

# Patrimoine & Authenticité

CONFÉRENCE - DÉBAT

ACTES DE LA CONFÉRENCE

MONS 05 MAI 2020



Gau





# Patrimoine & authenticité

Actes de la conférence qui s'est tenue à Mons le 05 mai 2020

Maison de la Réunion, Business & Networking (Rue de la Réunion, 3-5 – B7000 Mons)

A l'initiative du Service de Génie Architectural et Urbain de l'UMONS

## **Conception générale et coordination des interventions**

Laurent Debailleux, chargé de cours

Avec la collaboration de :

Chiara Fucelli, assistante au Département d'architecture, Faculté Polytechnique de Mons

Philippe Vander Maren, ingénieur architecte

## **Conception graphique**

Geoffrey Hismans

## **Impression**

CIACO, Louvain-la-Neuve



L'auteur, ses ayants droit ou le détenteur des droits sur les illustrations utilisées peut à tout moment demander qu'elles soient retirées

Editeur responsable : Université de Mons

© 2021 Mons, Faculté Polytechnique de Mons – UMONS – Service de Génie Architectural et Urbain.

N° de dépôt légal : D/2021/970/3

N° ISBN : 978-2-87325-134-5

### **Comité Scientifique**

Prof. Alain Sabbe (UMONS)  
Prof. François Blary (ULB)  
Prof. Laurent Debailleux (UMONS)  
PhD Student Chiara Fucelli (UMONS)  
Prof. Pierre Paquet (ULG)  
Prof. Michel Prégardien (UMONS)  
Ir. Arch Philippe Vander Maren (UMONS)

### **Comité d'organisation**

Prof. Laurent Debailleux (UMONS)  
Prof. Alain Sabbe (UMONS)  
PhD Student Chiara Fucelli (UMONS)  
PhD Student David Bayle (UMONS)  
PhD Student Nicolas Atlé (UMONS)  
PhD Student Marco Laineri (UMONS)  
Ir. Arch Mai-Anh Vo (UMONS)  
WEBD Geoffrey Hismans (UMONS)



# TABLE DES MATIÈRES

Présentation de la conférence, par Laurent Debailleux	3
<b>PRÉFACE</b>	
Dr. Mario Santana Quintero, Professor in Architectural Conservation and Sustainability Engineering. Carleton University (Ottawa, Canada)	4
<b>L'AUTHENTICITÉ À TRAVERS L'HISTOIRE</b>	
Authenticité, patrimoine historique et projet de conservation et restauration, par Luc Verpoest	11
Authentikos, par Marc Dubois	23
Débat (modérateur Philippe Vander Maren)	34
<b>CONSERVER L'AUTHENTICITÉ</b>	
Notre-Dame de Paris, combine d'authenticités ? par Benjamin Mouton	43
Le pont des Trous à Tournai. Quel patrimoine ? par Philippe Bragard	69
L'Alhambra de Grenade, par Camilla Mileto et Fernando Vegas	77
Les sources documentaires au bénéfice de l'authenticité. La restauration de l'œuvre de Victor Horta, par Barbara Van Der Wee	99
La cathédrale Saint-Paul de Liège, par Jacques Barlet	123
Débat (modérateur Pierre Paquet)	134
<b>UTILISATION DES TECHNICITÉS D'HIER ET D'AUJOURD'HUI POUR RESTITUER OU RECONSTRUIRE UNE AUTHENTICITÉ</b>	
Numérisation du patrimoine. L'ultime sauvegarde, par Pierre Hallot	141
La Boekentoren de Gand, par Paul Robbrecht et David De Wolf	149
Apamée, symbiose ou dialectique ? par Hugues Wilquin	157
La maison aux consoles et le caravansérail d'Apamée, par Jacques Barlet	169
Débat (modérateur Laurent Debailleux)	174
<b>CONCLUSIONS</b>	
Laurent Debailleux	176
<b>PRÉSENTATION DES AUTEURS</b>	<b>180</b>
<b>COMPLÉMENT</b>	
Document de Nara sur l'authenticité (1994)	182



## Présentation de la conférence

Qu'elle soit qualifiée de conservation, restauration ou réhabilitation, toute intervention architecturale dans l'existant se doit d'établir un dialogue avec l'authenticité de l'œuvre. Pour le spécialiste, cette quête de vérité s'apparente à définir le geste le plus juste qui respectera l'œuvre d'art et d'histoire.

Sur le continent européen, depuis les théories de John Ruskin au XIX<sup>e</sup> siècle, à la Charte de Venise rédigée en 1964 par le Conseil International des Monuments et Sites (ICOMOS), la notion d'authenticité reste étroitement liée à la conservation de la substance matérielle du construit. Le Document de Nara qui sera rédigé trente ans plus tard élargira le concept en considérant l'authenticité à travers le prisme des diversités d'interprétations culturelles, elles-mêmes fondées sur la transmission des coutumes et des techniques immatérielles.

Face à la pluralité des interprétations, mais aussi nourrie par l'évolution des pensées et des pratiques, la quête d'authenticité n'est-elle pas une chimère ? Un concept discutable et relatif, notamment à la lumière des éléments d'une stratification temporelle retenus pour transmettre un patrimoine aux générations futures. Par ailleurs, qu'en est-il du rapport entre authenticité et usage de techniques modernes pour la conservation du patrimoine ?

À l'heure où la reconstruction de la cathédrale Notre-Dame de Paris est au cœur d'un débat interdisciplinaire, éthique, idéologique et technique, cette conférence sera l'opportunité d'esquisser un bilan sur la notion d'authenticité au travers de différents cas d'études et d'interventions dans un contexte patrimonial.

Cette conférence a été divisée en trois sessions thématiques. L'authenticité à travers l'histoire, conserver l'authenticité et l'utilisation des technicités d'hier et d'aujourd'hui pour restituer ou reconstruire une authenticité. En parallèle des présentations et des débats, une poster session a permis aux chercheurs actifs dans le domaine du patrimoine de présenter l'avancée de leurs recherches dans l'une de ces trois thématiques. Les résumés de ces recherches figurent à la fin de l'ouvrage.

Laurent Debailleux

## Préface

Is Authenticity a valuable concept, is meaning dynamic or static, can it be used effectively to conserve historic places, ranging from preventive maintenance, rehabilitation, adaptive reuse and eventual reconstruction of historic places ?.

Authenticity is at the core of the 1972 Convention concerning protecting the world cultural and natural Heritage, which was adopted almost 50 years. The 2019 UNESCO Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention reiterates the importance of the concept of Authenticity to support the credibility of the Outstanding Universal Value (OUV) of these important heritage places.

The International Council of Monuments and Sites (ICOMOS) has played a vital role in the discussion, definition, and application of Authenticity, starting from drafting the Nara Document on Authenticity (1994) to the organization of updating meeting for the Nara + 20. As stated by Luxen's in his document of "The Nara document: its achievement and its limits": "The contribution of the Nara Conference and subsequent meetings have enabled all of the regions of the world to delve further into those concepts and highlight the need for a flexible application of the test of authenticity" (Luxen 2019).

Most recently, the concept of Authenticity has evolved to shelter conflicting reconstruction projects. In line with this, ICOMOS and ICCROM published the Analysis of Case Studies in Recovery and Reconstruction (Ahunbay 2021), which is the product of work on the Guidance on Post Trauma Recovery and Reconstruction (International Council of Monuments and Sites (ICOMOS) 2017) after the conflicts in the middle east. Authenticity is key to the topic of reconstruction; many worlds heritage sites have been affected by destruction, neglect and disasters, such as Notre Dame, which is tackled in this book by Mouton in the case of Notre Dame.

Furthermore, the ICOMOS emerging professionals working group has launched a project on journeys of Authenticity based on developing specific case studies to evoke discussion of the various approaches, definitions, methodologies, and complexities which practitioners and researchers are confronted within their local projects. A digital platform will be launched with the results of these events and discussions, allowing interdisciplinary exchange among ICOMOS and the community at large.

In Canada, numerous single historic buildings have been moved to open air museums to be safeguard, for example the Upper Canada Village Museum was created "as part of the St. Lawrence Seaway project, which required the permanent flooding of ten communities in the area, known as The Lost Villages. Upper Canada Village was a part of the project's heritage preservation plan. Many of the buildings in Upper Canada Village were transported directly from the villages to be flooded" (Wikipedia 2021).

The Upper Canada Village's authenticity can be questioned by all standards, as single buildings are transported to recreate a village, but it has been an important contribution to protect historic buildings of that region of Canada. This is not the only example in Canada, in the province of Alberta the Ukrainian Heritage village is also a conglomerate of transported buildings to recreate a period when Ukrainian farmers immigrated to this region, many Ukrainian descendant families donated their properties to set up the museum, this place's authenticity is not based on their individual components, but in its importance to provide training to many generations of craftsmanship in the country to care for repair of historic assemblies (Ukrainian Cultural Heritage Village 2021).

Furthermore, the provincial and federal governments in Canada do not apply the concept of authenticity to rank the importance of places but they prefer to draft a Statement of significance according to a multilayered approach of heritage value identified by a number of character-defining elements in the site (Parks Canada 2010). A federal document called the Standards and Guidelines for the Conservation of Historic Places in Canada provides directives based on the notion of minimal intervention, which aligns to the concept of authenticity, but avoids mentioning the term.

However, as an educator at Carleton University in Canada and based on the past (and ongoing) teaching at the Raymond Lemaire Centre for Conservation (University of Leuven), the approach developed by Van Balen (Van Balen 2008) called the “Nara grid” has been extensively utilized for its recognized didactic value.

The Nara grid is a comprehensive tool that “considers the identification and evaluation of the heritage values inherent to it, i.e., understanding its authenticity and considering it as a layered concept of values” (Van Balen 2008).

In particular, when recording historic sites, the Nara grid can be used as a container of information, as it can be disentangled the aspects and dimensions of sites depicted in different spatial divisions (e.g. rooms, levels, areas). The result is that the actual authenticity value can be documented considering these different layers, and it serves to identify the character-defining elements and therefore draft a solid statement of significance.

Furthermore, the Nara grid allows identifying the state of conservation of the character-defining elements and therefore serves as a tool for assessing integrity for conservation treatments.

The role of information technologies and Authenticity is also a significant issue. The reality of a multilayered history and memory, conflicts, and development pressures have intensified conflicts over heritage across the world, in some cases between countries, communities or local stakeholders. The future of the conservation of heritage places success depends on developing dialogue mechanisms for reconciliation that could resolve these issues for the benefit of humanity. Haillot’s article shares light on the importance of digital technologies in recording and disseminating heritage places.

The profound understanding of Authenticity should be the grounds for developing such digital approaches. However, the digital information might also negatively impact the heritage importance and affect the local community whose livelihoods depend on the values that attract visitors to sites. It is essential to ensure transparency in how digital content is collected and presented online and how these virtualized representations will create a tangible sense of community and pride. The concept of Authenticity is vital in all these procedures.

The proceedings presented in this publication about the symposium on Heritage & Authenticity is a significant contribution of recognized national and international experts that illustrated Authenticity, from both its theoretical aspects and practicalities using best practices.

Mario Santana Quintero

#### RÉFÉRENCES

- Ukrainian Cultural Heritage Village*. 2021. «History Brought to Life.» accessed July 4. <https://ukrainianvillage.ca>.
- Wikipedia. 2021. «Upper Canada Village.» [https://en.wikipedia.org/wiki/Upper\\_Canada\\_Village](https://en.wikipedia.org/wiki/Upper_Canada_Village).



*Cette conférence est dédiée à Andrea Bruno,  
accueilli à Mons en 2017 dans le cadre de sa présentation  
«Fare Disfare Rifare Architettura».*

*Ses interventions magistrales sur le patrimoine sont toujours respectueuses de  
l'authenticité primordiale des architectures qu'il réhabilite.*



#1

**AUTHENTICITÉ À TRAVERS L'HISTOIRE**





# **AUTHENTICITÉ, PATRIMOINE HISTORIQUE ET PROJET DE CONSERVATION ET RESTAURATION**

---

Luc VERPOEST

Chaque projet de conservation et de restauration d'un monument ou site se trouve confronté méthodologiquement au concept d'authenticité à deux moments de son élaboration. D'une part, à celui de la définition patrimoniale, de l'identification historique d'un bâtiment, d'un site ou d'un paysage, un processus fondé sur une historiographie architecturale et urbaine approfondie et critique de l'existant. D'autre part, au moment de l'élaboration du projet même de conservation et de restauration qui par son intention d'intervenir dans l'existant, est un projet d'architecture et d'urbanisme qui doit répondre à une évaluation critique des données, en s'appuyant sur des principes théoriques pertinents et une méthodologie du projet bien fondée.

## AUTHENTICITÉ HISTORIQUE

En 1964, la Charte de Venise faisait déjà référence à la notion d'authenticité dans son préambule : « L'humanité se reconnaît solidairement responsable de la sauvegarde du patrimoine commun des peuples (...) Elle se doit de les transmettre aux générations futures dans toute la richesse de leur authenticité ». Le terme est également évoqué dans l'article 9 qui définit le concept de restauration : « La restauration a pour but de conserver et de révéler les valeurs esthétiques et historiques du monument et se fonde sur le respect de la substance ancienne et des documents authentiques », en précisant dans l'article 12 : « Les éléments destinés à remplacer les parties manquantes, ou devenues formellement illisibles, ou techniquement obsolètes », donc à restaurer, « doivent s'intégrer harmonieusement à l'ensemble, tout en se distinguant des parties originales afin que la restauration ne falsifie pas le document d'art et d'histoire ».

En 1994, lors du 30<sup>e</sup> anniversaire de la Charte de Venise, la conférence de Nara aborde délibérément le thème de l'authenticité, et cela en relation avec les conclusions de la Convention du patrimoine mondial de l'UNESCO rédigée en 1972. En 1977, le Comité du patrimoine mondial décida que « les biens culturels inscrits sur la liste du patrimoine mondial, ou nommé pour l'être, doivent répondre au test d'authenticité de la forme, du matériau, de la technique, ou du caractère<sup>1</sup> ». La comparaison des versions française et anglaise montre clairement la confusion déjà existante à l'époque pour définir le terme d'authenticité. Le Document de Nara de 1994 qui reprend ces débats est un document assez bref. Trois pages, treize articles et deux annexes, rédigés par Herb Stovel et Raymond Lemaire. Le compte-rendu de la conférence, plus de 400 pages, reflète d'autre part l'intensité du débat alimenté notamment par Françoise Choay, Jukka Jokilehto, Jean-Louis Luxen, Christina Cameron, David Lowenthal et Raymond Lemaire<sup>2</sup>. Un débat qui n'a pas cessé depuis, comme le prouvent le Document de Nara ainsi que cette conférence organisée à Mons en 2020.

Dans son préambule, le Document de Nara insiste sur l'urgence de la notion de l'authenticité : « La contribution première de la prise en compte de l'authenticité consiste, aussi dans la conservation du patrimoine culturel, à respecter et mettre en lumière toutes les facettes de la mémoire collective de l'humanité ». [art 4]. Ensuite il la définit en termes de critique (historique) des « sources d'information » : « En conséquence, il est de la plus haute importance et urgence que soient reconnus, dans chaque culture, les caractères spécifiques se rapportant aux valeurs de son patrimoine, ainsi qu'à la crédibilité et la fiabilité des sources d'information qui le concernent » [art 12].

<sup>1</sup> *Cultural properties which were nominated for inclusion in the World heritage list, should meet the test of authenticity in design, material, workmanship or setting.*

<sup>2</sup> Knut Einar Larson (ed.), *Nara Conference on Authenticity. Conférence de Nara sur l'Authenticité, Japan/Japon 1994. Proceedings / Compte-rendu, UNESCO World Heritage Centre / ICCROM / ICOMOS, Paris, 1995.*

De fait, l'identité historique d'un patrimoine ne peut se définir que sur base d'une description archéologique exhaustive et correcte et d'une analyse historiographique justifiée, scientifique et vérifiable. Dans ce processus d'identification historique d'un patrimoine, la disponibilité de sources archivistiques et matérielles est méthodologiquement essentielle. La critique historique met à disposition des instruments capables de vérifier ces sources – et la substance matérielle même du monument ou site comme témoins primaires – quant à leur fiabilité, crédibilité ... authenticité (Fig.1).



Figures 1. Vézelay (France), Basilique Sainte-Marie-Madeleine. E.-E. Viollet-le-Duc, restauration, 1840-1859. Les chapiteaux de la nef: conservation, restauration, restitution, invention, addition.  
© Kirk Ambrose, "Viollet-le-Duc's Judith at Vézelay: Romanesque Sculpture Restoration as (Nationalist) Art," *Nineteenth-Century Art Worldwide* 10, no. 1 (Spring 2011).



C'est cette dimension « juridique » d'authentification que propose la Déclaration de Nara de 1994 comme méthodologie stricte pour l'identification critique d'un patrimoine et de ses valeurs patrimoniales: « La perception la plus exacte possible de ces valeurs dépend, entre autres, de la crédibilité des sources d'informations à leur sujet. Leur connaissance, leur compréhension et leur interprétation par rapport aux caractéristiques originelles et subséquentes du patrimoine, à son devenir historique ainsi qu'à sa signification, fondent le jugement d'authenticité concernant l'œuvre en cause et concerne tout autant la forme que la matière des biens concernés » [art.9].

Ainsi, « (...) le jugement sur l'authenticité de l'œuvre est lié à une variété de sources d'informations » qui recouvrent différents aspects de la relique patrimoniale, et comprennent conception et forme, matériaux et substance, usages et fonctions, traditions et techniques, situation et emplacement, esprit et expression architecturale, état original et devenir historique » [art. 13]. Un bâtiment ou un site, conservés dans leurs matérialités mêmes peuvent être identifiés, décrits et expliqués minutieusement grâce à l'archéologie et à l'analyse historique. La matière, source primaire dans ce processus d'analyse critique, est supportée par d'autres sources secondaires, archivistiques, documents littéraires, iconographiques, etc., qui documentent l'histoire du construit et qu'il faut soumettre à la même critique historique d'authenticité, afin de produire une historiographie vérifiable en soi et donc scientifique. Ainsi le Document de Nara précise dans l'article 13 que « l'utilisation de ces sources authentifiées offre la possibilité de décrire, de comprendre et d'expliquer le patrimoine culturel dans ses dimensions spécifiques sur les plans artistique, technique, historique et social » [art. 13]. Voilà la notion tripartite des méthodologies de la psychologie et des sciences sociales qui cautionnent une historiographie de l'architecture parfois trop artistique ou technique. En conclusion, d'après Nara : « L'authenticité (...) apparaît comme le facteur qualificatif essentiel quant à la crédibilité des sources d'information disponibles.

**«L'IDENTITÉ  
HISTORIQUE D'UN  
PATRIMOINE NE  
PEUT SE DÉFINIR  
QUE SUR BASE  
D'UNE DESCRIPTION  
ARCHÉOLOGIQUE  
EXHAUSTIVE ET  
CORRECTE ET  
D'UNE ANALYSE  
HISTORIOGRAPHIQUE  
JUSTIFIÉE,  
SCIENTIFIQUE ET  
VÉRIFIABLE»**



Figures 2. Göteborg (Suède), Cour de justice. Nicodème Tessin l'ancien, 167 ; Erik Gunnar Asplund, 1913-1917 (extension).

