtiment.



Vue depuis la rue vers la verrière, de nuit © Inconnu 1



Vue de l'entrée de la verrière © Inconnu 1



Vue depuis la salle des pas perdus |
© SNCF DAAB-AREP - Didier Boy de la Tour |

¹ Aloïs Riegl, «Le culte moderne des monuments», Traduit par Jacques Boulet, 1903, réédité par les éditions L’Harmattan en 2003
La valeur d’actualité comportent la valeur utilitaire ainsi que la valeur d’art. Elles sont liées au présent de la conservation.

La mise en valeur par l’accumulation fonctionnelle

L’état de ruine de certains édifices les place dans une situation d’abandon. Elles sont le résultat de l’évolution naturelle des différents contextes historiques. Parfois, leur valeur de mémoire¹ est telle qu’une mise en exergue est nécessaire par l’adjonction d’un élément architectural.

Voici le cas des vestiges de l’église Sainte-Colombe et de la chapelle de la «Vierge Marie des ruines» à Cologne qui furent l’objet d’un projet de musée diocésain inauguré en 2007. L’architecte Suisse Peter Zumthor en fut le concepteur.

Tout d’abord, la construction de l’église Sainte-Colombe remonte à la fin du X^{ème} siècle. Elle connut de nombreuses modifications au fil des siècles. Ne comprenant initialement qu’une nef unique, des bas côtés ont été rajoutés aux XII^{ème} et XV^{ème} siècles, la transformant ainsi en basilique. Son ancienneté et son prestige en font l’une des paroisses les plus grandes de Cologne.

Les bombardements de la Seconde Guerre Mondiale détruisirent en 1943 la quasi-totalité de l’édifice. En effet, 78% de la ville et 95% des constructions du centre historique furent détruits par 262 raids aériens. Seule une statue de la Vierge Marie datée du milieu du XV^{ème} siècle resta intacte dans la basilique. Cet évènement miraculeux incita les habitants à reconstruire une chapelle nommée « Vierge Marie des ruines ». Une chapelle octogonale d’un seul niveau fut ainsi édifiée par Gottfried Böhm en 1947. Puis en 1956, une autre chapelle (Chapelle du Saint Sacrement) au plan rectangulaire fut accolée à cette dernière.

L’église d’origine fut bâtie à l’intérieur de l’enceinte romaine de la ville construite en 70 après Jésus-Christ, non loin du cardo et du decumanus². Les sous-sols, découverts lors de fouilles en 1970 présentent donc une richesse archéologique importante. On installa des auvents afin de protéger ces vestiges modifiant ainsi l’apparence des ruines. Alors, l’archevêché de Cologne décida de créer un musée pour abriter les ruines et la madone. Il en profita pour mettre en valeur sa collection d’oeuvres religieuses.

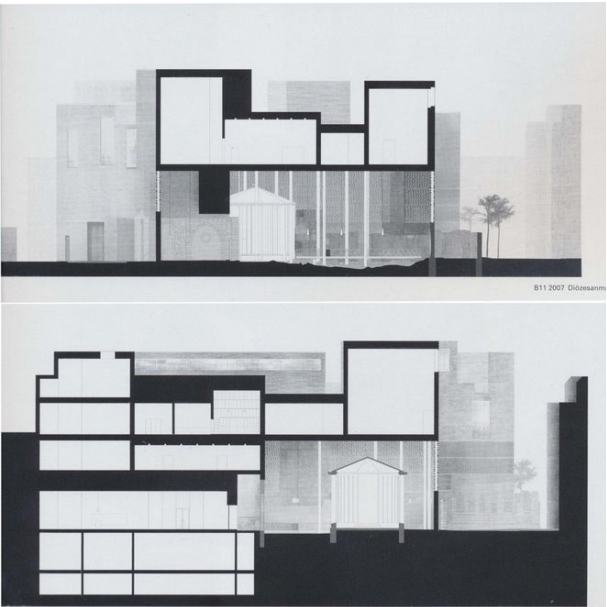
Une commande fut donc faite en 1997 à laquelle Peter Zumthor remporta l’appel d’offre. Les 1600m² de salles d’exposition se déploient sur deux ailes. L’une s’érige sur l’empreinte de l’ancienne église et l’autre remplace un monastère franciscain datant des années 1950. La configuration de l’espace délimite une cour située à l’emplacement de l’ancien cimetière.

Par un procédé de briques gris pâle, de mortier, de plâtre et de terrazzo, l’ajout englobe et met sous une bulle de protection ces vestiges. L’équivalence des proportions entre les briques des ruines et les nouvelles est rendue possible par la taille de ces dernières. Seulement 36mm de haut pour une longueur variable allant jusqu’à 520mm.

La mise en valeur des ruines passe donc par cette juxtaposition de briques de couleurs différentes. Les nouvelles, bien plus claires, permettent de faire ressortir les briques marquées des traces du temps qui défile. La distinction est nette, n’altérant pas les valeurs de mémoire du monument. Cependant, la similitude des procédés constructifs anciens et nouveaux permettent d’offrir une grande sobriété et unité au bâtiment.

Par des procédés atypiques, Zumthor réussit à annuler la massivité du bâtiment. En effet, la

¹ Aloïs Riegl, «Le culte moderne des monuments», Traduit par Jacques Boulet, 1903, réédité par les éditions L’Harmattan en 2003 La valeur de mémoire comportent la valeur d’ancienneté, la valeur historique ainsi que la valeur de commémoration.
² Le cardo et le decumanus sont les deux axes qui structurent les cités romaines. A la croisée du cardo, axe Nord-Sud et du decumanus, axe Est-Ouest, se trouve le forum.



Coupe du projet de réhabilitation © Peter Zumthor I



Plan du projet de réhabilitation © Peter Zumthor I



Vue depuis la cour du musée © Geoffroy Girard I

perforation des murs filtre la lumière procurant une semi-pénombre dans la salle la plus grande du musée, celle abritant les fouilles et la chapelle. Pour les salles d'exposition, de grandes fenêtres sont positionnées en fonction de la taille des salles. Elles ressortent discrètement de la façade, cernées par un cadre d'acier, camouflant leur épaisseur. Tous ces procédés ont été conçus afin de donner une impression de légèreté au bâtiment.

Bien que l'usage et la fonction des lieux aient évolué, la politique d'exposition du musée est unique. Dans chaque pièce, un dialogue se fait entre les œuvres du Moyen-Age et celles plus contemporaines. A l'image d'un lieu de culte qui se pratique librement, il n'y a aucune légende pour les ensembles exposés, ce qui encourage le visiteur à appréhender le musée sans a priori et avec une certaine spiritualité.