© Rolf Broberg.

Dans Wikipédia (accessed May 25, 2021).

[https://en.wikipedia.org/wiki/Gothenburg\\_City\\_Hall](https://en.wikipedia.org/wiki/Gothenburg_City_Hall)

Son rôle est capital (...) dans toute étude scientifique, intervention de conservation ou de restauration (...) » [art.10].

Tout projet de conservation et de restauration devrait strictement observer la conservation de l'intégralité des vestiges matériels d'un monument ou d'un site. Ceux-ci doivent être considérés comme autant de sources authentiques permettant la vérification de toute hypothèse sur l'évolution du construit et donc capable de justifier toute action d'intervention dans le cadre d'un projet contemporain (Fig.2). En d'autres termes, fonder son jugement sur l'authenticité de l'œuvre, s'appuie sur la connaissance, la compréhension archéologique et l'interprétation historique de la stratification historique présente en tout monument ou site historique. C'est à ce premier niveau primordial et contraignant de la documentation et de l'identification précise et correcte des aspects et dimensions d'un bâtiment ou site historique et de la perception la plus exacte des valeurs et significations d'un patrimoine historique sur base de sources d'information crédibles et fiables, que l'authenticité entre initialement en jeu. Ces valeurs identifiées et reconnues informent ou définissent finalement les décisions quant à la conservation effective et d'éventuelles restaurations nécessaires des vestiges matériels historiques qui portent ses valeurs patrimoniales à consolider dans ce qu'on appelle un *conservation master plan* ou plan général de conservation. L'authenticité s'impose impérativement en tout projet de patrimonialisation, au-delà de son rôle dans l'identification patrimoniale de l'objet, de sa patrimonialisation. L'authenticité est capitale « dans toute intervention de conservation et de restauration » [article 10].

## AUTHENTICITÉ ARCHITECTURALE

La Charte de Venise de 1964 sème d'une certaine façon la confusion sur l'authenticité en introduisant dans le même article 9, en définissant le but d'un projet de restauration à « (...) révéler les valeurs esthétiques et historiques du monument ». Intervient donc l'authenticité historique du monument en tant que source fiable et crédible d'information sur son histoire pour en définir les valeurs, mais aussi l'authenticité architecturale de son architecture historique, dans le contexte des courants esthétiques contemporains de sa construction originale (en suite des couches ajoutées dans son histoire ultérieure). Du coup, le débat sur un quelconque projet de restauration ne se limiterait plus au respect de l'authenticité architecturale historique du bâtiment mais s'élargirait à l'authenticité architecturale du projet de restauration, comme actuel projet d'architecture. L'article 9 de la Charte fait explicitement appel à l'originalité et l'authenticité du projet architectural de restauration : « (...) tout travail de complément reconnu indispensable pour raisons esthétiques ou techniques relève de la composition architecturale et portera la marque de notre temps ». Chaque projet patrimonial de conservation et de restauration, de par son intention de construire, est finalement un projet d'architecture et d'urbanisme, conçu à partir de principes théoriques adéquats et d'une méthodologie du projet bien fondée que l'on pourrait appeler à son tour authentique. Ou comme l'a défini Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc en 1864 : « RESTAURATION, s.f. Le mot et la chose sont modernes ». Dès 1840, avec le projet de restauration de l'abbatiale de Vézelay, Viollet-le-Duc (1814-1879) est apparu comme l'un des premiers architectes à intervenir de façon méthodologique sur l'existant, de construire le présent à travers l'existant pour en conserver et continuer l'histoire. Ses prises de position peuvent parfois être remises en question aujourd'hui au regard de l'évolution des doctrines et des concepts. Quoi qu'il en soit, il est intéressant de constater que sa définition du mot restauration, précisée dans son dictionnaire raisonné de l'architecture française, apportait déjà, sans mentionner le terme, les prémices du concept actuel d'authenticité<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Voir : Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, "Restauration", in: id., *Dictionnaire raisonné de l'architecture française de XIe au XVIe siècle* (tome huitième), Paris, 1866 (pp. 14-34).

Considérer l'histoire du bâti comme une donnée fondamentale pour le développement critique de toute intervention actuelle ou future sur l'existant est la condition préalable et nécessaire pour assurer la conservation de ces reliques du passé. Cette histoire nous a légué des architectures et des villes reconnues aujourd'hui comme autant de témoignages de grandes valeurs qui contribuent aujourd'hui à la qualité de notre environnement bâti. Cet environnement est en continuel développement et est intimement liée son histoire. Ainsi, l'histoire évolue et il vaut mieux la connaître pour en faire bon usage dans nos projets d'architecture et d'urbanisme. Cependant cette conscience historiciste d'appartenir à une histoire qui fonde à chaque moment et d'une façon critique, nos idées, et donc nos projets, s'est vue sérieusement ébranlée par l'avant garde moderniste en architecture et par la société des années septante qui voulait rompre radicalement avec cette histoire jugée inutile. Une société qui ne croyait que dans la temporalité immédiate des choses, sans référence au passé. Une période pendant laquelle la référence historique était perçue comme contre-productive. Hilde Heynen insiste sur le caractère transitoire de l'architecture moderne, notamment inspiré par les écrits de Walter Benjamin, David Boyle, Alessandro Ferrara, David Lowenthal et Marshall Berman<sup>4</sup>. Le livre de Berman, *All that is solid melts into air*, publié en 1982 avait fait couler beaucoup d'encre à l'époque en s'inspirant du manifeste communiste de Karl Marx et Friedrich Engels. De son analyse, Hilde Heynen conclut à l'impossibilité intrinsèque de patrimonialiser, conserver ou restaurer le patrimoine moderne. Une architecture qui n'est qu'une vague préfiguration d'un futur utopique et qui ne s'esquisse qu'hypothétiquement car il n'est pas encore là. Cette architecture ne trouve dès lors sa raison d'être que dans son « authenticité conceptuelle », dans son caractère immatériel et sa signification dans l'immédiateté du présent.

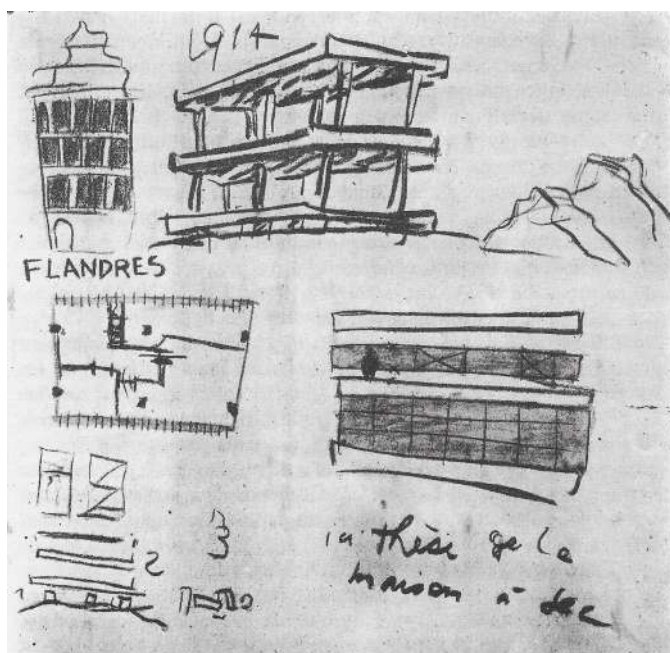


Figure 3. Le Corbusier. In *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, LE CORBUSIER, 1930.

<sup>4</sup> Hilde Heynen, "Questioning authenticity", in: *National Identities*, vol. VIII, 2016 (online: <https://doi.org/10.1080/14608940600842607>).

**«FONDER SON JUGEMENT SUR  
L'AUTHENTICITÉ DE L'ŒUVRE,  
S'APPUIE SUR LA CONNAISSANCE, LA  
COMPRÉHENSION ARCHÉOLOGIQUE  
ET L'INTERPRÉTATION HISTORIQUE  
DE LA STRATIFICATION HISTORIQUE  
PRÉSENTE EN TOUT MONUMENT OU  
SITE HISTORIQUE»**

Cette vision ne semble concerner que l'architecture radicalement fonctionnaliste et constructiviste, matérialiste même, des années 1920 et 1930, dans la mouvance des réalisations de Walter Gropius, de Hannes Meyer ou de la nouvelle objectivité allemande et hollandaise de l'époque ; une vision matérialiste de l'architecture qui d'autre part ne trouve sa raison d'être matérielle et sa signification

que dans l'immédiat présent des idées qui ne sont qu'une vague préfiguration d'un futur utopique par des projets spéculatifs, idéalistes parfois. Je reconnais la valeur, la nécessité, la pertinence même de ces théories et pratiques en architecture et en urbanisme, non pas comme des « pensées sauvages » mais à condition qu'elles soient conscientes de leur position contextuelle, leur historicité du moment et du contexte donné, de leur position dans l'histoire. C'est clairement le cas chez Le Corbusier : « Si vous saviez combien je suis heureux quand je peux dire : « Mes idées révolutionnaires sont dans l'histoire à toute époque et en tous pays. »<sup>5</sup> » (Fig.3). Trop souvent cette autoréflexion historiciste manque dans la construction des théories ou philosophies d'architecture et d'urbanisme, aussi bien au siècle passé qu'aujourd'hui. On retrouve ces attitudes néanmoins dans les projets de Le Corbusier, Alvar Aalto, Eric Gunnar Asplund, Giorgio Grassi, Carlo Scarpa, Charles Vandenhove, Peter Zumthor et même – récemment - chez Rem Koolhaas.

Le témoignage historique qu'il soit matériel ou immatériel doit être considéré comme un apport valable et substantiel à tout projet de développement du domaine bâti (Fig.4). Il l'est forcément pour un projet architectural de conservation et de restauration, l'évidence historique (matérielle et immatérielle) étant essentielle pour ce développement : il s'agit plutôt d'intégrer non pas le présent dans le passé mais le passé dans le présent, comme le disait R.M. Lemaire (1921-1997) déjà dans les années 1970. Selon les mots de l'architecte italien Andrea Bruno, « construire avec l'existant » relève avant tout d'une posture critique par rapport à l'historicité du lieu, dans le passé et dans le présent (Fig.5). On peut toujours apprendre de l'histoire. Il est donc primordial que tout projet de conservation et de restauration, en tant que projet d'architecture et d'urbanisme, au-delà du projet archéologique, archivistique, muséal qu'il peut contenir, exige nécessairement la conservation intégrale et correcte des vestiges matériels du monument ou du site. Ces vestiges doivent être considérés comme « autant de sources authentiques » qu'il nous incombe de léguer aux générations futures d'historiens, d'architectes, d'urbanistes et à la société. Il s'agit finalement, comme le dit l'article 9 de la Charte de Venise, de conserver la visibilité de ce témoignage historique dans son contexte en perpétuelle évolution. Dans ce contexte où « tout ce qui est solide se volatilise » (Marshall Bermann), il s'agit donc de l'intégrer effectivement pour ses propres valeurs et significations matérielles ou immatérielles. Je reste persuadé qu'il n'y a que la référence historique qui pourra nous aider à mieux comprendre cette contradiction conflictuelle entre le présent et le passé, à réinventer finalement le présent entre le passé concevable et un futur qui n'est pas encore là.

<sup>5</sup> Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, 1930 (réimpression, 1960), pp.97. Pour Le Corbusier et l'historicisme, voir: Mickaël Labbé, *Le Corbusier et le problème de la norme [thèse de doctorat en philosophie, Université de Strasbourg]*, Strasbourg, 2015 [<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01245934>].



Figure 4. Morlanwelz, château Warocqué. Musée royal de Mariemont. Roger Bastin, 1967-1971.



Figure 5. Turin (Italie), Castello di Rivoli / Museo d'Arte Contemporanea. Andrea Bruno, 1979-1984.  
© Luc Verpoest.

**«NE CONSIDÉRONS PLUS  
L'INTÉGRATION MODESTE  
ET MÊME RÉVERSIBLE DU  
NOUVEAU DANS L'EXISTANT,  
MAIS PLUTÔT L'INTÉGRATION,  
À PART ENTIÈRE, DU PASSÉ  
DANS LE PRÉSENT»**

**L'AUTHENTICITÉ COMME PROJET**

Un projet de conservation et de restauration, considéré comme étant un projet d'architecture et d'urbanisme à part entière, devrait répondre à des exigences et à des ambitions bien méditées et sincères. Celles-ci devraient s'inscrire clairement dans le contexte culturel, économique, politique, et idéologique particulier du lieu et de son temps. Ainsi, chaque projet devrait se fonder sur un

ensemble cohérent de concepts honnêtes, vrais, spontanés, directs, simples, sincères, rationnels, réels, fondamentalement humains et donc authentiques. L'intention de faire œuvre d'authenticité émerge alors. C'est ce sens que Hilde Heynen - se référant aussi « à la nature du noble sauvage » de Jean-Jacques Rousseau - donne à l'authenticité pour discuter de la pertinence d'un projet d'architecture ou d'urbanisme. Ces concepts restent structurés selon la séculaire triade vitruvienne de fonction, construction et forme. Par son intention de construire le projet architectural de restauration il ne peut y échapper raisonnablement. La particularité du projet de conservation et de restauration consiste cependant en la primauté, dans la définition de la programmation fonctionnelle, de ses ambitions culturelles, de la fonction historique du monument et de sa valorisation effective par l'intégration de sa substance matérielle dans le contexte architectural et urbain actuel en développement. Ce n'est qu'ainsi que le patrimoine historique architectural et urbain sera capable de contribuer, d'une façon spécifique, critique et prégnante, à la réalisation effective, valable et signifiante de ce continu développement du milieu bâti. C'est grâce à cela que l'histoire même se poursuit inlassablement à l'aide de l'histoire (Fig.6). Dès lors, ne considérons plus l'intégration modeste et même réversible du nouveau dans l'existant, mais plutôt l'intégration, à part entière, du passé dans le présent. Ce n'est qu'ainsi que le patrimoine historique, architectural et urbain sera capable de contribuer pleinement, de cette façon spécifique, critique et prégnante à la réalisation effective, valable, signifiante et authentique de ce développement continu du milieu bâti.

Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc et Le Corbusier ont été pris en témoins et sources d'inspiration dans cette exploration de l'authenticité patrimoniale. C'est Auguste Perret qui força le jeune Charles-Édouard Jeanneret à lire les écrits de Viollet-le-Duc à la Bibliothèque nationale de Paris alors qu'il n'était encore qu'un jeune apprenti. C'est ainsi que l'histoire même se poursuit inlassablement à l'aide de l'histoire. Construire l'architecture et la ville, davantage et d'une façon solide, à travers cette très utile histoire et ses vestiges comme excellent matériau de construction. Voilà le défi et l'enjeu du patrimoine et de sa conservation authentique (Fig.7).

**«L'HISTOIRE ÉVOLUE ET IL VAUT  
MIEUX LA CONNAÎTRE POUR EN FAIRE  
BON USAGE DANS NOS PROJETS  
D'ARCHITECTURE ET D'URBANISME»**





Figure 6. . Brugge, Museum Gruuthuse. Philippe Viérin / noAarchitecten (restauration, réaménagement, nouveau pavillon d'accueil).  
© Karin Borghouts.

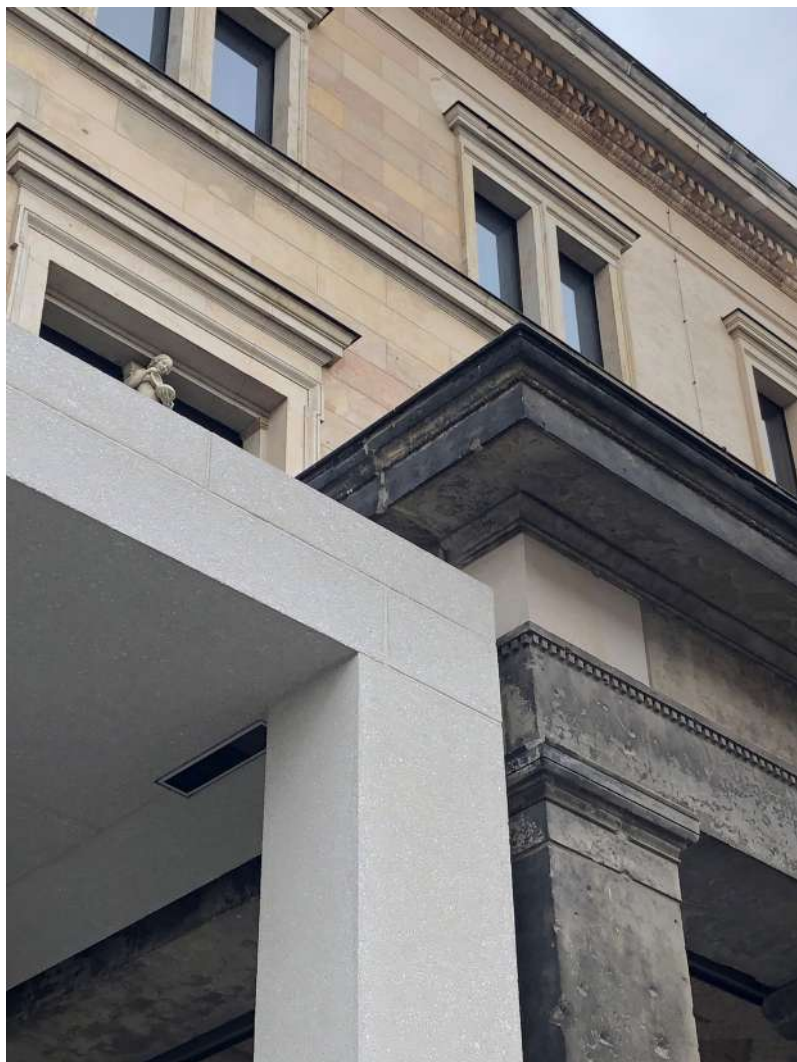


Figure 7. Berlin Museum Gruethuse. Neues Museum. David Chipperfield Architects.





# AUTHENTIKOS



Marc DUBOIS

Le dictionnaire *Le Petit Robert* décrit le terme d'authenticité comme étant le caractère de ce qui est authentique. On peut se demander si le mot « caractère » n'est pas une chose subjective, encore plus difficile à définir que l'authenticité. L'authentification est toujours selon le dictionnaire, l'action d'authentifier. Dans cette définition, aucune référence n'est faite au patrimoine, défini par « Biens de famille, bien que l'on a hérité de ses ascendants (fortune, héritage, propriété) ». Dans le dictionnaire néerlandais *Van Daele*, « authenticité » signifie la véracité à partir de laquelle les décisions morales doivent être prises. En anglais, le mot « authentic » signifie manuscrit, considéré pour vrai, fiable, original.