La symbolique de l'usage est conservée dans l'organisation spatiale de l'édifice : l'entrée principale est maintenue à son emplacement d'origine ou encore là où s'élevait la flèche est occupé par la partie la plus haute de la toiture. Elle est également extrapolée par la mise en scène de l'exposition des œuvres religieuses ainsi que des ruines. Un pont en bois serpente à travers les excavations et les colonnes en béton supportant les étages supérieurs. Les vestiges anciens sont admirables dans une ambiance feutrée, incitant au silence et à la contemplation, rappelant la vocation mystique des lieux de culte.

Face à cette accumulation d'héritages matériels du passé, le visiteur est d'une certaine manière extrait du temps présent dans ces espaces. Le musée est destiné à être un lieu de réflexion. Une valeur d'usage est réintroduite grâce à l'ajout contemporain. On est ainsi à l'intersection de la croyance et de la connaissance. Afin de conserver son âme, endommagée à la suite de sa destruction partielle, le nouveau bâtiment devient partie intégrante du continuum architectural.

Peter Zumthor, par ces procédés, respecte au mieux l'aspect religieux du lieu. Cela procure donc une force dans ce dialogue entre la ruine et l'ajout contemporain. La conservation des emplacements originaux, l'intégration d'un nouvel usage et la mise en oeuvre matériel de l'édifice garantissent l'authenticité de la valeur historique de l'ancienne église Sainte-Colombe.

Nous pourrions même aller plus loin en disant que cette accumulation fonctionnelle a eu l'audace et le talent de recréer une atmosphère mystique que les ruines n'offraient. L'authenticité du symbole a pour ainsi dire été révélé par ce dialogue architectural.

La mise en valeur est donc totale et l'authenticité de la fonction est réinventée voire surpassée. Le souci du détail amène l'architecte à réintégrer une valeur historique complète dans la mesure où tous les éléments architecturaux, témoins des évolutions stylistiques, contextuelles et naturelles sont magnifiés.

Enfin, par ce dialogue, le monument historique est réaffilié au temps présent. La réussite de ce palimpseste architectural témoigne de la force que représentent ces projets de conservation pour le futur. Les ruines renaissent de leur inactivité par l'ajout de cette fonction.



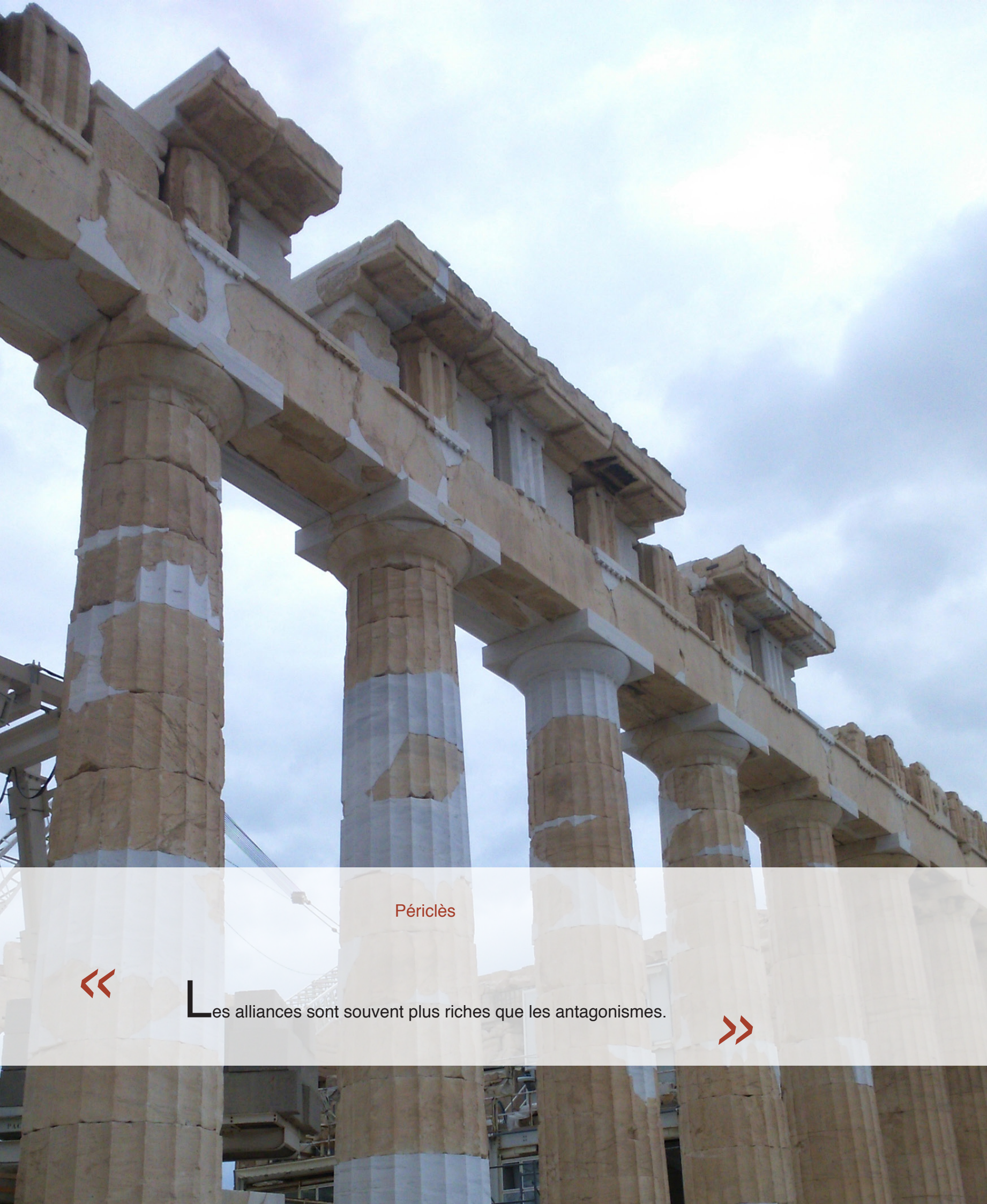
Vue de l'extérieur du Musée Kolumba de Cologne |
© Hélène Binet |



Vue de l'intérieur de la grande salle |
© Geoffroy Girard |



Vue depuis le musée vers l'extérieur |
© Geoffroy Girard |



Périclès



Les alliances sont souvent plus riches que les antagonismes.



tions futures dans toute la richesse de leur authenticité ». ¹ Nous admettrons que l’authenticité dont il est question est celle du passé et des valeurs qui la composent. L’authenticité présente n’a pas moins de légitimité. L’écriture stylistique de ces ajouts contemporains apporte à ce dialogue la richesse architecturale qui permet de l’ancrer dans un présent et l’ouvrir au futur.

Le cas du Parthénon d’Athènes est un exemple représentatif. Se créer ici un dialogue entre l’original, invalide et la copie, incomplète.

Faisons d’abord un bref récapitulatif de l’histoire du Parthénon. Construit à l’initiative de Périclès entre 447 et 438 av. J-C, c’est l’architecte Ictinos assisté de Callicratès qui en furent les concepteurs. Phidias fut le mettre d’oeuvre de toutes les sculptures. En seulement 9 ans, ils érigent, sur l’Acropole d’Athènes, le plus célèbre des temples, véritable ode à la gloire de l’Antiquité Grecque.

Après un incendie vers la fin du V^{ème} siècle, puis la propagation du christianisme à Athènes, le Parthénon est converti en église. Cette fonction entraîna de nombreuses modifications dans l’organisation de l’édifice, notamment l’entrée qui se plaça à l’Est et non plus à l’Ouest.

Le XII^{ème} siècle apporte de nouvelles transformations. Le passage du rite orthodoxe à catholique fait apparaître un clocher sur le Parthénon. Conquise par les Ottomans en 1456, Athènes arbore désormais les symboles de l’Islam et c’est un minaret qui remplace le clocher. Le Parthénon-Mosquée montre symboliquement le changement politique d’Athènes. Cependant, les décors antiques et chrétiens sont respectés.

Durant la guerre de Morée en 1687, les vénitiens attaquèrent Athènes. Les ottomans se réfugièrent sur l’Acropole et transformèrent le Parthénon en poudrière qui reçut un malheureux tir de mortier, faisant exploser cette merveille d’architecture qui avait déjà survécu à plus de 2000 ans d’histoire. Il fut gravement endommagé. Grâce aux débris, on construisit de nouvelles maisons. Parallèlement, d’ingénus voyageurs d’Occident commencèrent à piller le site. Une petite mosquée est rebâtie.

Le XVIII^{ème} siècle amène la redécouverte scientifique de l’édifice. En temps de paix entre l’Occident et l’Empire Ottoman, les anglais James Stuart et Nicholas Revett visitèrent et relevèrent les ruines de l’Acropole. Le fameux Lord Elgin emporta même l’essentiel des frises et des sculptures des frontons du temple à Londres et les exposa à partir de 1816 au British Museum.

Un premier programme de restauration fut mis en place à la suite d’un tremblement de terre en 1893. De 1898 à 1902 puis de 1922 à 1933, le Parthénon fut reconstruit sous la surveillance de l’architecte et ingénieur Nikolaos Balanos. Cependant, de nombreuses erreurs furent commises dans le remplacement des pierres. L’analyse des techniques de construction mit en lumière que chaque bloc était singulier. « Il y a une minutie dans l’exécution qui est prodigieuse puisque cela veut dire qu’aucun bloc n’est interchangeable, que tous les blocs sont taillés pour une place très précise ». ²

De plus, l’utilisation d’agrafes de fer dégradèrent le marbre. En effet, les anciens avaient enduit de plomb les fers utilisés mais les restaurateurs du XX^{ème} siècle n’utilisèrent pas cette méthode. Le fer s’oxyda et détériora le marbre jusqu’à parfois le faire exploser. La malléabilité du plomb permettait de prévenir les fissures grâce à sa souplesse.

Ces multiples incohérences prouvèrent la complexité de conception de l’ouvrage et une nouvelle campagne vit le jour à partir de 1980 grâce au Comité pour la Conservation des monuments de l’Acropole.

¹ Stéphane Mosès, «L’ange de l’histoire, Rosenzweig, Benjamin, Scholen», Gallimard, 1992 p173
² Définition issue du centre national de ressources textuelles et lexicales sur www.cnrtl.fr consulté le 9 janvier 2017
³ Extraits issus des conclusions générales de la Charte d’Athènes de 1931. www.icomos.org consulté en décembre 2016.
⁴⁻⁵⁻⁶ Articles 9 et 10 issu de la «Charte de Venise, sur la conservation et la restauration des monuments et des sites», Venise, 1964

Cette dernière est celle que nous analyserons.
Sous la direction de Manolis Korres, un recensement exact des fragments de marbre qui jonchaient le sol fut entrepris.

- On constate de fortes dégradations de l'Acropole dues en partie :
- aux raisons climatiques
 - à l'évolution naturelle du temps (Séismes de 1981 et de 1999)
 - à la pollution atmosphérique résultant de l'importante circulation à Athènes.
 - et en dernier lieu, à l'homme : les guerres, les pillages et les anciennes restaurations.

En effet, la liaison des pièces qui ne convenaient pas ensemble, les placements d'éléments au mauvais endroit et l'utilisation du fer oxydant le marbre rendirent la restauration de plus en plus urgente.

Ce vaste chantier s'employa tout d'abord à établir une meilleure connaissance des monuments et des techniques de construction de l'époque. Les objectifs sont également de protéger les statues restantes (notamment en les déposant au nouveau Musée de l'Acropole, imaginé par Bernard Tschumi), repositionner les blocs autrefois restaurés, nettoyer les pierres et les préparer à la pollution mais également restaurer certaines parties en utilisant les blocs tombés aux alentours du Parthénon.

Ces ajouts contemporains de marbre sont issus de la même carrière que celle utilisée 2500 ans plus tôt. Situé à une dizaine de kilomètres d'Athènes, le Mont Pentélique approvisionne encore aujourd'hui le chantier. Les techniques traditionnelles sont utilisées. Celle du pantographe permet de reproduire les parties manquantes. Du sable et des meules de pierres apportent un ponçage minutieux. La technique d'assemblage consiste à positionner un morceau de bois dans une fente au centre du tambour de la colonne s'emboîtant parfaitement avec son morceau de bois en « négatif » sur le tambour suivant. Seul le titane vient remplacer les éléments de bois joignant les blocs entre eux mais ces derniers ne sont pas visibles.

La nouveauté du marbre pentélique lui donne un aspect neuf, ce qui contraste fortement avec le marbre portant les stigmates du temps.
Considérant que ces nouvelles parties sont authentiques car actuelles, l'écriture de la restauration que nous observons est une mise en valeur dans la mesure où la différence de couleur des matériaux dégage une certaine esthétique.

La reconstruction à partir de ruines est d'autant plus remarquable grâce à cet assemblage car cet exemple exprime au mieux l'écriture des marques du temps. Les marbres authentiques passés sont clairement distinguables de ceux - authentiques - présents.

Les restaurateurs d'aujourd'hui ont donc respecté les principes et doctrines de la Charte de Venise indiquant que les adjonctions doivent être distinguées du reste de l'ouvrage. A partir d'une analyse scientifique exacte, seules les brèches sont fermées, les tronçons complétés ou rebâties avec les marbres trouvés aux alentours.
Comme il est écrit dans la Charte de Venise : « La restauration s'arrête là où commence l'hypothèse ». Ainsi, l'objectif n'est pas de reconstruire le temple dans sa totalité mais d'en exprimer la forme à l'aide des blocs retrouvés. Nous maintenons donc la cohérence de l'image que le public s'est formée de l'édifice.

L'écriture de sa restauration est telle qu'elle en fait un exemple notable qui mérite d'influencer certains pays comme la France où les restaurations sont parfois trop confondues avec l'ancien.