On parle également d'authenticité en référence à un acte public ou pour se référer à la qualité d'un écrit, d'un discours ou d'une œuvre émanant réellement de l'auteur. Le terme authenticité est également employé pour décrire la qualité d'une personne ou d'un sentiment. D'ailleurs, le dictionnaire illustre son propos par un exemple : « Ce qui me plaît en Montherlant, c'est un accent d'indéniable authenticité ». Un accent serait-il authentique ?

Une autre définition se réfère à une performance instrumentale dans le style de l'époque pendant laquelle une pièce a été composée. Dans cet exemple, on souhaite souligner que dans l'interprétation de la musique ancienne, on se doit de s'imprégner de l'esprit de l'époque et d'utiliser autant que possible, d'anciens instruments de musique. Si l'on prend l'exemple d'une partition de musique classique, sa compréhension ne peut être parfaite que si on la joue avec des instruments anciens, de façon à se replonger dans l'esprit de l'époque. Un tel raisonnement peut-il s'appliquer au domaine du patrimoine architectural ?

Une partition de Bach ou de Mozart fait partie de notre patrimoine européen. L'hymne de Beethoven lui-même est devenu notre hymne européen ! Il est intéressant de noter que pour les billets en euros, l'architecture, les ponts et les bâtiments ont été choisis avec une apparence conventionnelle, sans faire référence à une réalisation spécifique. Un aqueduc romain sur le billet de cinq euros ressemble au Pont du Gard. N'est-ce pas un manque « d'authenticité » ?

Trop souvent, les expressions culturelles sont réunies en un tout, de sorte que toute spécificité est perdue. Les différences entre, par exemple, la musique et l'architecture sont grandes, alors que tout est souvent classé sous la même rubrique « art ». On peut aussi dresser le même constat dans le domaine littéraire. Il existe des ouvrages que nous considérons maintenant comme de la « littérature mondiale » à côté d'œuvres moins importantes. Vous pouvez lire un livre n'importe où, l'emporter avec vous lors d'un voyage. Mais un livre peut également être adapté en film et dans ce cas, on se demande souvent si le livre est meilleur que le film, ou parfois l'inverse. La littérature et le cinéma font partie des expressions culturelles de l'homme.

On met souvent la musique et l'architecture en relation. Il s'agit ici de créations d'ordre et d'émotions, mais les différences ne sont guère soulignées. Une création de Bach peut être interprétée partout dans le monde, dans différentes formations et avec des instruments anciens ou non. Si vous voulez voir la tour Eiffel ou le pont du Rialto, vous devrez aller à Paris ou à Venise. Les bâtiments eux ne bougent pas et sont soumis à la gravité. Ils ont un poids et ont littéralement besoin d'une fondation. N'oublions pas que les bâtiments sont indissociables de leurs contextes. Quiconque fait référence à la ville de Sydney pense immédiatement à l'opéra d'Utzon. Pour voir la tour Eiffel, il faut se déplacer physiquement, ce qui est différent d'une expérience limitée au visionnage de photos ou d'images vidéo.

**« LES BÂTIMENTS SONT  
INDISSOCIABLES DE  
LEURS CONTEXTES »**

**«AU LIEU DE LA  
DÉMOLITION PURE ET  
SIMPLE, LE RECYCLAGE  
ET LA RECONVERSION  
DEVRAIENT ÊTRE  
PRÉCONISÉS»**

Venise est décrite comme une ville authentique avec une atmosphère authentique. On oublie trop souvent que les différents campos n'étaient pas seulement là pour le rassemblement des habitants, mais étaient aussi nécessaires pour capter et stocker l'eau de pluie sous ces espaces publics. Imaginez vivre dans un lagon entouré d'eau salée ! Dans cette ville avec le plus grand déclin démographique d'Europe, la plupart des bâtiments ont été rénovés, mais un magasin vendant des fournitures de carnaval est apparu dans chaque rue étroite. Y a-t-il encore une « atmosphère authentique » dans cette « Doge City » ?

Pour la musique c'est différent. Un très bon enregistrement peut se rapprocher de la création authentique de Bach par exemple. En 2019, j'étais à Berlin et j'ai eu l'occasion d'assister à la Symphonie n° 7 de Dmitri Sjostakovitsj à la Philharmonie. Édifice construit par l'architecte Hans Scharoun. J'ai alors décidé que je pourrais tout aussi bien assister à ce concert à Gand ou écouter un bon enregistrement audio. Mais la présence physique dans un tel espace exceptionnel à l'acoustique parfaite ne peut remplacer un disque. S'asseoir autour de l'orchestre avec plus d'un millier de personnes et ressentir simultanément l'émotion des sons est une expérience merveilleuse.

Néanmoins, toutes les salles de concert ne sont pas aussi célèbres que la Philharmonie de Berlin. Où se situe l'authenticité ? Qu'est-ce que Scharoun a réalisé avec ce bâtiment ? Non seulement la salle est unique mais aussi le foyer et la relation entre les deux espaces. Hans Scharoun a radicalement déterminé l'évolution des salles de concert et son concept a influencé de nombreux autres architectes. La Philharmonie de Berlin est ainsi devenue un projet de référence, une réalisation « authentique ».

## **PATRIMOINE ET UTILISABILITÉ**

La nécessité est le principal motif pour bâtir. L'espace que l'on crée doit avoir une fonction. La valeur d'usage est un guide. Ainsi, les investissements ne sont pas réalisés pour construire des bâtiments coûteux s'il n'y a pas de demande pour un usage spécifique. Nous construisons des hôpitaux pour prendre soin des personnes, des cinémas pour nous divertir, des écoles et des auditoriums pour enseigner, des stades pour pratiquer du sport, des aéroports pour voyager ou transporter des marchandises. L'évolution inexorable de notre société implique que les bâtiments devenus obsolètes soient détruits. Notre patrimoine bâti ne fait pas exception à cette règle. Au lieu de la démolition pure et simple, le recyclage et la reconversion devraient être préconisés comme des alternatives capables d'apporter un avenir significatif à ce que nous avons déjà construit.

L'architecture est un miroir cristallin de son temps. Les nouveaux défis, les nouveaux matériaux et la technique de construction, le respect des normes, mais aussi l'ambition du client déterminent le projet final. A ce titre, les talents conjugués de l'architecte et de l'ingénieur sont des maillons importants de la réutilisation intelligente des bâtiments anciens et de la transmission de notre patrimoine.

**«UNE NOUVELLE  
AFFECTATION POUR  
JOUER UN RÔLE  
DANS UNE SOCIÉTÉ  
EN MUTATION.  
C'EST CE QUI REND  
L'ARCHITECTURE SI  
FASCINANTE»**



Figure 1. Château de Pierrefonds. Carte Postale, Collection Marc Dubois, Gand.



Figure 2. Porte de Halle à Bruxelles. Carte Postale, Collection Marc Dubois, Gand.

Les hôpitaux du XIX<sup>e</sup> siècle, reconnaissables par leur typologie pavillonnaire ont été très largement éliminés et remplacés par des infrastructures jugées plus adaptées. À Gand, ces bâtiments ont été conservés et accueillent aujourd'hui des fonctions pédagogique et culturelle, comme l'illustre la grande infirmerie médiévale qui est devenue une salle de concert. Lorsqu'un changement d'usage sera à nouveau nécessaire, il nous faudra trouver de nouvelles opportunités plutôt que de recourir à la démolition. Le sanatorium de Alvar Aalto à Paimio n'est plus utilisé depuis longtemps pour soigner les tuberculeux, mais a été reconverti en hôpital. Deux chambres restaurées à l'identique témoignent de la fonction d'origine du bâtiment. Des centaines d'exemples de réutilisation peuvent être donnés. Une nouvelle affectation pour jouer un rôle dans une société en mutation. C'est ce qui rend l'architecture si fascinante.

## **DANS QUELLE MESURE NOTRE PATRIMOINE EST-IL AUTHENTIQUE ?**

Le 19<sup>e</sup> siècle a été un tournant pour divers aspects de notre civilisation. Notre vision de l'environnement bâti a radicalement changé au cours de ce siècle. À partir de la période romantique et suite au développement d'une ferveur nationale grandissante, de plus en plus d'intérêt a été accordé au passé et aux reliques matérielles qui nous avaient été transmises au cours du temps. Il y avait à cette époque de l'admiration pour la grandeur des bâtiments historiques. La prise de conscience que de nombreuses constructions avaient été démolies pendant la Révolution française et que ce qui restait était dans un état très délabré a donné l'impulsion nécessaire pour étudier et restaurer le « patrimoine ». Tout le monde connaît l'influence de l'écrivain français Prosper Mérimée, Inspecteur en Chef des Monuments historiques français et l'immense vague d'opérations de sauvetage « nationales » pour sauver cathédrales et châteaux. Il nous suffit de penser aux chantiers du château de Pierrefonds (Fig.1) ou de l'église de Vézelay, tous deux menés par l'architecte Eugène Viollet-le-Duc. Ses publications ont permis de diffuser sa doctrine et une certaine vision de ce que devait être un « monument », comme l'illustre l'influence de son travail notamment pour la restauration radicale de la porte de Halle à Bruxelles par l'architecte Hendrik Beyaert en 1868 (Fig.2).

**«UNE NOUVELLE AFFECTATION  
POUR JOUER UN RÔLE DANS UNE  
SOCIÉTÉ EN MUTATION. C'EST  
CE QUI REND L'ARCHITECTURE SI  
FASCINANTE»**

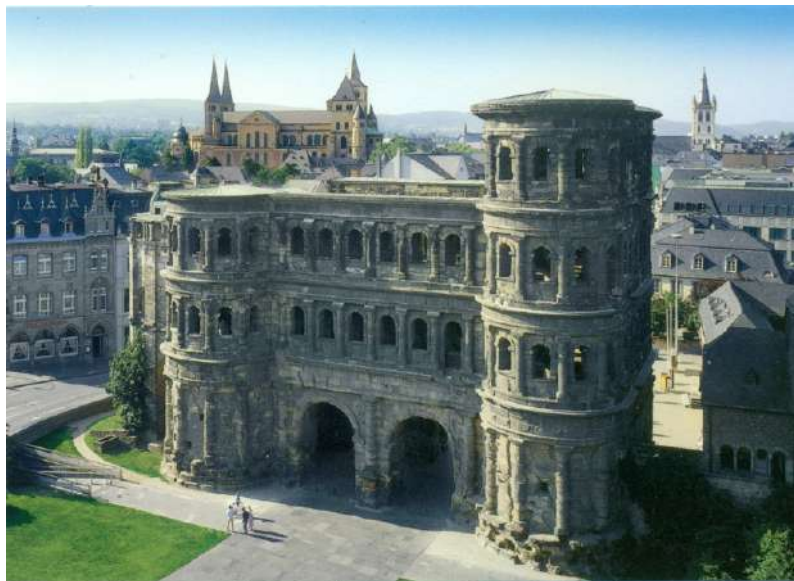


Figure 3. Vue actuelle de la Porta Nigra à Trèves. Carte Postale, Collection Marc Dubois, Gand.



Figure 4. Illustration de la Porta Nigra en 1600. Carte Postale, Collection Marc Dubois, Gand.

## UNE AUTRE STRATÉGIE DE RÉUTILISATION.

N'oublions pas que de nombreux vestiges du passé ont pu être partiellement préservés au fil des siècles ou des années grâce aux affectations successives. Les pierres qui restaient étaient « utiles » et restaient en place. Un exemple merveilleux est la Porta Nigra à Trèves, autrefois la fierté de cette ville romaine (Fig.3). Un dessin réalisé vers 1600 nous montre une image complètement différente du monument actuel (Fig.4). On y voit qu'une partie de la porte de la ville avait été utilisée pour y construire une église en hauteur. La Porta Nigra était si large qu'il était possible de la transformer en église. Par la suite, sur ordre de Napoléon, l'église fut démolie et la porte de la ville fut restituée telle qu'elle était auparavant.

La situation actuelle est-elle identique à ce que les Romains avaient construit à Trèves ? Aujourd'hui, quelle est l'authenticité de cette construction ? La Porta Nigra a-t-elle été remise dans son état d'origine au 19<sup>e</sup> siècle ?

La gestion des bâtiments est déterminée par l'esprit du temps. Une reconstruction radicale est hors de question aujourd'hui. En étudiant l'histoire, on peut constater que dans le passé, une liberté beaucoup plus grande était prise pour revenir à une situation considérée comme authentique. Considérons le château des Comtes à Gand (Fig.5). Beaucoup ignorent que ce monument historique était utilisé comme usine encore au 19<sup>e</sup> siècle. Quiconque voit la photo de la « restauration » du château aujourd'hui devrait savoir qu'il s'agit d'une reconstruction, fruit du goût et des préférences personnelles d'un architecte « restaurateur ».



Figure 5. Gravenkasteel / Château des Comtes de Gand. Carte Postale, Collection Marc Dubois, Gand.

**«DANS LE PASSÉ, UNE LIBERTÉ  
BEAUCOUP PLUS GRANDE ÉTAIT  
PRISE POUR REVENIR À UNE  
SITUATION CONSIDÉRÉE COMME  
«AUTHENTIQUE» »**





*Figure 6. Maison et bureau de l'architecte Gaston Eysselinck à Gand (1930-1932). Documents Design Museum Gent.  
Archives Gaston Eysselinck.*

Après 1945, le fait que la stratification d'un bâtiment est un témoignage des siècles qui doit être respecté autant que possible est une idée qui devient progressivement de plus en plus répandue et partagée. Les gens seraient-ils encore autorisés à démolir l'église au-dessus de la Porta Nigra en 2020 ?

Lorsqu'il s'agit de bâtiments classés parmi les exemples d'architecture d'avant-garde, des choix ont également été faits, que certains approuveront ou dénigreront. Le seul bâtiment que nous possédons de Le Corbusier en Belgique est la maison Guiette à Anvers, construite en 1926. Pendant la construction, il n'était pas permis d'utiliser un revêtement en plâtre lisse pour les façades comme voulu initialement par Le Corbusier. À la place, on utilisait donc un enduit de ciment composé de granulats grossiers. Par la suite, lorsque des problèmes techniques majeurs sont apparus, Guiette décida de revêtir la façade d'ardoises sombres. Plus récemment, dans le cadre de la restauration réalisée par Georges Baines, la décision fut prise d'appliquer l'enduit lisse en façade, comme initialement prévu par Le Corbusier. On peut donc dire que la maison Guiette a été restaurée dans un état qui n'a jamais véritablement existé.

En 1931, Gaston Eysselinck construisit sa propre maison à Gand. Comme Le Corbusier, il a choisi de plâtrer les briques (Fig.6). Mais avec nos conditions climatiques, cela s'est rapidement transformé en catastrophe. En 1948, Eysselinck fait recouvrir la façade de fines plaques de pierre bleue (Fig.7). C'est une sorte de « laboratoire d'essai » pour la construction du bâtiment RTT / PTT à Ostende.

Aujourd'hui, une restauration de l'habitation devrait-elle remonter à l'année 1931, perçue comme période de référence ?

## **ARCHITECTURE AUJOURD'HUI / PATRIMOINE DEMAIN.**

La couverture de la récente publication concernant les 20 ans du prix d'architecture en Flandre-Orientale porte la légende : « l'architecture aujourd'hui / le patrimoine demain ». Mais toute construction est-elle vraiment un héritage ? Le patrimoine n'est-il pas quelque chose à propos duquel il existe un consensus pour assurer sa préservation et le transmettre aux générations suivantes ? Pourquoi tout ce qui est construit ne peut-il pas bénéficier d'une protection ? Pourquoi la société décide-t-elle de donner à une construction le statut de monument patrimonial protégé ? Le critère « d'authenticité » détermine-t-il ce choix ?

Ce n'est que lorsqu'il y a consensus sur le fait qu'un bâtiment n'a aucune valeur architecturale et qu'une nouvelle construction peut offrir de meilleures solutions qu'un bâtiment est démolit. En raison des développements sociaux à différents niveaux, une fonction peut disparaître et entraîner qu'un bâtiment soit « radié ». Celui-ci peut ne plus répondre aux exigences préalablement définies, mais un changement d'utilisation peut toujours s'opérer. Le processus de réutilisation est l'un des aspects les plus fascinants du monde construit. La construction étant toujours une affaire complexe et coûteuse, les propriétaires opèrent des transformations utiles pour accueillir une nouvelle affectation, une deuxième, troisième ou quatrième vie pour l'immeuble.

Chaque bâtiment doit répondre à un certain nombre de conditions préalables qui ne sont pas seulement déterminées par le client ou le concepteur. Il existe également des conditions préalables imposées socialement. Celles-ci peuvent être de nature très diverse : des normes dans le domaine des équipements ou de la prévention incendie, des réglementations municipales ou nationales auxquelles une structure doit se conformer. Ce sont ces facteurs qui déterminent le développement de l'architecture y compris les transformations intérieures du bâti.



*Figure 7. Maison et bureau de l'architecte Gaston Eysselinck à Gand suite aux travaux de 1948.  
Documents Design Museum Gent. Archives Gaston Eysselinck.*

Un tableau de Picasso est authentique. Sinon, c'est un faux. Une partition qui peut être attribuée à Bach ou à un autre compositeur par une source écrite est authentique. Même si le document n'est pas signé, en le comparant à d'autres sources, on peut identifier l'auteur avec certitude.

Cela n'est pas du tout le cas pour un bâtiment parce que les gens en prennent possession, au sens propre et figuré, à un moment donné de son histoire. Cette époque est liée au monde « d'alors » avec une variété de facteurs. Reste la question de savoir si ces facteurs temporels peuvent et doivent être figés au nom de l'authenticité ? Un bâtiment comme un corps n'est-il pas sujet à des mutations, à des adaptations éloignées du modèle original ?

Un exemple est la petite maison mitoyenne à Gentbrugge de l'architecte Gaston Eysselinck. C'est l'une des premières maisons mitoyennes avec une cuisine disposée côté rue.

La cuisine en 1938 était minuscule. Pas de réfrigérateur, pas de lave-vaisselle, pas de congélateur ! Peut-on demander au propriétaire de vivre sans de tels appareils aujourd'hui ? Pour agrandir un peu la cuisine, il a été décidé de supprimer le monte-plat d'origine. Dans cette maison, il n'est pas possible d'introduire un îlot de central, dernière tendance, mais est-ce vraiment nécessaire pour vivre ?

Sans remettre en question les apports théoriques incontestables de la charte de Venise, je pense qu'elle promet un contraste visuel excessif entre l'existant et l'ajout contemporain. À mon sens, l'affichage trop explicite de l'intervention contemporaine, voir spectaculaire par son contraste, se fait au détriment de la continuité historique. Au château de Heidelberg, l'architecte Max Dudler a conçu un centre d'accueil pour les visiteurs qui s'intègre parfaitement au site grâce à un choix judicieux de matériaux, d'une composition architecturale et d'une volumétrie intégrée à l'existant sans pastiche. Dans le même registre, on peut également citer l'intervention de David Chipperfield au Neues Museum à Berlin.

**«UN BÂTIMENT COMME UN CORPS  
N'EST-IL PAS SUJET À DES MUTATIONS, À  
DES ADAPTATIONS ÉLOIGNÉES DU MODÈLE  
ORIGINAL ?»**

# Débat

Modérateur Phillippe Vander Maren

*Phillippe Vander Maren*

Dans cette première partie du séminaire qui se concentre d'abord sur l'histoire, la description, la définition de l'authenticité, on est très vite amené à parler d'exemples, à rentrer dans des cas concrets - ce sera l'occasion du séminaire cet après-midi – mais chaque cas concret semble contenir son propre raisonnement qui semble l'isoler dans ses conclusions. Un projet n'étant pas l'autre.

Le passage d'un développement théorique à un cas pratique semble par là même une impasse.

Appliquer une règle à un mode de construction ou revalorisation a ses limites.

Si je remplace le mot règle par charte, peut-on écrire une charte qui s'appliquerait ensuite à un bâtiment ?

La règle s'applique à l'exemple ou l'exemple est-il là pour infirmer la règle ?

Est-ce que remettre en question une charte est donc notre rôle ?

*Luc Verpoest*

L'application des principes de la Charte d'Athènes a été ralentie à cause de la Seconde Guerre mondiale. En 1964, la Charte de Venise était donc un document absolument nécessaire qui a permis d'actualiser et de préciser les principes de la Charte d'Athènes. Néanmoins, les premières réflexions théoriques qui ont abouti à la rédaction de la charte d'Athènes avaient déjà commencé bien avant la Première Guerre mondiale. On peut citer Louis Cloquet (1848-1920) et ses interventions à Gand qui témoignent d'une démarche déjà très moderne envers le patrimoine.

Je crois que les chartes, en tant que documents officiels, affichent une rhétorique qui est évidente dans un certain sens. Elles constituent des jalons importants de l'histoire. On a essayé d'actualiser la Charte de Venise à chacun de ses anniversaires, mais on n'y est jamais arrivé ! C'est comme réviser une constitution. En ce sens, on peut dire que ces documents officiels sont des documents de type constitutionnel mais dont l'application n'est pas évidente.

Il existe également d'autres textes qui témoignent aussi d'un raisonnement théorique très affirmé et très inspiré par la réalité d'une pratique ou d'un cas d'étude. J'ai mentionné dans mon intervention le texte de Viollet-le-Duc consacré à la restauration. *Le mot et la chose sont modernes* ce texte reste encore aujourd'hui incroyablement intéressant et riche d'enseignements, liant des idées qui sont très bien exprimées et qui émanent d'une pratique professionnelle réelle depuis son plus jeune âge. À 25 ans à peine, sa mission à Vézelay était un réel défi. Son projet remarquable mérite d'être étudié encore aujourd'hui.

Un projet s'explique par son fondement théorique et il n'y a pas d'explication possible sans recourir à la matérialité du réel. Le document de Nara avait pour ambition de remplacer la Charte de Venise, mais je crois que cette charte ne devrait jamais être remplacée par une autre, tant elle reste riche d'enseignements. La Charte de Venise reste un document qui a son histoire, qui est le reflet de son époque, ce qui implique qu'il faut l'interpréter de façon critique.

Pour revenir aux interventions de Mark Douglas, je crois qu'il a compris dès le début la difficulté d'appliquer à la lettre les principes de la Charte de Venise. La réversibilité de l'intervention n'est pas textuellement citée dans la Charte de Venise, mais cela a été immédiatement compris en tant que tel. En d'autres termes, toute intervention dans un contexte ancien doit être réversible. Je n'ai jamais compris pourquoi les architectes ont admis ce dogme. Si un architecte est convaincu de l'authenticité et de la richesse de son projet, alors il ne devrait pas accepter que son intervention soit réversible. Ce sera à l'histoire de décider si son intervention mérite d'être conservée. Il faut laisser le temps à l'histoire. Au moins une distance de deux générations doivent nous garantir un recul nécessaire afin de se poser cette question.

La Charte de Venise parle aussi d'additions à l'existant. Il s'agit d'une pratique qui n'a jamais été vraiment reconnue pour se restreindre uniquement à la conservation et la restauration. Explicitement, les additions sont justifiées pour des raisons techniques et/ou esthétiques. Elles permettent d'intégrer un élément qui ne trouve pas sa place dans le bâtiment existant, l'intervention devant être identifiable par une architecture de son temps. Ce qui est étonnant, c'est que la version anglaise de la charte ne mentionne pas ces raisons.

#### *Marc Dubois*

Jusque dans les années cinquante, la filiation historique des projets d'architecture était encore marquée. Pendant la période des *golden sixties*, on assiste à un progressif dédain pour l'histoire, notamment à travers l'enseignement de l'architecture, se traduisant dans les villes avec la réalisation de projets, non pas de bâtiments, mais de mégas structures. Au même moment en Italie, on redécouvrait l'aspect des villes anciennes grâce à Aldo Rossi et d'autres.

Avec le temps, je pense que cette obsession de création de mégas structures a progressivement forgé l'idée que tout devrait être transformé pour l'an 2000, une *tabula rasa* de notre histoire. Les années soixante s'achèvent d'après moi en 1973-74, et non pas en 1969, avec le choc de la première crise. Cette date marque la création des journées du patrimoine (1975 pour la Flandre). Il y a donc dix ans entre les principes de la Charte de Venise et les premières manifestations publiques pour le patrimoine. Je pense que la Charte de Venise était faite pour des spécialistes, mais dix ans après, on assiste à une prise de conscience du grand public pour ces monuments. Dans les années quatre-vingt, ce respect inconditionnel pour le patrimoine interdisant toute confrontation de styles a produit des interventions architecturales en rupture radicale avec ces principes.

#### *Luc Verpoest*

Dans beaucoup de cas, je pense que les écoles d'architecture, les critiques d'art et les historiens de l'architecture ont aussi une part de responsabilité. Ils ont contribué à écrire l'histoire de l'architecture du 20<sup>e</sup> siècle d'une façon moderniste. Ils éprouaient des difficultés à situer la Chapelle de Ronchamp de Le Corbusier dans leur histoire moderniste du 20<sup>e</sup> siècle. Cela a pris pas mal de temps pour revenir à une vision inclusive de l'architecture.

On réduit d'ailleurs trop souvent le travail de Le Corbusier à ses villas des années 1920, mais l'architecte possédait également une conscience historique. Cela se voit notamment dans le développement de ses idées d'écomusée. Le Corbusier n'était pas historien, mais sa lecture de l'histoire de l'architecture, qui n'est ni archéologique ni historique, a néanmoins été une source d'inspiration très importante pour son architecture.

Je crois qu'en 1959, le Team Ten a fait beaucoup évoluer les réflexions vis-à-vis de la ville existante, de la ville historique et de son développement, même si leurs idées ont pris un certain temps avant d'être intégrées aux enseignements des écoles d'architecture.

Marc Dubois

Quand Luc et moi avons commencé nos études, on ne parlait que d'Archizoom et de Peter Cook. Ils incarnaient le futur et la modernité ! Cook n'a jamais construit mais on s'arrachait tous ses dessins. Nous en étions arrivés à une architecture de dessins et d'images conceptuelles qui négligeaient l'histoire. L'exemple illustrant cette mouvance est le Centre Georges Pompidou à Paris. À cette époque, la question n'était pas de concevoir un bâtiment, mais avant tout une structure. Le Centre Beaubourg contenait comme programme un musée, mais il devait pouvoir se transformer facilement en bibliothèque.

*Philippe Vander Maren*

Dans un numéro de la revue belge d'architecture A+ consacré à la réaffectation du patrimoine (A+270 02/2018), une interview entre Léo Van Broeck (actuel Vlaamsbouwmeester en Flandres qui veille aux critères de qualité dans les marchés publics) et Luc Verpoest est titré « La protection des bâtiments, c'est un champ de tensions ». Dans l'article, il n'est nulle part fait mention d'une tension éventuelle entre éléments architecturaux, l'ancien, le nouveau, .. par contre la tension est dans le débat qui s'installe entre vous deux.

Dialogue :

*Leo Van Broeck*

*« Tout bâtiment meurt le jour où il cesse de changer ».*

*Luc Verpoest*

*« Ce n'est pas vrai ! On ne peut pas en faire un postulat de base ; conserver, par contre, c'est possible. Lorsqu'on traite de conservation du patrimoine, changer n'est pas une condition suffisante, et ce n'est par ailleurs pas toujours indispensable ; il est par contre nécessaire de conserver, même si parfois cela ne suffit pas. S'agissant de patrimoine, voici la chronologie qui s'impose : d'abord conserver, si nécessaire et si possible restaurer, et enfin intervenir pour des raisons techniques ou esthétiques afin de compléter ce qui est inhérent aux projets d'architecture contemporains ».*

Plus loin :

*Leo Van Broeck*

*« Imaginez une maison baroque avec un magnifique intérieur. Le terrain voisin, à l'abandon depuis des années, devient une place publique. Le restaurateur de la maison baroque et l'entrepreneur chargé d'aménager la place décident ensemble de remplacer par un mur vitré la façade latérale aveugle, dont l'intérieur comporte des lambris et des cheminées. Cela permettrait de voir à l'intérieur, comme dans une maison de poupées. Il ne faudrait donc plus acheter de billets d'entrée pour visiter la maison baroque et tout le monde pourrait en profiter. Pour moi, cela confère une plus-value au monument : on donne de la visibilité à l'esprit du passé pour que Monsieur Tout-le-Monde en profite ».*

Luc Verpoest

*« Tu mets trop l'accent sur le côté spectaculaire du résultat.(...). Je me demande comment trouver des arguments pour motiver un tel projet (...) auprès de la conservation des monuments. La proposition est-elle acceptable, et efficace ou non en termes de patrimoine ? ».*

Leo Van Broeck

*« S'il s'agit de la dernière maison de cette période, alors non. Mais si on sait qu'il en existe encore cinq cents autres, c'est évidemment acceptable ».*

Luc Verpoest

*« Je trouve que ce raisonnement manque totalement de précision. Ce n'est pas parce qu'on a déjà protégé un bâtiment d'une période précise qu'on ne doit plus protéger un bâtiment équivalent ».*

Un aspect caricatural ou provocateur apparaît dans chaque intervention du Vlaams Bouwmeester : comment montrer le patrimoine, comment tronçonner un bâtiment en deux pour le pousser vers le futur ? La définition d'un nouveau critère de valorisation semble être la quantité, ... ce à quoi vous répondez par une méthodologie déjà mise en place et vous concluez :

Luc Verpoest

*« Pour cela il faut un savoir-faire que ne possèdent pas les architectes qui n'ont en poche que leur diplôme ».*

Ma question est la suivante : est-ce qu'il n'y a pas un risque - en exigeant l'accès à la profession - d'isoler, voire d'accentuer un domaine par rapport à l'autre, la restauration par rapport aux autres pratiques ? Est-ce qu'il n'y a pas un risque de fragmenter ou séparer les entités des bâtiments qui relèveraient de la spécialisation et ceux de la généralisation ? Est-ce qu'il n'y a pas une limite à cette appropriation du patrimoine ?

Luc Verpoest

Comme nous l'avons dit, l'histoire a commencé à disparaître dans l'enseignement de l'architecture. Quand j'ai étudié dans les années 1960, j'avais Raymond Lemaire comme professeur en histoire de l'architecture. Il se limitait à l'époque médiévale et à la Renaissance. La période baroque était déjà trop récente et l'architecture contemporaine était tout à fait absente de l'enseignement.

Cette connaissance de l'histoire de l'architecture est absolument nécessaire pour tout praticien. Pour chaque projet d'architecture, le contexte historique et/ou patrimonial est présent. Il nous faut donc cette connaissance de l'histoire, cette attitude de lire l'histoire dans son contexte. On le voit dans les meilleurs projets réalisés aujourd'hui. Même si ce sont des projets de bâtiments neufs, de leur temps, il y a toujours cette connexion avec l'existant.



Je ne suis pas tout à fait favorable à une spécialisation qui viserait à s'approprier un domaine. En Flandre, la plateforme collaborative Gorduna est faite pour les architectes conservateurs qui disposent ou non d'un diplôme en conservation. Le concept est avant tout de partager son expérience. Je crois que les architectes, les historiens de l'art, les archéologues, doivent être convaincus que le patrimoine est matériau de construction. C'est avec l'existant que l'on construit toujours, même si on construit du neuf. Dans ce sens-là, pour savoir comment agir, les différentes formations doivent enseigner cette dimension du patrimoine. J'ai donné des cours à des historiens de l'art qui n'ont pas de formation en architecture, mais j'ai toujours essayé de les convaincre qu'ils ont un rôle absolument important dans la construction du bâti. J'ai d'ailleurs choisi de donner mon cours d'introduction en conservation, pour les historiens de l'art et les architectes en même temps, pour insister sur le caractère interdisciplinaire de la conservation.

*Marc Dubois*

C'est l'histoire qui a façonné nos villes. J'ai publié l'année passée, une première étude sur les bâtiments de la RTT (Régie des Télégraphes et des Téléphones) en Belgique. Le nombre de bâtiments construits par la Régie est vraiment impressionnant. Aujourd'hui, que faire de toutes ces infrastructures dépassées par le progrès technologique ? Quand il y a des appels à projets, il faut s'intéresser à la manière dont les auteurs de projets intègrent les aspects historiques du bâtiment afin de permettre une réutilisation de l'existant, à l'exemple d'un bâtiment comme la Grande Poste d'Ostende qui a été transformée en centre culturel. Ou à Anvers, le long du Canal Albert, où la Vervoordt Foundation a permis de transformer un silo à grains en musée. À l'époque, le scepticisme était de mise, et aujourd'hui, 30 ans plus tard, ce musée ne suffit plus aux yeux des autorités et on parle d'en construire un nouveau. Une telle démarche n'a pas de sens uniquement d'un point de vue économique et il en va du rôle des politiciens, pas seulement des architectes, de décrire si nos bâtiments existants ont aussi la potentialité d'être adaptés à de nouvelles fonctions.

*Luc Verpoest*

Nous insistons sur la nécessité d'une reconnaissance de notre patrimoine de la part des politiques, au risque d'en perdre les qualités. Notre bâti représente notre histoire et la connaissance de l'histoire. Ces constructions ont été réalisées dans un contexte spécifique, d'une façon très authentique dans le second sens du terme. Il ne s'agit plus d'aspects économiques ou politiques, mais de choses essentielles et je crois que cela est lié aussi à la formation des architectes, des historiens de l'art, dans l'éducation de la connaissance et de l'appréciation des qualités.

Question du public

Pendant très longtemps et jusqu'au début du 20<sup>e</sup> siècle, la notion d'authenticité était très éloignée de la substance matérielle du monument et se limitait presque exclusivement à l'unité de style. Aujourd'hui, la Charte de Venise proscriit tout pastiche, l'unité de style n'étant pas un but à atteindre. À côté de l'intérêt pour la préservation de la matière, n'oublions pas d'autres formes d'authenticité. La première étant liée à la dimension esthétique et harmonieuse d'un ensemble. La seconde, et non des moindres, est liée à la conception architecturale représentative d'une époque.

*Luc Verpoest*

En ce qui concerne cette quête liée à l'unité de style, les textes de Viollet-le-Duc sont encore une fois riches d'enseignements. On y parle de restituer un état complet qui peut ne jamais avoir existé, matériellement ou conceptuellement, à un moment donné de son histoire. L'architecte donne des exemples, notamment celui d'un intérieur gothique transformé en chapelle baroque. Il précise que l'unité de style visé par le retour à une période gothique choisie comme période de référence ne doit pas se faire au détriment de ce que nous pourrions appeler aujourd'hui l'authenticité.

Cette stratification que l'on perçoit dans tout bâtiment patrimonial est liée à son histoire et témoigne de changements continus. Cela légitime également notre intervention dans le présent. M'intéressant beaucoup à l'architecture du 19<sup>e</sup> siècle, il y a évidemment des interventions discutables. Je pense, par exemple à la Maison du Roi sur de la Grand-Place de Bruxelles. Mais malgré les reproches que l'on peut faire, une telle intervention fait aujourd'hui partie de l'histoire. De telles opérations de transformations, reconstructions ont aussi leur authenticité. Dans un de mes derniers articles consacrés à l'église Saint-Pierre de Louvain, j'insiste sur cette notion d'authenticité qui évolue avec les époques. Si dans le passé, on pouvait attribuer moins d'intérêt aux ajouts tardifs, force est de constater que ces interventions du 19<sup>e</sup> siècle s'appuyaient souvent sur des études approfondies de l'existant, dans le seul but d'accroître les connaissances. Aujourd'hui encore, ces études restent des références pour les architectes et historiens de l'art.

*Chiara Fucelli*

Comment faire pour que tous ces intervenants du patrimoine puissent s'entendre ?

*Luc Verpoest*

Pour un projet patrimonial, il faut toujours partir de ce qui est essentiel dans l'existant. La règle est toujours qu'il faut adapter la nouvelle fonction au bâtiment et non l'inverse. On est toujours inspiré par l'existant pour bâtir du neuf. Dans ce processus d'élaboration, ce qu'on appelle le plan directeur de conservation, doit tenir compte d'un certain nombre de paramètres. Tous les acteurs concernés par le projet, du politicien jusqu'au financier, en passant par les citoyens, tous doivent être ensemble autour de la table pour décider des objectifs et des lignes de force du projet. Des décisions importantes doivent être débattues : que faut-il conserver ? Quels sont les problèmes de conservation ? Quelles sont les fonctionnalités à prévoir ? etc. Mais ce n'est pas l'historien de l'art qui doit défendre les aspects économiques d'un projet. Ce rôle incombe à l'échevin des finances de la ville et au propriétaire. Il est essentiel que les auteurs de projet et les experts scientifiques défendent le cadre du projet patrimonial dans l'existant et sa qualité. Cela doit se traduire dans un plan directeur. C'est une culture de gouvernance qui doit être mise en place.

#2

**CONSERVER L'AUTHENTICITÉ**





**NOTRE-DAME DE PARIS**  
*COMBIEN D'AUTHENTICITÉS ?*

---

Benjamin MOUTON



Figure 1. Le chœur du 12<sup>e</sup> siècle. © Benjamin Mouton.

Plus de deux ans après l'incendie, après ce délire irrationnel de bruits et rumeurs de toutes sortes, de prises de position contrastées et après plus de deux ans d'un travail acharné, il est évidemment temps de faire le point sur l'état de la cathédrale.

## AUTHENTICITÉS ?

Notre-Dame de Paris, combien d'authenticités ? La vraie question s'attache depuis les premières réflexions au 19<sup>e</sup> siècle, consacrées à déterminer ce qu'est la valeur d'un édifice qui en justifie la conservation. Je ne reviendrai pas sur les études très poussées qui ont été engagées sur ce sujet et qui ont été mises en évidence par un travail fait par ICOMOS France en 2018. La notion d'authenticité mise en avant, dès la Charte de Venise en 1964, et développée dans le Document de Nara en 1994, est aujourd'hui le référentiel généralement partagé et reconnu dans les instances internationales.