Façade Nord du Parthénon avant la campagne de restauration de 1980 © YSMA Archive



Façade Nord du Parthénon en 2015 © Sixtine Pauchet



Assemblage d'ancien et nouveau marbre sur le chapiteau d'une colonne © YSMA Archive

Les codes comme rappel de la mémoire

L’architecture produit un ensemble de codes qui se lisent dans les espaces nous entourant. Les formes et matériaux sont les expressions physiques de ces codes.

Depuis les débuts de l’architecture, des codes sont établis. Au fil des siècles, ces derniers sont contenus dans de stricts règlements et codes municipaux. Réduisant parfois l’imagination des architectes, ces derniers ont su finalement s’en affranchir. Au nom de la singularité, une disharmonie apparaissait parfois.

Sans toutefois les supprimer de nos conceptions architecturales, ils doivent être réinventés au nom de l’évolution architecturale. Ce support matériel qu’est l’architecture offre de nombreux potentiels et les ajouts contemporains dont nous avons analysé les cas en témoignent.

Le passé sert de clé, de modèle pour la compréhension des principes mis en place dans les nouvelles architectures. En effet, elles sont toujours basées sur des postulats, des traditions et des références à des bâtiments existants. En effet, la Halle communale de Gand ou encore la verrière de la gare de Strasbourg revêtent des particularités architecturales contemporaines et novatrices qui respectent et font référence à des codes anciens.

Tout d’abord, la halle de Gand de Robbrecht&Daem. Le projet, dont la situation a été décrite plus haut a une architecture certes éloignée de celle de son environnement mais si nous analysons un peu ses éléments, nous décelons des similitudes, subtilement pensées.

Laissant une liberté d’interprétation, sa forme allongée peut faire référence aux nefs des églises comme celle de Saint Nicolas ou encore à la halle aux draps située juste derrière le beffroi. Son toit asymétrique quant à lui présente deux pignons rappelant volontairement la façade de l’hôtel de ville qui jouxte le projet. De plus, l’angle des faîtages est très aigu. Ainsi pointés vers le ciel, ils donnent l’écho aux clochers d’églises ou de cathédrales. Les petites fenêtres rythment la toiture. Elles sont comme une nouvelle réponse aux apports de lumière. Elles sont différentes des ouvertures des habitations alentours, plus simple mais remplissent le même rôle. L’effet est d’autant plus poétique quand on regarde la halle de nuit comme en témoigne la photographie ci-contre. Un vrai dialogue stylistique s’offre au public dans cette place Émile Braun.

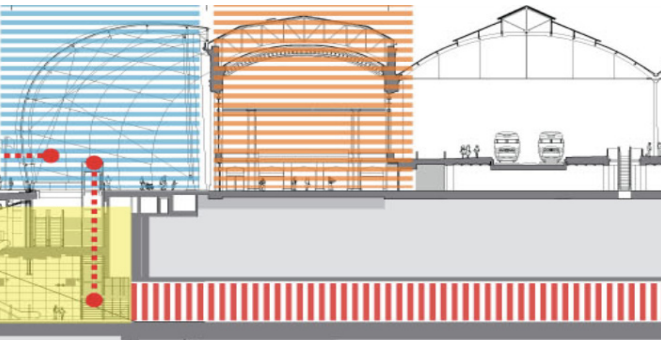
La parfaite maîtrise du contexte historique et des codes de l’architecture a fait émerger ce projet respectueux de son cadre historique. Seulement, encore faut-il accueillir ces architectures et apprendre à déceler la finesse de conception et d’exécution qui en feront sûrement des monuments.



Dialogue de l'écriture architecturale |
© Tim van de Velde |



Dialogue des codes anciens © Tim van de Velde |



Coupe transversale du bâtiment montrant les différentes verrières |
© AREP |

En ce qui concerne la gare de Strasbourg, Jean-Marie Duthilleul a quant à lui par son ajout de la verrière, englobant la façade historique, utilisé des matériaux propres au langage connu des gares internationales : le verre et le métal.

A l'origine, le verre associé au métal étaient utilisés pour les serres mais les gares se sont appropriées cet assemblage. Ce procédé est très traditionnel des charpentes de gare. Le métal offre une réelle possibilité d'économie de la matière. Ce critère est ainsi respecté. Sa noblesse structurelle amène un équilibre entre les pièces en compression et les pièces en tension : un minimum de métal pour un maximum de volume recouvert.

Ainsi, les grands espaces des gares à couvrir était conçus de cette manière qui s'est étendue au monde entier. La gare de Strasbourg n'y fait pas défaut. Entre les deux bâtiments qui bordent les voies, une grande charpente métallique associée au verre couvre l'arrivée et le départ des voyageurs.

L'arrivée du train imposa un agrandissement de la gare. Ce dernier se fit inévitablement sur le devant de la gare et en modifia ainsi la façade historique du monument. Nous l'avons vu, la verrière vient se greffer à la façade, ce qui amène différentes nouvelles manières de la regarder. Finalement, quel plus bel hommage pour les techniques historiques de construction que cette nouvelle verrière qui fait écho à celle côté quais ?

Jean-Marie Duthilleul et son équipe ont imaginé une structure différente mais qui respecte le concept de charpente métallique propre aux gares et crée comme un jeu de question-réponse entre les deux façades (intérieure et extérieure) du bâtiment existant.

Les codes architecturaux ainsi réinventés sont moteurs de projet. Un dialogue stylistique s'installe donc entre les monuments historiques et les ajouts contemporains qui enrichit la vision architecturale de l'ensemble.

IIIb. Le dialogue : un processus de sauvegarde

Une valeur constructive dominante, la vision japonaise

En Europe, nous avons vu que le souci d'authenticité pouvait se manifester et se résoudre selon différents critères. Tous n'auront pas la même valeur au regard de chacun mais les exemples passés tendent vers une objectivité des critères d'authenticité. Si l'un ou l'autre est conservé, ne procure-t-il pas son authenticité au dialogue ? Certains, il est vrai en surpasseront d'autres. Mais l'originalité et la vérité principale en seront préservées. De plus, les valeurs de mémoire apportent une authenticité passée mais les ajouts contemporains en apporte une nouvelle. Cette dernière est ancrée dans le présent et possède des valeurs d'actualité.

Quand, pour la plupart des non-initiés, où la matérialité est le témoin de l'authenticité, il en est foncièrement autrement au Japon. Les politiques patrimoniales sont éloignées des principes occidentaux.

Revenons d'abord sur la notion de patrimoine au Japon, en effet bien différente de la nôtre. Pour la comprendre, il est nécessaire de mentionner le fait que le terme «architecture» n'existe que depuis la moitié du XIX^{ème} siècle, lorsque le Japon s'ouvre au monde. Il est d'ailleurs traduit par *kenchiku* et employé pour la première fois dans le texte d'Itô Chûtâ.¹ Il signifie plutôt la construction que l'architecture mais prouve la volonté de comprendre la pensée occidentale. En effet, «jusqu'alors, l'architecture était envisagée avant tout comme «quelque chose de bâti»: une question réservée exclusivement aux charpentiers, c'est-à-dire une question technique et pratique».²

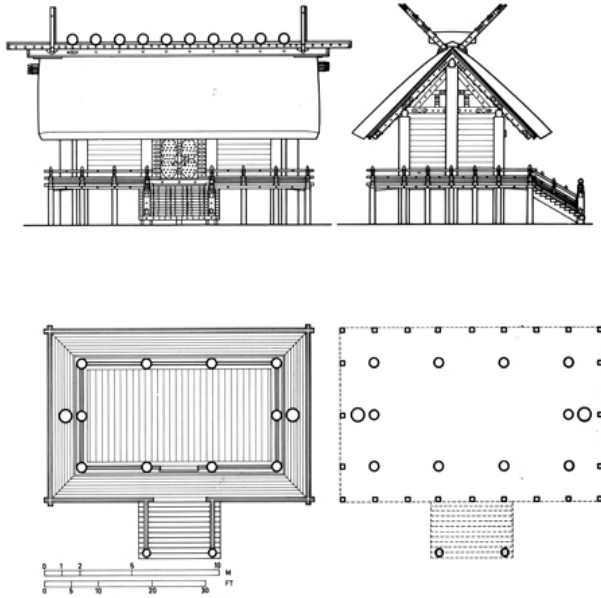
La tradition japonaise s'attelle donc davantage à produire des édifices rappelant la mémoire des temps passés que des objets physiques : les monuments, témoins matériels des traces du temps. Le principe est de retrouver un **modèle** originel dans son authenticité plutôt qu'un **objet** originel.

Le cas du sanctuaire d'Isé est l'une des illustrations les plus pertinentes.

En effet, il est un des plus grands et célèbres sanctuaire du pays. Dédié à la déesse du Soleil, issue de la religion shintô, majoritaire dans le pays, sa construction initiale date du VII^{ème} siècle. Il comporte une centaine de petits bâtiments mais surtout deux sanctuaires principaux, situés à 6 kilomètres l'un de l'autre. Sa sacralité tient au fait qu'il soit réputé pour avoir abrité le miroir sacré de l'Empereur du Japon.

¹ Issu du mémoire de fin d'étude d'Itô Chûtâ, soutenu à l'université impériale de Tôkyô en 1892, intitulé «Philosophie de l'architecture» Itô Chûtâ (1867-1954) est un architecte, historien de l'architecture et critique japonais qui s'employa à théoriser sur l'architecture japonaise et ses différences avec les visions occidentales. Il est un précurseur dans ce domaine.

Plan et élévation d'un des temples du sanctuaire. Document sacré de la tradition. © Inconnu



Vue aérienne du sanctuaire intérieur d'Isé en 2013. Les différences entre les deux sont perceptibles © Inconnu



Vue de l'intérieur du Ōmiya-in depuis la clôture principale. Sanctuaire intérieur (Naikū) après la reconstruction de 2013 © Bureau central de l'administration du Jingū



Il est périodiquement (tous les vingt ans pour être précis) détruit puis reconstruit à l'identique selon les techniques ancestrales qui prévalaient lors de son édification originelle. 62 versions sont répertoriées à ce jour. La tradition de mise en oeuvre du travail du bois se trouve dans des textes du X^{ème} siècle. Lors d'une cérémonie appelée *shikinen sengu*, les matériaux récupérés sont ensuite envoyés dans le pays pour servir à divers édifices religieux ou vendus comme traces du passé à des pèlerins.

Ainsi, cette radicale opposition avec la vision occidentale du patrimoine est édifiante. La transmission de la technique prévaut sur l'œuvre réalisée en elle-même. Sa matérialité n'est pas l'image donnée à voir des traces du temps qui passe. Cette conception ne fait pas état des ruptures et des différences stylistiques de l'évolution historique d'une culture mais signifie plutôt l'idée selon laquelle la technique est dématérialisée ce qui amène une continuité temporelle. «L'objet tire sa valeur de son arrière-plan immatériel, son origine divine par exemple».¹

L'authenticité est donc véhiculée par la technique, vivante, car transmise à l'homme. Elle fait le lien entre passé et présent et même futur car elle s'actualise tous les vingt ans. La technique s'affranchit de l'évolution naturelle du temps. En dehors de sa matérialité authentique dont il ne conserve aucune trace, le sanctuaire d'Isé possède tous les autres critères définis par l'ICOMOS et sur lesquels nous avons basé notre argumentaire. Le temple n'est pas regardé comme un objet fétiche d'une époque révolue, vouée à être sclérosée au fil des ans, il est une application de la pensée patrimoniale japonaise.

En ce sens, il est une reproduction perpétuelle d'un esprit du lieu. Sa radicale opposition avec notre conception qui dicte, entre autres, que les traces naturelles du temps procurent son intérêt au monument, est digne de légitimité ou du moins d'intérêt. La volonté collective et la mise en pratique de la tradition depuis plus de 1000 ans attestent du travail de mémoire que chacun revendique partout dans le monde, quelque soit sa manière d'y parvenir.

A ce risque de «tout-patrimoine» s'oppose donc la vision japonaise, qui accepte la mort des monuments dans le but de les faire revivre. La citation suivante résume en d'autres termes l'idée de cet exemple : « A ce sentiment d'une continuité idéale s'oppose l'attitude occidentale, hantée par le déclin, l'irremplaçable et la double mort des objets qui se ruinent et des sentiments qui changent ».²

Cet enchaînement de destructions et reconstructions permet de prolonger le temps passé dans le temps présent mais également dans le futur. Cet exemple n'est pas un dialogue tel que nous l'avons présenté dans ce mémoire. Il apporte une vision différente qui prouve qu'une reconstruction à l'identique, malgré la perte de l'originalité du matériau, représente une manière de conserver moins frileuse qu'en Occident. L'authenticité repose sur des critères qui revendiquent une position plus spirituelle que matérielle. L'authenticité passée et présente sont presque confondues dans la mesure où le symbole subsiste par ce processus de conservation.

En cela, la France gagnerait à s'en inspirer, de façon moins radicale pour ne pas bousculer les consciences. Elle accueillerait sans doute plus généreusement les ajouts contemporains sur ses chers monuments historiques.

¹ François Hartog, «Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps», Paris, Le Seuil, 2003

² Issu de «La notion de patrimoine» de J-P Babelon et A Chastel publié en 1980.

Donner à voir par l'ajout et s'ancrer dans le futur

« L'architecture est conçue pour le futur ».¹ En ce sens, les bâtiments doivent être transmis aux générations futures.

L'architecture porte la marque de son temps. Ainsi, chaque époque comporte des bâtiments du passé. Les ajouts contemporains, répondant à des exigences actuelles sont légitimes et authentiques. Ils sont porteurs de nouvelles valeurs d'actualité qui viennent enrichir les valeurs de mémoire décrites par Aloïs Riegl.