Mais qu'est-ce que l'authenticité ? Le document qui suit, montre que le débat remonte au moins au 1<sup>er</sup> siècle après Jésus-Christ, et décrit clairement la radicalité des positions :

« Le vaisseau que Thésée emprunta pour se rendre en Crète était une galiote à 30 rames que les Athéniens gardèrent jusqu'au temps de Démétrius de Phalère, en lui ôtant toujours les vieilles pièces de bois au fur et à mesure qu'elles pourrissaient et en y remettant des neuves à leur place. Tellement que depuis, dans les disputes des philosophes, touchant les choses qui s'augmentent, à savoir si elles demeurent une, ou si elles se font autres, cette galiote était toujours alléguée pour exemple de doute. Les uns maintenaient que c'était le même vaisseau et les autres, au contraire, soutenaient que non » (Plutarque, *Les vies des hommes illustres*).

Cet exemple définit l'authenticité attachée à la valeur matérielle et historique, comme admise le plus couramment aujourd'hui. Mais il omet une autre dimension : celle de l'usage. Car, grâce aux réparations successives, le vaisseau pourra continuer de voguer conformément à sa fonction initiale. Cette fonction d'usage justifie l'existence du vaisseau, sa valeur non plus seulement matérielle et historique, mais immatérielle et détermine donc l'authenticité immatérielle.

## NOTRE-DAME DE PARIS, LE TEMPS DES GÉNIES.

Au début du 12<sup>e</sup> siècle, un changement profond se produisit dans les pays occidentaux grâce à l'émergence d'une classe moyenne urbaine dont le rôle économique devint dominant. C'est le temps d'un nouvel équilibre politique, entre la couronne et l'église, entre le roi et l'évêque, le temps de revendiquer une architecture plus rayonnante, une liturgie plus lumineuse et optimiste, servie par une nouvelle architecture, appelée alors *opus francigenum* manière française et qui sera connue à partir du XVI<sup>e</sup> siècle sous le nom d'architecture gothique.

En 1163, le nouvel évêque de Paris Maurice de Sully et le Chapitre de la cathédrale, donnent mandat à l'architecte, c'est-à-dire le maître de l'œuvre, et lui ordonnent la construction d'une nouvelle cathédrale. Dès 1164, l'œuvre commence par le chœur dans une architecture unique et innovante qui est parvenue à maturité après les débuts archaïques du début du 12<sup>e</sup> siècle. Pendant les travaux, l'ancienne cathédrale reste en activité. En 1177, le chœur est terminé. L'intérieur montre une élévation à quatre niveaux : grandes arcades, tribunes, petites roses ventilant le comble du déambulatoire et de modestes fenêtres hautes chargées d'éclairer le vaisseau haut de 31m (Fig.1).

Le chœur est couvert de voûtes à croisées d'ogives sexpartites et stabilisé par des arcs-boutants doubles. Le service religieux est alors transféré vers la nouvelle cathédrale et l'ancienne cathédrale est alors démolie.





Figure 2. La nef principale. © Benjamin Mouton.

**«NOTRE-DAME EST UN CHEF-D'ŒUVRE QUI  
RASSEMBLE LES PERFORMANCES ARCHITECTURALES  
ET STRUCTURELLES LES PLUS INNOVANTES»**

Fin 12<sup>e</sup>, début du 13<sup>e</sup> siècle, le chantier se poursuit ; les maîtres mots en sont fidélité et ajustement. Tandis que l'architecture gothique est en pleine effervescence et créativité, jusqu'à l'éloquence parfois, les maîtres de l'œuvre succédant à ceux du chœur, et selon les directives du chapitre, vont poursuivre l'œuvre dans le style des débuts. C'est le contrat de fidélité.

Mais pourtant des ajustements sont nécessaires : pour augmenter la lumière, les fenêtres hautes sont étendues vers le bas en prenant la place des petites roses.

La toiture en appentis du déambulatoire doit alors être modifiée en bâtière. Les arcs-boutants à double volée sont remplacés par de longs arcs-boutants à volée unique. Et pour satisfaire à l'attente du chapitre en faveur d'un bâtiment unique, tous ces changements sont appliqués dans le chœur qui pourtant était déjà construit. En 1220, en 56 ans à peine, cinq architectes anonymes, cinq maîtres de l'œuvre, au premier sens du terme, se seront succédé pour réaliser à Notre-Dame une architecture homogène, expression accomplie de l'architecture nouvelle, ce qui évidemment la place dans une position majeure (Fig.2).

La construction de la flèche commence vers 1250. A cette époque, Notre-Dame est la plus grande cathédrale de l'Occident chrétien. Pourtant, elle est déjà trop petite et sera agrandie par la construction de chapelles entre les culées des arcs-boutants, ce qui entraîne évidemment l'extension des bras nord et sud du transept. Enfin en 1330, après six campagnes de travaux, la cathédrale est achevée.

Notre-Dame est un chef-d'œuvre qui rassemble les performances architecturales et structurelles les plus innovantes, expressions accomplies de l'architecture gothique : une maîtrise de la construction en pierre de taille (Fig.3), de charpentes exceptionnelles dans le chœur et dans la nef (Fig.4).



Figure 3. Tour nord. © Benjamin Mouton.



Figure 4. Charpente de la nef. Musée des Monuments Français. © Benjamin Mouton.



Figure 5. Arcs boutants. © Benjamin Mouton.



Figure 6. Rose ouest. © Benjamin Mouton.



Figure 7. Ile de la Cité au 15<sup>e</sup> siècle. Détail d'une miniature de Jean Fouquet.  
© Benjamin Mouton.

Une maîtrise des voûtes et des contrebutelements, géniale combinaison d'équilibre dynamique qui naît ici à cette époque et qui est probablement l'une des plus grandes révolutions techniques de l'humanité (Fig.5). Une maîtrise de la lumière avec la grande rose du 12<sup>e</sup> siècle à l'ouest (Fig.6), première grande rose de 9m de diamètre ! Maîtrise de la composition avec sa façade dite harmonique. Mais surtout, une chose que l'on soupçonne peu : maîtrise des effets visuels, perceptibles notamment dans la galerie supérieure ajourée qui passe devant les tours nord et sud, toutes les deux aveugles et les relie dans l'échancrure de la nef. L'œil ne voit que la galerie d'arcatures et la continuité architecturale horizontale qu'elle constitue et secondairement les tours et le vide qui les sépare. En cela, Notre-Dame apporte encore des découvertes éblouissantes sur le talent architectural accompli des maîtres d'œuvre du début du 13<sup>e</sup> siècle.

## LE TEMPS DU PURGATOIRE

Au début du 16<sup>e</sup> siècle, face aux nouveaux codes architecturaux inspirés de l'Antiquité grecque et romaine, cette manière française, est considérée comme barbare et c'est à ce moment-là qu'elle est appelée de façon péjorative architecture gothique (Fig.7). Si on note quelques enrichissements, tel que le nouveau chœur réalisé de 1710 à 1714, la nouvelle Pietà entre les statues de Louis XIII et de Louis XIV, on doit aussi constater de nombreuses mutilations opérées dans la seconde moitié du 18<sup>e</sup> siècle : dépose générale des verrières colorées, démolition des sacristies médiévales, démolition des gargouilles et des chimères, démolition de la flèche en 1787, éventrement du portail central et suppression de son trumeau pour permettre le passage des processions, badigeonnage jaune des murs intérieurs, dans un souci de propreté (Fig.8).

Pendant la Révolution, la cathédrale est transformée en 1793 en temple de la Raison. Les statues des portails et de la galerie des rois sont démolies, et les cloches fondues, sauf le grand bourdon.

Au début du 19<sup>e</sup> siècle, très altérée, Notre-Dame est un bâtiment dont on s'interroge de la démolition en regard du coût des réparations nécessaires et de leur complexité pour lesquelles les architectes ne sont pas qualifiés (Fig.9).



Figure 8. Gargantua.

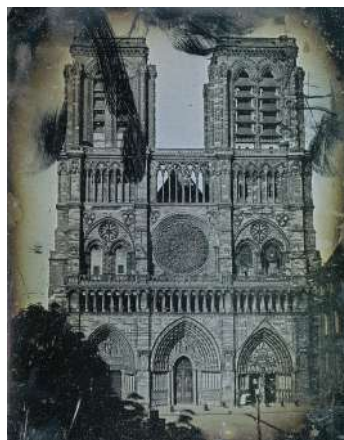


Figure 9. Façade occidentale. Hippolyte Fizeau (1819-1896), Ministère de la Culture (France), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, diffusion RMN-GP.



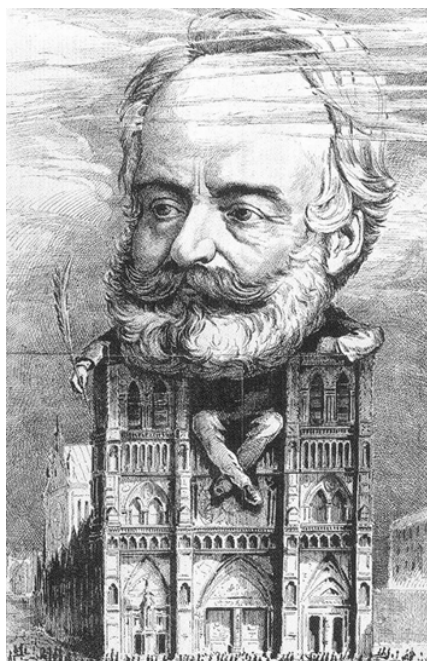


Figure 10. Caricature de Victor Hugo  
par Benjamin Roubaud (1841).

© Ministère de la Culture (France), Médiathèque de l'architecture  
et du patrimoine (MAP), diffusion RMN-GP

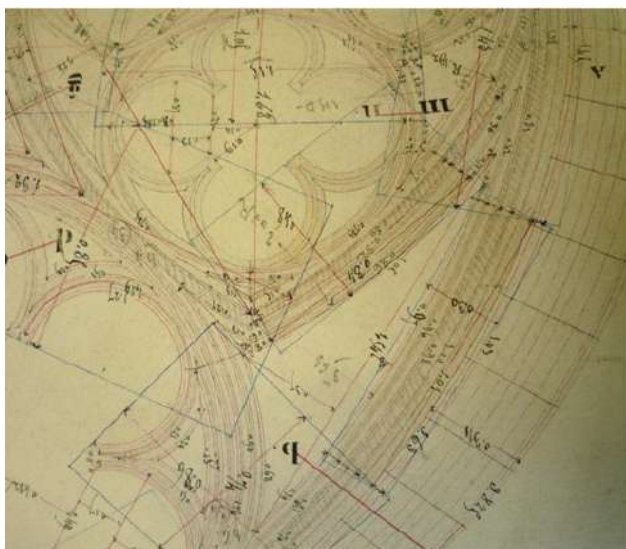


Figure 11. Calepin de restauration d'un fenestrage.

## LE TEMPS DES GÉANTS

Coup de tonnerre dans le ciel romantique : en 1831, Victor Hugo publie *Notre-Dame de Paris* qui est un succès d'édition considérable et qui engendre un mouvement d'intérêt pour l'architecture gothique et surtout pour la cathédrale (Fig.10). Dans cette épopée romanesque, on peut sans doute voir un message codé où Esméralda est la cathédrale et Quasimodo incarne le désespoir de ceux qui veulent sauver le monument devant l'assaut des truands, alias les démolisseurs de l'architecture du Moyen-âge. Cette œuvre a fait naître en dehors du succès éditorial, une prise de conscience, un intérêt pour les monuments anciens. Victor Hugo l'avait bien compris et résumait par cette formule : « Mesurer l'orteil du pied, c'est mesurer le géant », l'intérêt croissant du public pour les bâtiments anciens, et la fierté d'être les descendants des génies qui les avaient édifiés, recevant une part de leur génie en héritage. En mettant à l'honneur en quelque sorte, les monuments de leurs ancêtres, on les met à l'honneur aussi, ce qui peut se révéler utile : la conservation des monuments anciens devient d'intérêt politique, donc public. En 1831, c'est la naissance du service des monuments historiques qui va avoir le développement que l'on sait.

Le sauvetage de Notre-Dame est décidé. En 1843 est ouvert un concours pour recruter l'architecte qui sera chargé des travaux de la cathédrale. Jean-Baptiste Lassus et Eugène Viollet-le-Duc sont sélectionnés. Reconduisant la décision du chapitre médiéval, l'Etat ordonne la restitution de la cathédrale gothique.

De 1844 à 1864, est lancé un chantier colossal :

- Travaux de réparation et de conservation, principalement sur les ouvrages en pierre (Fig.11), les travaux de renforcements du chœur et du bras sud par des ceintures de fer.
- Travaux de restauration concernant notamment la façade occidentale, dont une maquette du début du 19<sup>e</sup> siècle montre l'état éventré du portail central, la disparition des statues des trois portails, ainsi que celles de la galerie des rois que les révolutionnaires avaient pris pour les rois de France alors qu'il s'agissait des rois d'Israël. Dans les années 1860, les trois portails et leurs ébrasements sont restitués ; les statues dans la galerie des rois recréées restituent l'architecture (Fig.12).



Figure 12. Portail occidental et galerie des rois au début du 19<sup>e</sup> siècle (maquette CIPA) et après travaux de restauration.

© Benjamin Mouton.



Figure 13. Vue du pont de l'Hôtel Dieu par Israël Silvestre. Extrait des vues de Paris, 1680.



Figure 14. La flèche après travaux de reconstruction. © Benjamin Mouton.

- Travaux de restitution : la flèche de Notre-Dame construite au milieu du 13<sup>e</sup> siècle, réparée au 16<sup>e</sup> siècle - mais jusqu'à quel point -, avait été supprimée en 1787 en raison d'une inquiétante inclinaison vers le sud-est (Fig.13). Mal documentée, elle est reconstruite en 1859 dans le style du 13<sup>e</sup> siècle, mais rehaussée de 13m, pour être à l'échelle de la cathédrale, selon l'exemple de la cathédrale d'Amiens (Fig.14).
- Travaux de création : retrouvant la liberté et l'inspiration des sculpteurs médiévaux, Viollet-le-Duc crée la statuaire fantastique, des gargouilles, des chimères et la fameuse « Stryge » connue dans le monde entier.

Conscient de l'importance de la lumière et de la couleur dans l'architecture gothique, et de sa distribution hiérarchique d'ouest en est, Viollet-le-Duc recrée les vitraux inspirés de ceux de Bourges réalisés au 13<sup>e</sup> siècle et renouvelle le mobilier disparu et la polychromie (Fig.15).

De 1841 à 1864, c'est à dire en vingt ans à peine, la cathédrale gothique est achevée.



Figure 15. Mobilier et polychromies. © Benjamin Mouton.

## L'HÉRITAGE

Le mot clé d'aujourd'hui est « une veille permanente », grâce à du personnel hautement qualifié: conservateurs, historiens et architectes nommés par l'Etat, propriétaire de la cathédrale, qui assurent une maintenance et des travaux majeurs planifiés et échelonnés sur un long terme et qui n'est possible que grâce à 150 ans d'expérience - dont Viollet-le-Duc ne disposait pas – grâce à des moyens et des outils bien meilleurs, grâce à la contribution de la recherche scientifique, grâce aussi à un important arsenal doctrinal dont les premiers écrits du milieu du 19<sup>e</sup> s, se diffusent en Europe dès 1889, et se développe avec la Charte de Venise et les documents de travail de l'ICOMOS.





Figure 16. Ferveur. © Benjamin Mouton.



Figure 17. Les travaux de J-B A. Lassus et de E. Viollet-le-Duc au 19<sup>e</sup> siècle.  
© Benjamin Mouton.



Figure 18. Réparation au 20<sup>e</sup> siècle.  
© Benjamin Mouton.

Grâce aussi et surtout, à la ferveur et au dévouement magnifique des jeunes générations d'ouvriers d'aujourd'hui, qui s'attachent, en écho à ceux du Moyen-âge et du 19<sup>e</sup> s, à la conservation de l'intégrité matérielle de la cathédrale (Fig.16).

Grâce enfin à la création artistique qui par touches mesurées et en respectueuse fidélité, entretient l'édifice dans son siècle, comme l'illustre le maître-autel réalisé par le sculpteur Jean Touret en 1969, ou encore le nouvel aménagement liturgique de Jean-Marie Dutilleul réalisé en 2007.

## **COMMENT ÉVALUER CETTE ÉVOLUTION ?**

Comment considérer la valeur patrimoniale de la cathédrale au regard de ces legs successifs ? En d'autres termes, combien y a-t-il d'authenticités à Notre-Dame ?

La cathédrale du 12<sup>e</sup> siècle est-elle la plus authentique ?

Est-ce une question d'ancienneté ?

Est-ce celle de son premier achèvement au début du 13<sup>e</sup> siècle ?

Ou globalement la cathédrale gothique des 12<sup>e</sup>, 13<sup>e</sup> et 14<sup>e</sup> siècles. Est-ce une question de style architectural global, ici le gothique ?

Doit-on accepter les enrichissements de l'ancien régime ? Dans ce cas, il nous faut accepter aussi les mutilations qui ont suivi...

Est-ce la cathédrale antérieure aux travaux du 19<sup>e</sup> siècle, y compris avec ses mutilations ?

Est-ce une question de « virginité » ?

L'architecture est-elle mieux ou moins bien servie par les réparations et les restitutions du 19<sup>e</sup> siècle (Fig.17) ? Faut-il répudier les travaux du 19<sup>e</sup> siècle parce que c'est le 19<sup>e</sup> siècle ? Parce que c'est Viollet-le-Duc ?

Et répudier les réparations d'aujourd'hui, parce qu'en remplaçant chaque pierre altérée par une pierre neuve, chaque pièce de bois rompue par une pièce de bois saine, on réduit l'authenticité matérielle de la cathédrale (Fig.18). Ainsi l'ai-je fait, ainsi l'ont fait les compagnons, ainsi l'ont fait mes prédécesseurs et le feront aussi mes successeurs. Le prix de la conservation se paierait-il à ce prix ?

## **ET COMMENT RÉPONDRE ?**

Ces interventions, ne sont-elles pas toutes des substances matérielles et historiques authentiques, toutes étroitement liées et répondants à une volonté historique permanente, celle d'une cathédrale gothique unique et globale. Cette volonté qui à toutes époques a commandé et justifié les étapes de sa réalisation et assume sa globalité est au fond le lien unitaire et immatériel de la cathédrale.

La valeur patrimoniale est-elle uniquement une question d'histoire et de substance ?

N'est-elle pas aussi architecturale ? N'est-elle pas aussi artistique et culturelle ? Littéraire ? Imaginaire ? Fantastique ? À succès ? N'est-elle pas aussi le recueil de la foi et des ferveurs authentiques, profondément imprégnées de valeurs immatérielles ? Il apparaît que cette notion d'authenticité est davantage un essai rationnel et scientifique de quantification de valeurs matérielles, mais qu'elle ne semble pas constituer la mesure la plus appropriée, ni la seule, ni la principale, de la valeur patrimoniale. Et à vouloir arrêter l'horloge à une heure de l'histoire, on risque de momifier les monuments et de les condamner à ne plus vivre dans le temps des hommes.

La valeur patrimoniale au fond, est constituée aussi bien de valeurs matérielles et immatérielles, elle est moins scientifique que culturelle et son champ reste très ouvert.



Figure 19. 20h00. © Emmanuel Fournier.

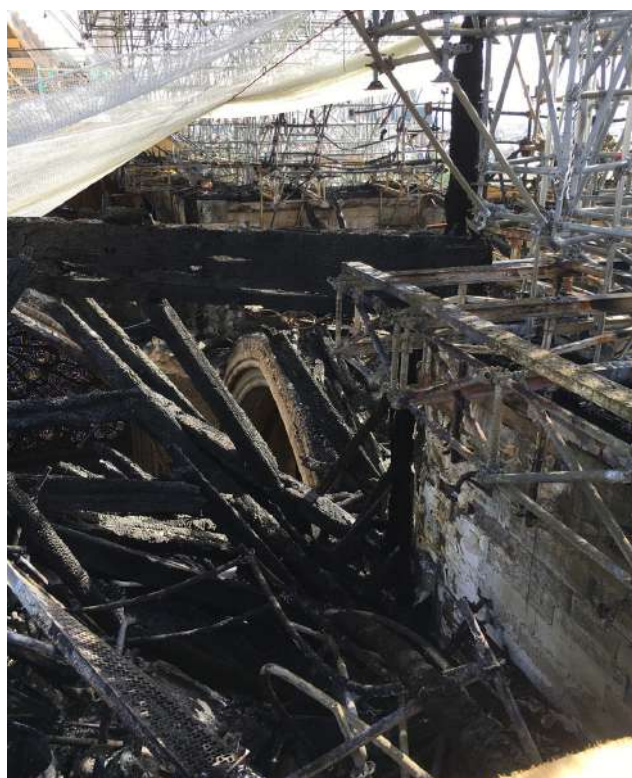


Figure 20. Toitures et charpentes. © Benjamin Mouton.

## L'HEURE ATROCE

Lundi 15 avril 2019. 18h18, première alarme. La cathédrale est évacuée, dans le silence, mais les recherches pour la « levée de doute » ne signalent rien de suspect.

18h45, seconde alarme, le feu est signalé dans le comble de la croisée du transept. On appelle les pompiers qui sont 600 sur place à 19h00. Les flammes apparaissent déjà à l'angle sud-est de la flèche ; le feu devient rapidement hors de contrôle, et l'accès aux combles est impossible. La flèche s'effondre à 20h00 (Fig.19)... L'incendie dévore la toiture avec une vitesse fulgurante. À 21h00, il atteint la tour nord, le beffroi et les huit cloches, héroïquement combattu. À 22h30, il est maîtrisé, la cathédrale est considérée comme sauvée, et les premières images déjà ont fait le tour du monde.

Le 16 avril, dans la lumière de l'aube, on ne voit aucun stigmat. Pas de mur brûlé, pas de signes d'agression. Le bâtiment semble intact, au repos. Mais le gigantesque échafaudage à la croisée du transept construit pour la restauration de la flèche se découpe sur le ciel, et cette silhouette inhabituelle montre soudainement qu'il manque quelque chose : le toit, la flèche... !

## ÉTAT DU DÉSASTRE.

Les toitures en plomb, tordues sont affalées sur les voûtes, et le plomb fondu déborde des gargouilles, figé. Les charpentes calcinées et détrempées surchargent les voûtes. Après le premier choc mécanique dû à la chute des bois suivi du choc thermique des bois en feu qui calcinent les pierres, un second choc thermique par l'eau froide des pompiers ; l'eau détrempe les bois, détrempe les voûtes qui s'alourdissent et qui atteignent un équilibre extrêmement précaire (Fig.20). L'échafaudage à la croisée, soudé par l'incendie, est disloqué par la flèche dont il a amorti la chute, menace l'effondrement. La voûte de la croisée et celles contigües de la nef et du bras nord du transept sont éventrées; pierres et bois calcinés se sont fracassés en bas sur le maître-autel, sur les bancs et le pavement. Sidération (Fig.21)... !

Pendant l'incendie, les œuvres d'art ont été sauvées par les pompiers et les agents du ministère de la Culture. Le groupe sculpté du vœu de Louis XIII, la Pietà et la Vierge au pilier, font figure de miraculés.



Figure 21. Charpentes calcinées. © Benjamin Mouton.





Figure 22. Etalement du pignon sud.  
© Benjamin Mouton.



Figure 23. Mise sur cintres des arcs boutants.  
© Benjamin Mouton.



Figure 24. Entrepôt des gravais triés. © Benjamin Mouton.

Déclaration d'urgence impérieuse et réquisition : les dispositions administratives spéciales sont engagées pour permettre à l'architecte en chef d'appeler les entreprises et les entrepreneurs et commander les interventions immédiates d'urgence sans passer par les règles habituelles des marchés d'entreprise.

On adopte des mesures immédiates de protection, 150 travailleurs sont sur place.

Bâchage de la nef, du chœur et du transept : la pluie est annoncée dans 3 jours. Dépose des vitraux. Pose des filets de sécurité sous les voûtes.

Etaient des pignons nord et sud et des piles de la nef altérées par l'incendie (Fig.22). En l'absence de la toiture qui contribue à l'équilibre des forces, mise sur cintre des arcs-boutants pour transférer sur les culées les pressions excédentaires des voûtes (Fig.23).

Un plancher de travail est posé sur les arases des murs pour déposer par le dessus les éléments de gravois qui surchargent les voûtes, et un parapluie coulissant est placé au-dessus pour accompagner et protéger les opérations.

Le travail le plus délicat est la dépose de l'échafaudage disloqué de la flèche, qui va être corseté par de nouveaux échafaudages de consolidation construits autour, et de poutres placées au travers auxquelles sont suspendus des ouvriers, et qui patiemment, avec d'innombrables précautions, démontent l'enchevêtrement morceau après morceau. Le travail demandera 18 mois, et la croisée sera en sécurité à la fin de 2020...

A l'intérieur, les gravois de pierres et de bois qui jonchent le pavement, vestiges de voûtes et de charpentes, sont localisés et identifiés grâce à un relevé photo par des drones ; ils sont ensuite enlevés par des robots, placés sur de grandes tables où ils sont identifiés, triés, et entreposés dans des grands hangars sur le parvis (Fig.24). Le déblaiement achevé à la fin de 2020, les échafaudages pourront commencer à être montés dans le chœur, la nef et le transept, et porter les cintres placés sous les voûtes.

Sans attendre, les analyses et le diagnostic ont déjà commencé. On peut estimer que, quand tout ce travail sera terminé, deux ans après l'incendie, la cathédrale sera hors de danger.

## ET APRÈS ?

La cathédrale pourra-t-elle renaître ?

Considérant l'importance de sa valeur architecturale qui est consacrée par son classement comme monument historique depuis 1862, et son inscription sur la liste du patrimoine mondial en 1991...

Considérant cet attachement quasi filial, qui est profondément ancré en chacun de nous. Considérant surtout, l'énorme vague d'émotions, les messages déchirants de deuil partagé venant du monde entier, qui nous imposent à l'évidence que Notre-Dame n'est plus seulement un monument historique de la France, mais la cathédrale mythique dont le monde a fait une icône, tous continents, toutes civilisations, toute confession réunie... Mais qui nous ont aussi envoyé, à nous Français, l'évidence de nos responsabilités, de nos devoirs surdimensionnés pour restaurer l'intégrité de la cathédrale...

La réponse est : oui, nous devons la faire renaître !

La question est de savoir comment ? Réparation, restauration, reconstruction ou création ?

**«IL N'Y A PAS D'HYPOTHÈSE.  
L'ÉDIFICE EST PARFAITEMENT  
CONNU»**

Création ? Un concours international pour une nouvelle flèche a été soudainement lancé par le Premier ministre, suscitant une production immédiate de dessins irrationnels par des architectes impatients, sans attention ni curiosité pour la cathédrale, et sans raison. Cela serait drôle, si ce n'était pas si tragique !

En fait, il faut revenir à la question centrale qui est la suivante : l'incendie de Notre-Dame est-il un événement historique majeur comme le bombardement de Reims ou de Dresde ? Faut-il en monumentaliser la mémoire comme à Hiroshima ? Certainement pas ! Ce n'est malheureusement qu'un stupide accident doublé d'une défaillance humaine. Il n'y a aucune raison d'en être fier, ni aucun intérêt historique à le commémorer ou à le monumentaliser.

Dès lors, que nous reste-t-il à faire ? Tout simplement, par une démarche méthodique et rigoureuse, à déterminer de quoi la cathédrale a besoin.

Ce sont d'abord des travaux de réparation des voûtes, de reconstruction des parties qui se sont effondrées, de réparations des pignons nord, sud et ouest, du remplacement des pierres calcinées, et puis surtout, un nettoyage général de la cathédrale pour la débarrasser des suies et la mettre hors plomb.

La réparation est une action de conservation. La Charte de Venise dit au chapitre « conservation » que celle-ci fait appel à toutes les sciences et techniques traditionnelles (art 12), mais fait aussi appel aux techniques modernes, lorsque les techniques traditionnelles sont inopérantes (art 10), ce qui ne semble pas se poser à Notre-Dame.

Mêmes pierres pour les réparations, mêmes outils, mêmes gestes, mêmes savoir-faire qui vont donner les mêmes empreintes sur les matériaux. Travail d'anastylose qui pourra contribuer après le tri des pierres, à la restitution et la restauration du doubleau effondré de la nef.

Pourra-t-on restaurer ? Mérimée disait : « Par restauration, nous entendons la conservation de ce qui existe et la reproduction de ce qui a manifestement existé ». La Charte de Venise, au chapitre « Restauration », déclare que celle-ci est « Une opération qui doit garder un caractère exceptionnel. Elle a pour but de conserver et de révéler les valeurs esthétiques et historiques du monument. Elle s'arrête là où commence l'hypothèse » (art 9). À l'article 11, elle introduit l'appréciation entre les parties intéressantes et celles qui sont moins intéressantes à conserver. Elle ne fait pas une crispation sur la stricte valeur historique, mais indique que « Les apports valables de toutes les époques à l'édification d'un monument doivent être respectés ». À l'article 12, « Les éléments destinés à remplacer les parties manquantes doivent s'intégrer harmonieusement ». A la lecture de la Charte, on constate donc qu'il n'y a pas d'hypothèse. L'édifice est parfaitement connu, de par la documentation historique, les relevés, les attachements de travaux du 19<sup>e</sup> siècle. Il s'agit donc bien d'une véritable restauration.

Restauration de la toiture. La première chose à prendre en compte est la stabilité de la cathédrale. L'édifice requiert une charpente lourde et une couverture lourde.

Mais quel matériau choisir ? Le métal n'est pas assez lourd, le béton est trop complexe.

Quant au bois ? C'est jusqu'à maintenant le matériau considéré comme étant le meilleur.

**«L'INCENDIE DE NOTRE-DAME EST-IL UN ÉVÉNEMENT HISTORIQUE MAJEUR, COMME LE BOMBARDEMENT DE REIMS OU DE DRESDE ? FAUT-IL EN MONUMENTALISER LA MÉMOIRE COMME À HIROSHIMA ? CERTAINEMENT PAS !»**

Mais quelles charpentes ? Celles des 12<sup>e</sup> et 13<sup>e</sup> siècles qui sont parfaitement connues grâce aux relevés méticuleux effectués en 2014 et 2015 par Rémi Fromont et Cédric Trenteseaux, alors étudiants à Chaillot. Ces relevés complétés par une vaste couverture photographique indiquent tous les détails ferme par ferme, leurs variations, réparations,



Figure 25. Toitures en plomb. © Benjamin Mouton.

modifications, altérations, éléments rajoutés, et donnent une image complète de l'état de la charpente. Ces sources documentaires permettent évidemment d'avancer très loin dans la restitution précise et fidèle des charpentes médiévales de la nef et du chœur.

La charpente du transept créée par Viollet-le-Duc en 1860, est parfaitement connue grâce aux dessins d'exécution de Viollet-le-Duc et aux relevés.

Quant à la couverture en plomb, la plus lourde, mais aussi la plus durable, celle-ci s'impose, étant traditionnelle des cathédrales gothiques, parce que la plus riche (Fig.25).

Quelle flèche ? Construite vers 1250 selon des dimensions réduites, probablement pour des questions d'économie (en 1220, la cathédrale achevée, le chapitre est épuisé financièrement), réparée au 16<sup>e</sup> siècle et démontée en 1787 pour des questions de sécurité, le tabouret ayant été conservé dans le comble. Les premières analyses faites par Viollet-le-Duc lorsqu'il a pu enlever la couverture ont permis de détailler et de comprendre la flèche d'après une lecture archéologique du tabouret.



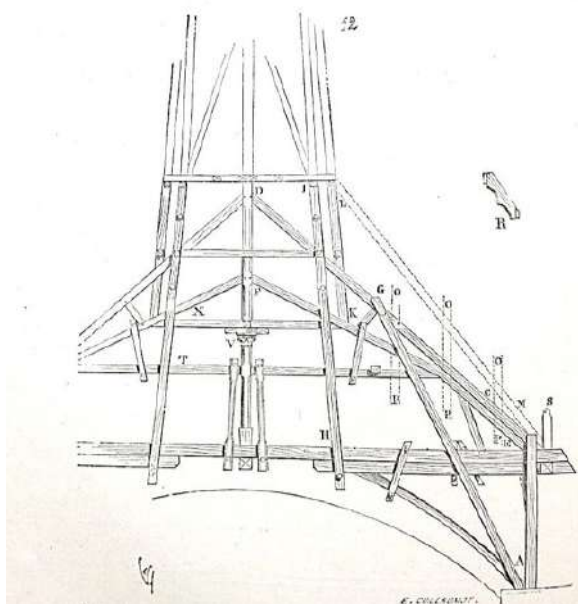


Figure 26. Relevé de la flèche et restitution par Viollet-le-Duc  
(Dictionnaire raisonné de l'architecture Française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle).

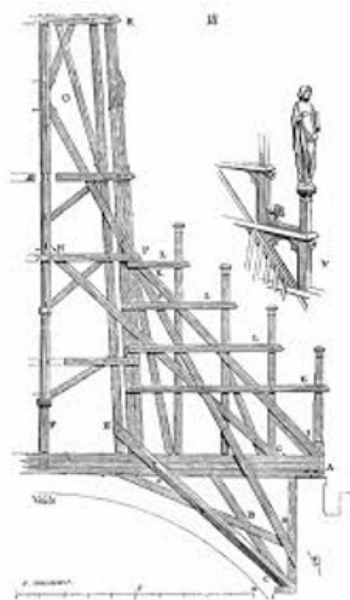


Figure 27. Plan de la nouvelle flèche par Viollet-le-Duc  
(Dictionnaire raisonné de l'architecture Française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle).

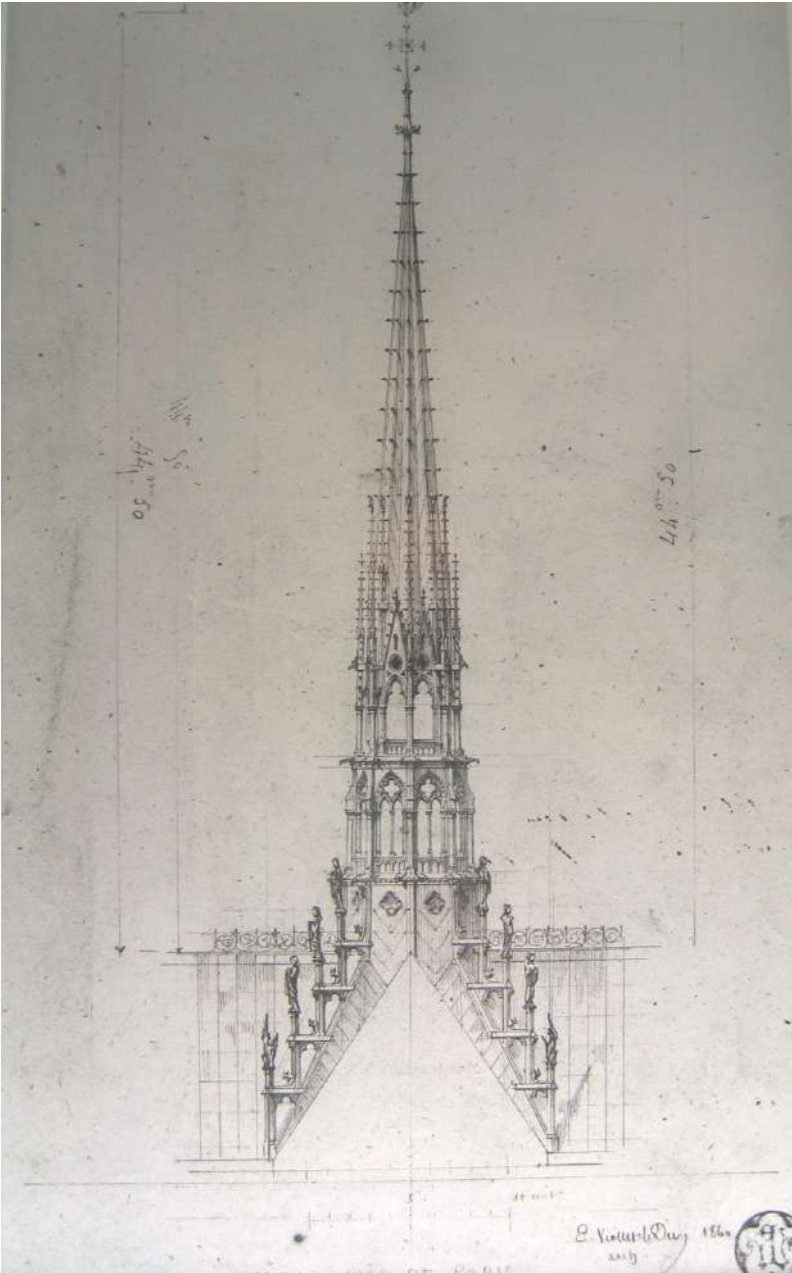


Figure 28. Projet de Viollet-le-Duc.



Figure 29. L'Île de la Cité au 16<sup>e</sup> siècle. Plan de Truschet et Hoyau.



Figure 30. Le parvis de Notre-Dame en 1570. (Maquette musée Carnavalet).

Il en restitua graphiquement les dispositions (Fig.26) ; puis analysant ses dispositions structurelles, il en identifia les défaillances qui étaient à l'origine de son démontage, et étudia les solutions que les charpentiers du 13<sup>e</sup> siècle auraient adoptées (Fig.27-28). Son projet de nouvelle flèche découle de ces analyses et résume la méthode de travail de Viollet-le-Duc : approche historique, approche structurelle, et enfin approche architecturale. S'interrogeant sur le sens et l'échelle d'une flèche dans une cathédrale gothique du 13<sup>e</sup> siècle, sur son échelle, il lui donna celle de Notre-Dame et la suréleva de 12m, à l'exemple de celle d'Amiens qui culmine à 50 mètres au-dessus du faîtage. Ce choix l'expose aujourd'hui aux critiques des censeurs du patrimoine.