En se basant sur les chartes internationales, ces dialogues maintiennent la sédimentation historique qui implique la distinction entre les parties anciennes et les nouvelles. L'utilisation de forme ou de matériau amène la notion de contraste dans ce dialogue et ainsi différencie les époques de construction.

Malgré une hétérogénéité parfois flagrante, l'ajout contemporain invite à redécouvrir le monument historique. En effet, les deux sujets du dialogue parviennent à créer un effet d'harmonie ainsi qu'une co-dépendance, chacune comptant sur l'autre pour s'enrichir.

Imaginons personnifier les deux parties, Alain de Botton leur attribue même des sensations : « Ôter l'un ou l'autre rendrait celui qui resterait prétentieusement guindé ou brutalement moderne, alors qu'ensemble ils réalisent une plaisante synthèse de tempéraments et d'émotions ».²

Ainsi, l'ajout contemporain apporte une certaine poésie au dialogue. Au-delà d'ancrer les bâtiments dans le futur par l'intermédiaire de la conservation qu'il implique, ces adjonctions, grâce à leur dissonance stylistique avec l'ancien mettent en valeur l'ancien.

Nous disons souvent que pour comprendre une situation il faut prendre du recul. Ici, l'omniprésence du présent dans les esprits occulte cette prise de distance. Il est donc nécessaire de se forcer à cet exercice afin de comprendre que les ajouts enrichissent les monuments historiques et n'altèrent en rien leur valeur propre. Oscar Wilde décrit ce type de situation de la manière suivante : « L'homme n'a pas le temps d'écouter alors il juge ». Les critiques à l'encontre des ajouts contemporains légitimés par les besoins présents vont à l'encontre de l'évolution historique. La volonté d'imprimer le temps de notre marque ne se conjugue pas avec la sous-estimation que nous faisons des architectes actuelles.

En effet, le futur dépend de notre capacité à assumer et équilibrer nos désirs opposés. L'art contemporain doit gagner son indépendance et non se limiter à une reprise du passé.

Le professeur d'histoire de l'urbanisme à l'École polytechnique fédérale de Genève, André Corboz fait remarquer que « la notion d'harmonie est dépassée ».² En parlant des hypervilles - nous conviendrons ici de la définition selon laquelle l'hyperville correspond au territoire en général qui regroupe l'ensemble des villes -, il nous amène à les considérer « comme des lieux de contrastes, de tensions, de discontinuité, de fragmentation, d'assemblage, bref, comme des systèmes dynamiques ne relevant d'aucune esthétique précédente »³.

En cela, ces dialogues qu'entretiennent monuments historiques et ajouts contemporains sont porteurs d'une potentialité extraordinaire de projet pour le futur. Le territoire n'étant pas exten-

sible, nous n'avons pas d'autres choix que de composer avec les éléments déjà en présence.

Ce dialogue est la rencontre de deux entités opposées mais le message qu'il propose se trouve être une troisième entité, une nouvelle forme d'architecture que l'architecte d'aujourd'hui - et de demain - doit s'approprier.

Cet échange constitue une manière de conserver et préserver notre héritage dédié aux générations futures. Par ces ajouts, on redécouvre notre patrimoine, on réinvente les codes architecturaux, on s'inscrit dans le présent par la réponse à nos besoins, on se libère du passé en assumant nos actes actuels donc authentiques.

¹ Georg Germann & Dieter Schnell, «Conserver ou démolir ? le patrimoine bâti à l'aune de l'éthique», Infolio, 2014

²⁻³ André Corboz, «La Suisse comme hyperville», issu d'une conférence donnée le 29 avril 1997 dans le cadre du cycle « Suburbanisme et paysage » organisé par la Société française des architectes.

L'architecture est une réponse à une nécessité par le mouvement de l'histoire. L'architecture est l'art de composer l'espace pour les gens d'une époque. Chaque lieu est détenteur d'une histoire écrite, par accumulation, sédimentation, transformation et notre intervention n'a de pertinence que si elle procède par enrichissement du lieu pour donner davantage de bien-être à ses utilisateurs.

L'évolution naturelle de l'architecture implique forcément de nouvelles constructions. L'empreinte forte du patrimoine sur notre territoire national m'a ainsi amenée à m'intéresser au dialogue qu'entretenait cette cohabitation entre l'ancien et le nouveau.

Outre l'appréciation des architectures contemporaines, ce dialogue questionnait la notion d'authenticité. Est-elle perdue si nous acceptons ces dialogues ? Cette interrogation, point de départ du mémoire a été traitée grâce à plusieurs outils qui ont permis de comprendre dans quelles mesures nous pouvions apprécier l'authenticité.

Partant de l'idée préconçue que l'authenticité était exclusivement liée au matériau du monument, ce mémoire était pour moi l'occasion d'en étudier les subtilités. En effet, la notion d'authenticité, citée dans les différentes chartes (Athènes, Venise, Document de Nara), n'était réellement pas analysée dans les pratiques architecturales d'aujourd'hui.

Ces ajouts contemporains, qui je le rappelle, sont constitués des différentes interventions réalisées sur les monuments historiques (restauration, réhabilitation, reconversion, greffe, insertion dans le périmètre protégé...) font partie du paysage français d'aujourd'hui et constituent une nécessité.

En effet, l'homme a besoin de préserver l'héritage du passé dans le but de le transmettre aux générations futures. Cette préservation ne peut se faire sans des modifications, des améliorations, des ajouts.

Le concept de temps, à la lumière du livre de François Hartog, nous a amenés à prendre conscience de la peur du futur et de son abstraction depuis la fin du XX^{ème} siècle. Les études de cas de ce mémoire ont été étudiées pour analyser leur authenticité et les questions qu'elles soulevaient. Chacune d'entre-elle exprimait un des critères de la définition d'authenticité donnée par l'ICOMOS. Elles ont également permis de mettre en valeur les multiples enjeux actuels qui imposaient leur construction. Le risque de muséification des villes pour le cas de Gand, les exigences capacitaires pour la gare de Strasbourg, la sécurité du lieu et la correction des restaurations passées pour le Parthénon ou encore la mise en valeur des ruines et le besoin d'un nouveau programme pour le musée Kolumba sont autant d'interventions inévitables.

Ces exemples ont également été étudiés à la suite de la mise en parallèle des valeurs décrites par Aloïs Riegl. Dans son ouvrage *Le culte moderne des monuments*, il y décrit les valeurs de mémoire et les valeurs d'actualité.

Mettant en parallèle l'analyse du temps dans le patrimoine et les valeurs de Riegl, nous avons posé l'hypothèse selon laquelle plusieurs authenticités étaient présentes au sein du dialogue.

Aloïs Riegl, pour justifier cette objectivité artistique dans cet échange entre monument historique et ajout contemporain disait : «le meilleur historien de l'art est celui qui n'a pas de goût personnel, car en histoire de l'art il s'agit de trouver les critères objectifs de l'évolution historique.»¹ Ainsi, nous devons reconnaître, à la lumière des exemples, qu'aucune authenticité n'est conservée en totalité si l'on considère la définition donnée par l'ICOMOS qui regroupe de multiples critères.

Nous pouvons donc admettre que chaque acte de création actuelle est vrai car réel et ainsi authentique. L'authenticité est donc intimement liée au présent des choses qui se déroulent. Ainsi, en allant plus loin, nous convenons de la pluralité des authenticités. Les valeurs de mémoire (l'ancienneté, l'histoire, la commémoration) ont une authenticité passée tandis que les valeurs d'actualité (valeur utilitaire et valeur d'art) ont une authenticité présente.

L'authenticité se décline ainsi suivant les contextes historiques et se justifie par les besoins des époques concernées.

Ce dialogue entre l'ancien et le nouveau est donc un échange entre la mémoire, commémorative du passé et le destin, porteur d'un message pour l'avenir.

L'architecture recèle par essence sa propre modernité. Sa complexité relève de cette nostalgie du passé, de l'instantanéité du présent mais également de l'incertitude du futur.

L'architecte a le devoir d'atteindre l'équilibre parfait entre la singularité et l'harmonie. Equilibre architectural mais aussi temporel. Le propre de l'architecte est de lier les passé, présent et futur.

De ce fait, il est primordial pour composer l'espace de connaître son histoire pour en proposer une prolongation. Il ne suffit pas d'aimer il faut surtout comprendre.

En élargissant nos exemples au monde entier, nous avons pu mettre en valeur les différentes interprétations qu'un dialogue fécond autorisait. En France, nos cathédrales ont été bâties sur plusieurs décennies voire des siècles, attestant ainsi des changements stylistiques de l'époque. Nous ne les qualifions pas pour autant de «non-authentiques». Il me semble que nous ayons réalisé véritablement l'importance de notre passé au XIX^{ème} siècle et qu'à partir de ce moment-là, nous avons stoppé le cours de l'histoire et figé ces édifices.

Or, cette fixation sur le passé provoque de nombreux débats patrimoniaux. Il est ainsi nécessaire d'en comprendre les causes et surtout d'élargir notre vision en la comparant avec celles des autres pays. La notion japonaise de patrimoine apporte un nouvel éclairage intéressant à prendre en compte pour éclairier notre vision du patrimoine en France. Leur prise de distance par rapport au matériau et le concept selon lequel le symbole et la tradition technique priment nous ouvriraient de nouveaux horizons. Nous serions ainsi moins sceptiques et plus ouverts à un dialogue constructif dont nous percevons aujourd'hui les prémices.

De plus, ces dialogues comme nous l'avons vu, offrent une richesse architecturale indéniable. Ce ne sont plus deux acteurs qui se font face et s'entrechoquent mais une troisième entité architecturale qui émerge.

¹ Aloïs Riegl, «Le culte moderne des monuments», Traduit par Jacques Boulet, 1903, réédité par les éditions L'Harmattan en 2003

Le dialogue est grandement nourri de tous les paradoxes et contrastes. Les matériaux, les usages, les techniques, les situations, les formes et les symboles s'entremêlent. Les authenticités décrites comme des valeurs passées et présentes se nourrissent mutuellement pour former finalement un des avènements de la création.

L'architecture est un art de l'innovation et de la transformation. Ces édifices qui en résultent appartiennent en réalité au passé dès lors qu'ils sont construits. Toute intervention sur un site le modifie, il nous faut l'accepter et avec humilité écrire notre page de l'histoire, au service de la société d'aujourd'hui et de demain. Progressivement, le temps confèrera les valeurs de mémoire.

La valeur sentimentale qui se développe en nous ne devrait plus être un frein à cette innovation car progressivement, le temps lui offrira naturellement sa valeur d'ancienneté tant convoitée.

Les ajouts contemporains d'aujourd'hui constituent les monuments historiques de demain...

*Ce mémoire m'a ouvert des horizons nouveaux.
A l'aube de ma carrière d'architecte, la réflexion qu'il a engendrée ne s'arrête pas à ces pages.
Il me reste encore beaucoup de domaines à explorer et ma passion pour la matière s'en est trouvée décuplée, me confortant dans l'idée de poursuivre vers la thèse en architecture.*



« Ainsi, Sophocle et Aristophane se trouvaient là. Prêts à faire face à leur destin.
Sous le regard bienveillant de Périclès, ils continuèrent à dialoguer.
En l’avenir, réside le mystère de la création artistique.
Et finalement, Aristophane n’est-il pas destiné à devenir Sophocle ? »



Epilogue

BIBLIOGRAPHIE

- Aristote, *Poétique*, Le Livre de poche, 1990

- Benjamin (Walter), *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, nouvelle trad. Lionel Duvoy de la 4° version de l'essai (1936), Paris, Allia, 2003

- Benjamin (Walter), *Oeuvres II/Oeuvre III*, Folio-Gallimard, 2000

- Calvanus (Frédérique), *Comment éviter la muséification de la ville de Bayonne*, article sur www.urbact.eu

- Cauquelin, *Un territoire-musée*, Alliage, 1994

- Choay (Françoise), *Le patrimoine en questions. Anthologie pour un combat*, Seuil, 2009 (Pre-mière édition 1999)

- *Charte d'Athènes, pour la restauration des monuments historiques*, 1931

- *Charte de Venise*, sur la conservation et la restauration des monuments et des sites, 1964

- *Document de NARA* issu de la conférence de Nara sur l'Authenticité dans le cadre de la Convention du Patrimoine Mondial, tenue à Nara, Japon, 1-6 novembre 1994, Direction des Affaires Culturelles du Gouvernement Japonais et la Préfecture de Nara en coopération avec l'UNESCO, l'ICCROM et l'ICOMOS, 1994

- Duhamel P., Knafou R. *Mondes urbains du tourisme*, Paris, Belin, 2007

- Durand (Gilbert), *L'imagination symbolique*, Paris, PUF, 1964

- Germann (Georg), *Aux origines du patrimoine bâti*, Infolio, 2009

- Germann (Georg), Schnell (Dieter), *Conserver ou démolir ? le patrimoine bâti à l'aune de l'éthique*, Infolio, 2014

- Giovannoni (Gustavo), *L'urbanisme face aux villes anciennes*, Introduction de F. Choay, Le Seuil, Réédition de 1998

- Hartog (François), *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Le Seuil, 2002

- Les cahiers de Médiologies n°7, *La confusion des monuments*, Paris, Gallimard, 1999

- Loyer F, *Paris, ville-décor*, dans Le Débat Numéro 80, Gallimard, Paris, 1994

- Merimee (Prosper), Viollet-le-Duc (Eugène), *La Correspondance Mérimée - Viollet-le-Duc*, éd. Françoise Bercé, Paris, CTHS, 2001

- Mosès (Stéphane), *L'ange de l'histoire, Rosenzweig, Benjamin, Scholen*, Gallimard, 1992

- Nora (Pierre), *Les lieux de mémoire-Tome 3*, Paris, Gallimard, 1992

- Paul (J.), *La conservation des sites archéologiques dans la région méditerranéenne*, Sous la direction de Marte de la Torre, Conférence internationale organisée par le Getty Conservation Institute et le Getty Museum, mai 1995

- Rainer Zerbst, *Gaudí 1852-1926 Antoni Gaudí i Cornet - une vie en architecture*, Taschen, 1993 p.198

- Rapport à M. Le Ministre de l'Intérieur sur les monuments, les bibliothèques, les archives et les musées des départements de l'Oise, de l'Aisne, de la Marne, du Nord et du Pas-de-Calais par M. L. Vitet, inspecteur général des monuments historiques de France.