Or, soyons sérieux : on ne peut pas reprocher à Viollet-le-Duc de ne pas avoir lu la Charte de Venise ! Sa démarche rigoureuse n'avait rien de fantaisiste : « Je ne m'autorise à intervenir sur un édifice que lorsque j'ai complètement compris l'état d'esprit dans lequel les constructeurs, mes prédécesseurs, ont créé l'ouvrage ». À Notre-Dame, il reconstitua, avec un souci de précautions et de détails exceptionnels, décrits pour partie dans le dictionnaire (art flèche), la flèche idéale telle que les constructeurs du 13<sup>e</sup> siècle auraient pu la réaliser.

On pourrait alors voir apparaître à cet exemple une notion nouvelle, qui n'est plus limitée à l'authenticité historique ni à l'authenticité de la matière, et qui serait l'authenticité du projet, l'authenticité architecturale, et ouvrir un nouveau palier dans la grande famille des authenticités.

Achevée en 1860, la flèche appartient désormais à la silhouette de la cathédrale, dans l'évidence d'un chef-d'œuvre architectural et structurel ; elle est appelée à évidemment être rétablie telle qu'elle était avant l'incendie, avec son revêtement, ses ornements en plomb, ses crêtes et crochets et ses statues de cuivre qui heureusement, ont été déposées juste avant l'incendie. Les plans d'exécution de Viollet-le-Duc, les maquettes précises effectuées par les compagnons charpentiers du Devoir, sont autant d'éléments qui garantiront une parfaite restitution.

## POUR RESUMER ET CONCLURE

Après ce long parcours dans l'histoire et l'architecture de la cathédrale, on mesure que grâce aux compétences et dévouement des ouvriers, des ingénieurs, des archéologues, des architectes, grâce à la documentation et aux connaissances ainsi réunies, comme jamais un édifice n'en avait connu à ce point en quantité et en précision, grâce aux matériaux disponibles et aux savoir-faire intacts, grâce aux garanties de respect et de fidélité envers les valeurs patrimoniales et à la Charte de Venise, la cathédrale gothique peut renaître. Ne pas s'y engager serait infliger à la cathédrale, après l'incendie, une seconde atteinte à son intégrité patrimoniale.

Depuis que cet exposé a été présenté à Mons en 2020, le travail des architectes a été considérable : le diagnostic très détaillé de la cathédrale a été soumis à la Commission Nationale du Patrimoine en juillet 2020 qui l'a approuvé à l'unanimité ; le Président de la République a décidé alors que la toiture et la flèche seront rétablies dans leur état d'avant l'incendie. Au mois de novembre suivant, l'avant-projet de restauration des charpentes médiévales et 19<sup>e</sup>s, a été soumis à la Commission qui l'a approuvé. Le chemin vers le rétablissement d'une importante partie de l'authenticité de la cathédrale est ouvert.

Mais l'intérêt de la cathédrale ne s'arrête pas au pied de ses murs.

**«LA CATHÉDRALE GOTHIQUE PEUT RENAÎTRE.  
NE PAS S'Y ENGAGER SERAIT INFLIGER À LA  
CATHÉDRALE, APRÈS L'INCENDIE, UNE SECONDE  
ATTEINTE À SON INTÉGRITÉ PATRIMONIALE»**



Figure 31. Démolitions devant Notre-Dame en 1870.

Je voudrais évoquer la question de l'île de la Cité (Fig.29), au cœur de Paris, qui s'est développée du 12<sup>e</sup> au 18<sup>e</sup> siècle, avec une densification croissante de maisons et de bâtiments se serrant étroitement au pied de la cathédrale et ne lui laissant au-devant qu'un tout petit parvis (Fig.30) : image d'une cathédrale profondément et étroitement enracinée dans la cité, et de laquelle elle semble tirer sa sève, son sens...

En 1870, la cathédrale est idéalisée. Le Préfet Haussmann détruit les quartiers médiévaux au-devant de la cathédrale, et crée un grand parvis de 1,3 ha qui la monumentalise et la sépare totalement du milieu urbain auquel elle était ancrée par vocation (Fig.31-32).

En 2016, un projet d'aménagement de l'île de la Cité est lancé par le Centre des monuments nationaux. La question était comment retenir 1,3 ou 1,4 million de touristes, qui viennent et reviennent sur l'Île de la Cité, et repartent sans rien dépenser ? Il s'agit donc d'un projet de captation touristique et économique.

Le projet est signé par l'architecte Dominique Perrault. L'accès au parvis se fait depuis le quai de la Seine en passant par la crypte archéologique, couverte comme la totalité du parvis par une grande verrière transparente « (...) pour agrandir la présence de la pierre, sans construire sur la place ».

Mais c'est le contraire qui va se produire, et par la mise en lévitation que le reflet de la cathédrale va produire, son isolement va encore s'aggraver. Ce projet est le dernier acte de divorce entre la cathédrale et la Cité qu'avait entrepris Haussmann...

Lorsque l'on observe les parvis historiques encore préservés et ancrés dans les cités, à Strasbourg, Quimper ou Rouen, les cathédrales ne s'y découvrent qu'au débouché de rues étroites, dans le ciel duquel les hauts clochers se découpent ; et à mesure que l'on s'approche, c'est l'éblouissement, l'écrasement et l'émotion devant la découverte monumentale considérable.

Comme à Notre-Dame, un parvis démesuré avait été ouvert au 19<sup>e</sup> siècle à Reims et à Chartres. Et alors qu'aujourd'hui, à Reims et à Chartres un travail courageux est engagé depuis plusieurs années pour reconstruire et resserrer le parvis et rendre la cathédrale à la ville, lui redonner le sens de la Cité, il faut ici, au-devant de Notre-Dame, saisir l'opportunité de ce grand effort qu'appelle la cathédrale et rétablir l'échelle urbaine.



Par la remise du parvis à l'échelle de la cathédrale, par la reconstruction de la rue étroite au débouché de laquelle la cathédrale donnera son « coup de théâtre architectural » ; par la création du musée de l'œuvre Notre-Dame, offrant enfin au public l'extraordinaire découverte de l'édifice, son histoire, son architecture, les travaux du 19<sup>e</sup> siècle, les connaissances que l'incendie a révélées, le dépôt lapidaire... Sans oublier les ateliers des tailleurs de pierre, charpentiers, couvreurs, verriers, ferronniers...

C'est un véritable défi architectural, en écho avec le tissu urbain traditionnel, sans rupture avec la cathédrale ni concession aux modes et tendances de l'architecture internationale, et qui montre ce qu'une architecture du début du 21<sup>e</sup> siècle peut réussir avec bonheur, dans la réconciliation de la cathédrale avec sa ville. C'est l'authenticité de sa vocation.



Figure 32. Parvis en 1912.



**LE PONT DES TROUS À TOURNAI**  
*QUEL PATRIMOINE ?*

---

Phillippe BRAGARD





Figure 1. Le pont des Trous sur le plan en relief de Tournai construit en 1701. Lille, Musée des Beaux-Arts. © Philippe Bragard.

Depuis quelques années, j'ai le privilège d'être rapporteur du dossier du pont des Trous pour la Commission Royale des Monuments, Sites et Fouilles de la Région Wallonne. Toutefois, je tiens d'emblée à préciser que je ne m'exprime pas au nom de la CRMSE, puisque, il faut le rappeler, le seul interlocuteur de la commission est le ministre en charge du patrimoine. C'est donc à lui qu'elle rend ses avis qui, par ailleurs, sont collégiaux. Par ailleurs, intéressante analyse par B. Hasquenoph, *Le pont des Trous, histoire d'un fake patrimonial, 2020*<sup>1</sup>.

La question du pont des Trous à Tournai est une question véritablement brûlante en terme de patrimoine. Ce dossier a mobilisé de façon très vive la population tournaisienne et les associations locales qui ont finalement dit, sans le proclamer explicitement : « Touche pas à mon pont ! ». En effet, ce monument est une image extrêmement symbolique de la ville. Cet intérêt du public local dépasse largement les notions de monument, de patrimoine matériel ou encore d'authenticité. Il n'est pas question ici d'une analyse fouillée, mais de proposer quelques réflexions générales.

Suite à l'annonce des travaux, une alerte ICOMOS<sup>2</sup> a été lancée parce que le pont des Trous se trouve en bordure de la zone tampon du beffroi de la ville qui, comme la cathédrale, est inscrit sur la liste du patrimoine mondial<sup>3</sup>. Une large désinformation a conduit à des manipulations de l'opinion publique, à l'exacerbation des passions et à une mauvaise évaluation du monument. Aujourd'hui, les rebondissements de ce dossier ont également sensibilisé des élus des villes limitrophes aux conséquences pratiques de tels classements. Car il y a à Tournai, des enjeux qui sont patrimoniaux, mais aussi culturels, économiques ou sociaux.

Toutes échelles confondues, et sans vouloir prétendre parler d'un monument d'une qualité absolument exceptionnelle, le pont des Trous est malgré tout un monument emblématique de la ville de Tournai, au même titre, toutes proportions évidemment gardées, que l'Atomium à Bruxelles, l'Acropole à Athènes, la tour Eiffel à Paris, le Perron à Liège ou Sainte-Sophie à Constantinople.

En dépit de son appellation courante, le pont des Trous est une ancienne porte d'eau fortifiée qui appartient à la grande enceinte de la ville construite entre les XII<sup>e</sup> et le XIV<sup>e</sup> siècles ; il appartient donc à la fortification hydraulique. L'édifice n'a jamais été un pont, même si les usages des dernières décennies en ont fait une passerelle et que plus récemment on y avait même installé un café avec une terrasse. La construction, érigée en un peu plus d'un demi-siècle, est constituée de deux tours et d'une porte à trois arches. On cite une des tours en 1281 et on fait mention de travaux sur la toiture de la partie centrale en 1329<sup>4</sup>. Les deux tours sont percées de « wiquais » ou poternes<sup>5</sup>.

À l'origine, il y avait à Tournai trois ouvrages à peu près similaires sur l'Escaut, faisant office de porte sur le fleuve. Le pont des Trous, l'Arche (intégrée à la petite ou première enceinte et datant des XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles) et les Arcs des Chauffours, aussi appelés arcs des Moulins ou Luchet d'Antioing (du début du XIV<sup>e</sup> siècle). La deuxième disparaît entre 1823 et 1832, les troisièmes en 1874. L'histoire du pont des trous, seul conservé, est mouvementée (Fig.1).

<sup>1</sup> <http://www.louvreourtous.fr/Le-Pont-des-Trous-histoire-d-un,872.html> (consulté le 01/06/2021).

<sup>2</sup> International Council for Monuments and Sites, ONG attachée à l'UNESCO pour les questions patrimoniales et en particulier pour le patrimoine mondial.

<sup>3</sup> Le beffroi a été inscrit en 1999 avec la série des beffrois de France et de Belgique (<http://whc.unesco.org/fr/list/943>), la cathédrale Notre-Dame en 2000 (<http://whc.unesco.org/fr/list/1009>).

<sup>4</sup> Voir *Les enceintes de Tournai des origines au XIX<sup>e</sup> siècle*, collection Publications extraordinaires de la société royale d'histoire et d'archéologie de Tournai, t. II, 1985 ; THOMAS, F., NAZET, J. (s.dir.), Tournai, une ville, un fleuve (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle), Bruxelles, Crédit communal de Belgique, 1995.

<sup>5</sup> A.F.J. BOZIERE, *Tournai ancien et moderne*, Tournai, Adolphe Delmée, 1864, p.38-39.

En 1847, on supprime sa toiture, ce qui lui donnera cette physionomie reconnaissable et très souvent reproduite sur les cartes postales anciennes. Dans les années 1930, il était question d'élargir le passage central au profit de la navigation. En 1940, les Anglais, dans leur retraite face aux armées allemandes, dynamitent l'arche du milieu. La reconstruction s'opère en 1947 et lui confère l'image et l'aspect que nous lui connaissons encore aujourd'hui. Il s'agit donc d'une reconstruction totale de la partie centrale, mais aussi d'une transformation. Il s'agit d'une véritable prouesse technique de l'ingénierie belge de l'après-guerre. On réaménage complètement cette partie en détruisant complètement les arches latérales subsistantes et on les remplace de manière à faire passer des péniches de 600 tonnes. Cela implique de retravailler les quais, d'élargir et d'augmenter la hauteur de l'arche médiane. Afin de garder une composition homogène, on décide de relever les tours de deux mètres quarante en utilisant un système de vérins hydrauliques. Extérieurement, on recouvre les éléments en béton armé des arches d'un parement en pierre à l'ancienne. Il est apparu que les pierres d'origine n'avaient généralement pas été remployées.

En 2019, il y a quelques mois, dans le cadre de la mise de l'Escaut au gabarit de péniches de 1500 à 3000 tonnes (CEMT Va) et de la modernisation de son tracé tournaisien, on détruit la partie centrale du « pont ». C'est à ce moment que tout le monde s'est aperçu avec étonnement, - parce que la mémoire collective est très courte -, que le monument était en béton armé...

Au point de vue de la protection patrimoniale du monument, la Commission des Monuments et Sites avait proposé un classement dans les années 1930, mais la procédure n'avait pas abouti. En 1947-48 et devant les lourds travaux entrepris, la Commission avait par contre jugé que l'édifice avait perdu son authenticité matérielle et qu'il ne méritait plus le classement. Ce n'est qu'en 1991 que le pont est finalement classé contre l'avis de la Commission Royale des Monuments et Sites comme monument. Car pour celle-ci, il n'était pas concevable de donner une protection à un édifice qui ne présentait plus l'authenticité d'un monument médiéval. Aujourd'hui, la justification d'un tel classement pourrait pourtant s'argumenter. Il faudrait alors, non pas classer ce « pont » comme une architecture fortifiée médiévale authentique, mais bien comme une architecture médiévale restaurée, réaménagée et proposant un exemple de travaux de conservation réalisés depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. Cela s'est fait à Carcassonne, aujourd'hui inscrite sur la liste du patrimoine mondial en tant que ville fortifiée et historique qui doit aussi son importance exceptionnelle à la longue campagne de restauration menée par Viollet-le-Duc, l'un des fondateurs de la science moderne de la conservation<sup>6</sup>. Ce dernier aspect était apparu comme majeur dans l'évaluation positive de ce dossier de candidature au patrimoine mondial.

On a entendu beaucoup de choses à propos du pont des Trous, notamment qu'il s'agissait d'un monument unique, exceptionnel, absolument extraordinaire, notamment par le fait de présenter trois arches. En réalité, c'est une bâtisse qui est très mal connue : il n'y a à ce jour ni étude archéologique ni étude historique approfondie. Et pour avoir fait une étude comparative sommaire, j'ai trouvé une douzaine d'exemples similaires au point de vue typologique – une porte d'eau - dans un rayon de 300 kilomètres. Certains sont médiévaux, d'autres plus récents, tous sont conservés et parfois même en excellent état<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> <http://whc.unesco.org/fr/list/345>, dossier d'inscription.

<sup>7</sup> Ph. BRAGARD, Tournai, pont des Trous, fortification hydraulique. Étude comparative par échantillonnage de monuments classés (12 + 4), document Commission Royale des Monuments, Sites et Fouilles, 2013. Outre les ouvrages hydrauliques évoqués plus loin, il en subsiste à 's Hertogenbosch (Bois-le-Duc), Maastricht, Sneek et Delfzijl aux Pays-Bas, à Courtrai, sans oublier les plus récents ponts-écluses d'Avesnes-sur-Helpe, de Verdun, de Thionville et de Strasbourg en France, pouvant également faire office de portes d'eau.

En outre, on oublie souvent l'environnement immédiat du pont des Troues. Si la seconde enceinte a presque entièrement disparu, il existe dans le jardin de la Reine, en rive gauche de l'Escaut, les restes d'un extraordinaire et très gros ouvrage fortifié du début du XVI<sup>e</sup> siècle, un boulevard d'artillerie. Il est monumental et présente un remarquable parement en grand appareil de pierre taillée en bossage. Cet élément a été ajouté lors de l'occupation anglaise de 1513 à 1518. On est ici devant un ensemble défensif construit par des Anglais et pour des Anglais sous le règne de Henri VIII, unique en son genre en Europe continentale. Mon expérience me fait dire qu'il n'y a pas deux exemples identiques en Europe. Malgré cela, cette architecture semble avoir été oubliée et ne figurera pas dans les plans de réaménagement et de restructuration de l'espace fluvial tournaisien.

Passons rapidement en revue quelques exemples de portes d'eau bien conservées en se limitant à la période médiévale. Sur l'Escaut, à Cambrai, à 50 kilomètres de Tournai, on trouve la tour-porte des Arquets. Elle date de la dernière décennie du XIV<sup>e</sup> siècle et présente, elle aussi, trois arches ; en plus, elle conserve toute la machinerie des temps modernes destinée à lever et baisser les ventelles<sup>8</sup>. Le Nekertor à Bergues, datant de 1400-1410, se présente comme une tour-porte au plan en U intégrant un passage voûté dans sa base<sup>9</sup>. A Zutphen et à Amersfoort aux Pays-Bas, il existe plusieurs portes d'eau datant de la fin du Moyen Âge, relativement bien conservées : la Berkelpoort (une arche, citée pour la première fois en 1424) d'une part, la Koppelpoort (une arche, bâtie vers 1400) et la Monnikendam (une arche, première mention en 1435) sur la Eem d'autre part. Elles ont également subi quelques campagnes de restauration aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, mais d'après les publications existantes, ces interventions ont été beaucoup plus respectueuses de l'état initial ou en tout cas de l'état médiéval du bâti<sup>10</sup>. À Gand, le Rabot – autre écluse fortifiée sur la Leie ou canal intérieur de la ville, à une arche – est un monument de 1489-1491 qui a été très mutilé en 1860. On l'a raccourci en profondeur et on y a ajouté une nouvelle façade arrière<sup>11</sup>. A Louvain, il existe également une porte d'eau anciennement fortifiée sur la Dyle, le « Groote Spui » qui présente cinq arches et date de 1365<sup>12</sup> (Fig.2).



Figure 2. Louvain, le Groote Spui. © Johan Bakker.

<sup>8</sup> E. GAUTIER, E. CALUYER, *Souvenirs des fortifications de Cambrai*, Cambrai, J. Renaut, 1893.

<sup>9</sup> Ph. BRAGARD, *Bergues-Saint-Winoc, les fortifications médiévales*, dans *Monuments du Nord, Lille et Tournai, série Congrès archéologique de France*, 169, Paris, Société française d'archéologie, 2013, p.23-32.

<sup>10</sup> *De Koppelpoort*. Hart van de Amersfoortse stadsverdediging, Bussum, Thoth, 2004.

<sup>11</sup> P. CLAEYS, J. GEERTS, *Les anciennes fortifications de la ville de Gand, Le Rabot*, dans *Messenger des sciences historiques*, Gand, 1886, p. 253-272 ; Agentschap Onroerend Erfgoed 2021: Rabot [online] <https://id.erfgoed.net/erfgoedobjecten/88343> (Consulté le 01-06-2021).