- Rérolle (Raphaëlle), *Restaurer le patrimoine, jusqu'où ?*, article paru dans Le Monde n°21821 du 14 mars 2015 dans la rubrique Culture & Idée p1-3

- Riegl (Aloïs), *Le culte moderne des monuments*, Traduit par Jacques BOULET, 1903, réédité par les éditions L'Harmattan en 2003.

- Salzmann (Yvan), *Sartre et l'authenticité. Vers une éthique de la bienveillance réciproque, Labor et fides*, 2000

- Saint-Laurent (de) (Raymond), *L'art de la conversation*, Edouard Aubanel Editeur, 1948

- Sourgins (Christine), *Les mirages de l'Art Contemporain*, La Table ronde, 2007

- Koselleck (Reinhart), *L'Expérience de l'histoire*, édité par Michael Werner et traduit sous la direction d'Alexandre Escudier, Gallimard et Le Seuil, Paris, 1997

- Valery (Paul), *Eupalinos ou l'architecte*, Paris, Gallimard, 1921

SITOGRAPHIE

- *Histoire du patrimoine* sur le site Vielle Maison Française, [consulté le 21 décembre 2016] disponible sur internet <<http://www.vmfpatrimoine.org/patrimoine-pratique/histoire-du-patrimoine/1945-a-1970/>>

- *Les monuments historiques*, [consulté le 22 décembre 2016] disponible sur internet <<http://www.culturecommunication.gouv.fr>>

- *Musée Kolumba de Cologne* [consulté le 10 décembre 2016] disponible sur <<http://www.kolumba.de>>

- Neyret Régis, *Du monument isolé au «tout patrimoine», 2004, [consulté le 13 janvier 2017] disponible sur internet* <<https://geocarrefour.revues.org/746#toc>>

- *Chartes d'Athènes* [consulté le 8 janvier 2017] disponible sur internet <<http://www.icomos.org/fr/chartes-et-normes/179-articles-en-francais/ressources/charters-and-standards/425-la-charte-dathenes-pour-la-restauration-des-monuments-historiques-1931>>

- *Document de Nara sur l'authenticité* [consulté le 4 janvier 2017] disponible sur internet <<http://www.icomos.org/fr/179-articles-en-francais/ressources/charters-and-standards/186-document-de-nara-sur-lauthenticite>>

- *Charte de Venise* [consulté le 10 janvier 2017] disponible sur internet <<http://www.icomos.org/fr/179-articles-en-francais/ressources/charters-and-standards/171-charte-internationale-sur-la-conservation-et-la-restauration-des-monuments-et-des-sites>>

- *Charte de Venise Architecture et entretien du patrimoine*, [consulté le 17 janvier 2016] disponible sur internet <<http://www.charta-von-venedig.de>>

- *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicale* [consulté le 23 novembre 2016] disponible sur internet <<http://www.cnrtl.fr>>

- *Ename Charter for the interpretation of culture heritage site* [consulté le 5 janvier 2017] disponible sur internet <<http://www.enamecharter.org>>

- Carrive Mathilde, *La restauration architecturale*, [consulté le 7 janvier 2017] disponible sur internet <<http://www.archeologiesenchantier.ens.fr/spip.php?article20>>

- Woodman Ellis, *Le musée Kolumba de Peter Zumthor*, 2011, [consulté le 13 novembre 2016] disponible sur internet <http://www.lecourrierdelarchitecte.com/article_1462>

- Martin Thomas, Prix Bouwmeester 2013, [consulté le 9 juin 2016] disponible sur internet <<http://a-plus.be>>

- *Les reconstructions sont un danger pour le patrimoine* [consulté le 13 novembre 2015] disponible sur internet <<http://www.latribunedelart.com/les-reconstructions-sont-un-danger-pour-le-patrimoine/>>

- Bernardeau Sandrine, *Le Parthénon*, 2013, [consulté le 13 janvier 2017] disponible sur internet <<http://www.panoramadelart.com/parthenon>>

- *Acropolis Restoration Service* [consulté le 13 janvier 2017], disponible sur internet : <<http://www.ysma.gr>>

- Agence Jean-Marie Duthilleul, *Le temps*, [consulté le 15 janvier 2017], disponible sur internet : <<http://www.agenceduthilleul.fr/convictions/le-temps/>>

- Le Figaro, *Le Parthénon va être restauré*, 2016, [consulté le 16 janvier 2017], disponible sur internet <<http://www.lefigaro.fr/culture/2016/08/05/03004-20160805ARTFIG00004-le-parthenon-va-etre-restaure.php>>

- Valérie-Anne Maitre , *L'art religieux dialogue avec le profane à Cologne, [consulté le 27 décembre] disponible sur internet* <http://www.la-croix.com/Religion/Actualite/L-art-religieux-dialogue-avec-le-profane-a-Cologne-_NG_-2007-12-27-529205>

- Claire Lesegretain, *Comprendre la Sagrada Familia à Barcelone* , [consulté le 7 janvier 2017] disponible sur internet <http://www.la-croix.com/Religion/Spiritualite/Comprendre-la-Sagrada-Familia-a-Barcelone-_NG_-2010-11-04-558289>

- Larousse encyclopédie, *patrimoine* dans Larousse [consulté le 20 décembre 2016] Disponible sur internet : <<http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/patrimoine/77550>>

- *Les secrets du Parthénon*, Arte France, 1h20, 2005 [visionné le 12 janviers 2016] disponible sur internet <http://www.dailymotion.com/video/xl2t73_les-secrets-du-parthenon-1-2_web-cam>

- Serfaty-Garzon Perla, *Muséification des centres urbains et sociabilité publique : effets attendus, effets déconcertants*, sous la direction d'Annick Germain et Jean-Claude Marsan, Québec. 1987, [consulté le 14 janvier 2017] disponible sur internet <<http://www.perlaserfaty.net/images/Mus%C3%A9ification%20des%20centres%20urbains%20et%20sociabilit%C3%A9%20publique%20-%20un%20texte%20de%20Perla%20Serfaty-Garzon.pdf>>