<sup>12</sup> Agentschap Onroerend Erfgoed 2021: Waterpoort De Grote Spui [online] <https://id.erfgoed.net/erfgoedobjecten/200130> (Consulté le 01-06-2021).

L'aménagement du ring routier dans les années 1950 en a oblitéré l'aspect originel. Par conséquent, le pont des Trous, en tant que porte d'eau médiévale fortifiée, est loin d'être seul dans son genre.

À Tournai, le pont des Trous est incontestablement un symbole identitaire fort, comme peut en témoigner l'importante quantité d'objets dérivés à son effigie : gravures, cartes postales innombrables, menus, médailles, affiches touristiques, sous-verres, assiettes commémoratives, timbres, logos publicitaires, boîtes de bonbons et d'allumettes, enseignes de magasins, fève en porcelaine, etc.<sup>12</sup>. C'est, en Wallonie, la plus ancienne porte d'eau médiévale encore visible, mais c'est aussi la plus mutilée et la plus transformée, la moins bien étudiée et la moins bien publiée.

Que faut-il en faire demain ? Toute une série de projets ont été présentés, depuis une disparition totale et un colmatage des maçonneries des deux tours jusqu'à une évocation sous forme d'une œuvre contemporaine plus proche de la sculpture que de l'architecture. Il avait été ainsi question de suggérer la forme et l'image en utilisant une résille métallique. Il a aussi été proposé de reconstruire trois arches en béton armé, tout en tenant compte de l'élargissement nécessaire pour laisser passer les porte-conteneurs. Enfin, suite à une consultation populaire et à toute une série de démarches administratives sur lesquelles je ne vais pas m'appesantir, la dernière proposition retenue a été de reconstruire, à l'identique en pierre. Or, on le voit bien, ce projet n'est ni identique dans sa forme, ni dans sa matérialité. Puisque la pierre de Tournai d'origine n'est plus exploitée aujourd'hui, on la remplacera par le calcaire mosan extrait en bord de Meuse dans la région d'Andenne. Pour les géologues, le calcaire mosan et le calcaire de Tournai sont à peu près identiques, mais la teinte n'est pas exactement la même. L'image sera sans doute conservée, mais à quel prix ?

Et si on reconstruit quoi que ce soit, de quelle authenticité parle-t-on ? Une variété de termes a été employée, mais tous cachaient un certain embarras. Reconstruction, démontage, ou plutôt devrait-on dire démolition puisque toutes les pierres et les matériaux de la partie centrale du pont des Trous sont tombés dans l'Escaut ou ont été recueillis sur une barge avant d'être versés à la décharge ou au recyclage. Il a été prétendu que toutes les pierres allaient être récupérées, mais ce n'étaient déjà plus celles de l'édifice médiéval d'origine. On a ainsi manipulé l'opinion publique et les discussions autour des projets.

Finalement quel est le vrai débat ? Est-ce celui qui réside dans la conservation ou non d'un monument qui matériellement n'a plus d'authenticité au sens où nous l'entendons en Occident, c'est-à-dire matérielle ? L'authenticité en Chine, en Corée, au Japon ou en Afrique, est une authenticité de charge et d'esprit. La matérialité à peu d'importance ou l'ancienneté des matériaux à peu d'importance. Les gestes conduisant à la création, à l'élaboration, sont restés les mêmes au travers des siècles. À Tournai, l'authenticité du pont des Trous est avant tout liée à son image symbolique, ancrée dans la perception visuelle de la ville et dans l'inconscient collectif au niveau local. Le vrai débat pour moi est celui qui dépasse le strict enjeu patrimonial. C'est un débat qui concerne le projet (avorté) d'un grand contournement de la ville. Déjà dans les années 1930, pour sauver le pont des Trous et pour pouvoir faire naviguer des bateaux de plus gros tonnage, il était question de réaliser un contournement intra-muros qui aboutira dans les années 1970 au projet d'un grand contournement extra-muros. Car au fond, est-ce pertinent de faire passer des bateaux de gros tonnages au milieu d'une ville patrimoniale sur une véritable autoroute fluviale ?

<sup>12</sup> *Trois mémoires de master universitaire y ont été consacrés en 2016-2018 : à Louvain-la-Neuve par Clotilde Vandamme, Etude historique, patrimoniale et symbolique d'une porte d'eau : le pont des Trous (sous ma direction), à Lille par Jefffrey Vandennieuwembrouck, Un symbole tournaisien : Le Pont des Trous à Tournai (XIV<sup>e</sup> – XXI<sup>e</sup> siècle), (sous la direction de Jean-Paul Deremble et François Robichon), à Liège sous la direction de Françoise Lempereur.*

Est-ce pertinent d'essayer de discuter avec des élus qui veulent à la fois promouvoir l'économie, le tourisme, le patrimoine et faire figurer leur ville dans tous les guides touristiques du monde en répondant à l'impératif financier du rendement immédiat ? Finalement, le vrai pont des Trous, n'est-ce pas cette petite fève de porcelaine que tout le monde peut s'approprier ? (Fig.3).



Figure 3. Fève en porcelaine à l'image du pont des Trous. Collection de l'auteur. © Philippe Bragard.



# L'ALHAMBRA DE GRENADE

---

Camilla MILETO & Fernando VEGAS





Figure 1. The fortified palace complex of the Alhambra of Granada, showing the Islamic Nasrid palaces from different phases (14th-15th) and the Christian Palacio de Carlos V, built from 1527 on. © Vegas & Mileto.



Figure 2. The Catholic Monarchs, Isabella of Castile and Ferdinand of Aragon, inserted their motto («Tanto monta») in the context of these plasterwork of the Alhambra in place of the previous shield of the Nasrid king. This Christian detail of the late fifteenth century is as original, authentic and worthy of preservation as the surrounding Islamic plasterwork. © Vegas & Mileto.

This text analyses the importance of the knowledge gleaned from preliminary studies for the preservation of the authenticity of monuments by conserving their material and physical form. Authentic does not always necessarily refer only to the first original. Over time, buildings of a certain age have been transformed or modified with unique interventions, intrinsically genuine and also original, which also become part of the building's history and configuration.

Conservation interventions on architectural heritage which aim to preserve material form and historic and cultural significance ought to preserve this stratified authenticity and complexity, at least in part. This project, based on the knowledge compiled from previous studies on the history, materials, constructive techniques and subsequent transformations, is expected to identify historic and cultural values, detecting degradation and its causes, and conferring buildings with a function while preserving their authenticity.

Conservation work often reveals detailed information to complement earlier studies and makes the project materialize. At the end of the process, this authenticity rarely matches the homogeneous nature or single voice of the message. According to Paolo Torsello «the work must always 'talk' by itself with its own voice, even if the stratifications, discontinuities and gaps offer an uncertain and contradictory message” (Torsello 1988).

The authors are applying these considerations to the case of the monumental complex of the Alhambra, where as early as one hundred years ago demands were already being made to accept the Alhambra as it was at that time, with all its stratifications, without attempting to alter it or to restore it to its original state (Torres Balbás 1924). The reflections of this article can be applied to any multistratified historic building<sup>1</sup>.

## UNVEILING THE ALHAMBRA AS PALIMPSEST

The Alhambra is a fortified residential complex built mainly from the 10th to the 15th century, especially by the Nasrid dynasty in the 14th century, which gave it much of its current configuration and the corresponding collective imagination (Fig.1). But this group of buildings was not frozen with the Christian conquest in 1492 but was transformed over the following centuries due to functional reasons (Fig.2) and received the addition of new buildings, among which the palace of Carlos V, that stands out for its size and presence. Despite the often prosaic nature of its domestic function, the continued use of the monument during the 17th and 18th centuries guaranteed its survival in a way.

In the 19th century, the monument underwent stylistic restorations by the hand of the family saga of the Contreras, who succeeded each other for three generations in the position of restorers of the Alhambra. After a brief transition in the early 20th century, the architect Leopoldo Torres Balbás assumed the position of restorer of the Alhambra with new ideas on how to restore the monument from a scientific point of view that constitute in itself an important step in the history of conservation. The advent of Franco's dictatorship in Spain led to his dismissal, but his philosophy of conservation remained at the Alhambra for many decades. In the 21st century, the Alhambra presents itself as an extraordinary palimpsest to be delicately preserved to allow future generations to read its rich evolutionary trajectory. In fact, the history of the transformations of the complex of the Alhambra is almost as old as the complex itself (Mileto & Vegas 2007). In fact, its design was not pre-established and completely defined but was rather the result of the successive interventions of different monarchs who gradually expanded and transformed the palace complex.

<sup>1</sup> The main body of this article is already collected in VEGAS, F., MILETO, C. "Alhambra: History, Restoration and Conservation", *International Journal of Heritage Architecture* n. 3, 2019, p. 67-79

**«THE ALHAMBRA PRESENTS ITSELF AS AN  
EXTRAORDINARY PALIMPSEST TO BE DELICATELY  
PRESERVED TO ALLOW FUTURE GENERATIONS TO  
READ ITS RICH EVOLUTIONARY TRAJECTORY»**

There is a clear dichotomy between Islamic architecture and Christian architecture in the design of the complex. The

walls and towers of the

Nasrid complex adapt to the topography of the hill they stand on, silently, intermittently and organically integrating into it, mostly using traditional building techniques such as rammed earth and simple materials including earth, wood and gypsum. This architecture did not require much space or precious materials to ensure its splendour. However, later architecture added in Christian times -especially the Palacio de Carlos V- followed highly diverse composition and construction parameters without detracting from its beauty. This large Late Renaissance palace built in ashlar with different types of stone, including some exotic ones is a single unit, a true manifesto attempting to impose its presence in its immediate context. The contrast between both these types of architecture was clear.

In fact, the addition to the complex of the Palacio de Carlos V, designed by Pedro Machuca in 1527 inevitably represents a drastic action in relation to the Moorish complex and to this day on the number and size of the constructions demolished to make way for this palace is still questioned. Stairs directly connected the new Palacio de Carlos V to the already existing Patio de los Arrayanes.

The Alhambra later underwent multiple interventions to adapt its functions (Muñoz Cosme 1991), such as the addition of the rooms of Carlos V in the Nasrid Palaces (1527); adding a storey to the Mexuar (1537); renovating gypsum mouldings and shoring up the pavilions of the Patio de los Leones (1541-1553); transforming the Sala de los Reyes into a Christian chapel (1576); different maintenance interventions (1618-1624); embellishing and adding new motifs for the visit of Felipe IV (1624); turning the Mexuar into a Christian chapel (1630). In 1590 the explosion of a gunpowder mill at the foot of the Alhambra caused serious damage to the palaces, giving rise to structural consolidation work in some parts of the complex, including the Torre de Comares and the Patio de los Leones in the second half of the 17th century.

The 18th century was a relatively quiet time in the complex of the Alhambra due to declining interest and funds. This abandonment was progressive in the second half of the 18th century, as can be seen from the sale of several original pieces of gypsum work, an unsuitable use of spaces (the Patio de los Arrayanes was used as a laundry and its pavilions as taverns) and the dramatic decline documented in successive examination of several parts of the monumental complex, and in the Patio de los Leones and Torre de Comares in particular. However, this period coincided with a growing interest in Moorish remains, and in antiquities in general, which would lead to the interest in restoration witnessed in the century that followed. In the second half of the 18th century architects and architecture students documented the Alhambra and its architectural details in drawings.

In the first decades of the 19th century the Romantic travellers visiting the Alhambra depicted the Orientalist atmosphere visible in the complex. Many Romantic travellers and artists admired the decaying splendour of the courtyards of the Alhambra, while many others -most notably Washington Irving during his 1829 visit- spoke of the poor conditions of the complex.

Among these it is worth noting British architect Owen Jones (1809-1874) and French architect Jules Goury (1803-1834) who had worked with Gottfried Semper (1803-1879) researching colour in ancient Greek architecture. Their intended six-month stay in Granada in 1834 for the purposes of study, drawing and interpretation was interrupted by the death of Jules Goury.

His drawings were completed by Owen Jones and published in a volume [1840] (2008). He was later able to apply the same chromatic principles which he had discovered in the Alhambra, with its balanced use of basic colours such as blue, red and green, to the interior decoration of the Paxton Pavilion during the Universal Exhibition in London in 1851 and its later reconstruction in Sydenham [1854] (Jones 2005). Owen Jones also created a concept of conventionalisation based on what he had learned in the Alhambra on the geometric depiction of nature [1856] (Jones 2001), which was used as an example for the decoration of many later generations of architects, including Louis H. Sullivan (1856-1924) and Frank Lloyd Wright (1867-1959).

## **STYLISTIC RESTORATION VERSUS SCIENTIFIC CONSERVATION AT THE ALHAMBRA**

There is also a clear dichotomy between the 19th century stylistic restorations by the Contreras family and the 20th century scientific conservation of the complex by Leopoldo Torres Balbas and his followers, whose authenticity in both cases is to be claimed and preserved as well.

The arrival of architect José Contreras to the Alhambra in 1828, asked to consolidate, repair and secure the monument, marked the start of a period of restoration within the complex. The Contreras family played a major role in this period as for almost eighty years they were the architects for the complex: José (1828-1847), then his son Rafael (1847-1888) and finally his grandson Mariano (1888-1907).

Little is known of the restorations carried out by José Contreras as his interventions in several parts of the monument were not systematic. The aim of these interventions was apparently to liberate the palace from the modern additions which disfigured it, replacing them with decorative motifs indistinguishable from the originals, thus returning the complex to its past splendour.

In 1847, when Queen Isabel II of Spain (1830-1904) was being presented with a gypsum model of the Sala de las Dos Hermanas, the position of adornist restorer was created and filled by Rafael Contreras, who had been working in the Alhambra alongside his father José for years. This appointment marked the start of one of the most active periods in restoration in the Alhambra (Contreras 1878). Rafael, a skilled craftsman, studied the technique and composition of Arabic composition in depth and recovered traditional techniques for producing gypsum and muqarnas work. This technique of reproducing decorative elements was used throughout the complex, replacing the original decorations with identical pieces which were difficult to tell apart, further increasing the exotic and romantic allure of the Alhambra. At the same time, reproductions were manufactured in the workshops of Rafael Contreras and sold abroad, contributing to the dissemination of the decorative arts of the Alhambra and the expansion of Neo-Arab or Alhambrista trends.

The interventions of Rafael Contreras focused on decoration and reconstruction, committed to providing the Alhambra with an exotic Orientalist and romantic appearance over any other objective. However, they greatly contributed to the revalorisation of the complex liberating it from the menial uses attached to it in the previous period. In 1870 the Alhambra was declared a National Monument and went on to be supervised by the Monument Committee.

In 1851 work began on the Patio de los Leones, where the east pavilion was reinforced, the foundations were completely redone three metres deep for the columns using stone blocks, finally making it possible to eliminate the wooden shoring (1857). In addition, the hipped roof of the east pavilion was then replaced with a spherical dome covered with coloured fish-scale tiles, based on the theory that this was the original historic solution (Calama & Graciani 1998).



*Figure 3. Typical detail of the scientific restoration Torres Balbás, which left toothed walls to suggest their continuation instead of rebuilding them. © Vegas & Mileto.*

**«IT IS IMPOSSIBLE TO COMPLETELY RECONSTRUCT THE  
MONUMENT AS A WHOLE WITHOUT A METHODOICAL  
EXPLORATION REVEALING WHAT LIES BELOW GROUND,  
EVEN IF PART OF IT CAN BE GUESSED'  
(VELÁZQUEZ BOSCO 1903)»**



Mariano Contreras was appointed architect of the Alhambra in 1888, taking over from his uncle Rafael, whose ideas he followed until 1907. Mariano's work was limited compared to that of his predecessor and was restricted to some consolidation tasks. At that time the baths and former door of the Alcazaba and the cemetery of the royal palace were discovered. He also carried out repairs on the structure of the Sala de las Dos Hermanas and on the Convento de San Francisco (1889).

On 15 September 1890 a serious fire broke out, completely destroying the wooden roof of the Sala de la Barca, with work to make the necessary repairs beginning immediately afterwards. Architect Ricardo Velázquez Bosco (1843-1923), General Inspector of Monuments for the Government, was sent from Madrid to draw up a report and he began to call for a less stylistic and more scientific restoration.

Architect Ricardo Velázquez Bosco set new guidelines for intervention in the Alhambra, focusing more on the authenticity of the archaeological document, calling for the need to carry out restorations based on reliable data obtained from archaeological excavations. Velázquez Bosco also clearly criticised some of Contreras's work stating that 'it is impossible to completely reconstruct the monument as a whole without a methodical exploration revealing what lies below ground, even if part of it can be guessed' (Velázquez Bosco 1903). In addition a Special Commission for the Conservation of the Alhambra was created in 1905. The disagreements regarding criteria between Mariano Contreras and the commission were so serious that they led to the resignation of Contreras in 1907, with the commission appointing municipal architect Modesto Cendoya y Busquet (1856-1938) as his replacement (Álvarez Lopera 1977).

Cendoya's work was not noted for its actions but because he studied the complex as a fortress, promoting the military image of the Alhambra. In fact, his most important actions explored this aspect of the monument and led him to restore part of the walls and enhance the Torre de la Justicia excavating the Alcazaba, where houses were found in the parade ground. Velázquez Bosco and the commission considered that Cendoya's activities, especially his archaeological interventions, put too much emphasis on restoration. This conflict worsened and eventually led to the resignation of architect Cendoya on 9 February 1923.

On 20 March 1923 Leopoldo Torres Balbás (1888-1960) was appointed conservation architect for the Alhambra (Muñoz Cosme 2005). From the start of his tenure Torres Balbás (1918) -as well as in articles years after (Torres Balbás 1924; 1960)- was critical of the work carried out by his predecessors who had attempted to 'return the Alhambra to its medieval layout', clearly a reference to the work of the Contreras family and Cendoya. In 1923 Leopoldo Torres Balbás found the Alhambra in an advanced state of degradation and in urgent need of conservation and consolidation actions. Torres Balbás introduced an innovative way to carry out interventions in historic architecture, in keeping with the principles of scientific restoration (Fig.3) (Dezzi Bardeschi 2000).

**«IN 1923 LEOPOLDO TORRES BALBÁS FOUND  
THE ALHAMBRA IN AN ADVANCED STATE OF  
DEGRADATION AND IN URGENT NEED OF  
CONSERVATION AND CONSOLIDATION ACTIONS»**



Figure 4. The Partal building, once Torres Balbas had repaired the roof and the floors and restored the portico re-opening the arches and reproducing an abstract imitation of the sebka decoration over them in the 1920s. © Vegas & Mileto.



Figure 5. Detail of the completion of the missing Islamic plasterwork called sebka with fragments of gypsum with holes placed in an abstract way according to the principles of Gestalt to avoid falsifying the historic document, that is to say, reconstituting the general outlines of the monument without being a slave to copies of past decoration. © Vegas & Mileto.

The area of the Partial was one of the ones identified by Velázquez Bosco as in most urgent need of attention given its ruinous condition. At that stage the portico was bricked off and divided into two floors as it had been used as housing during the 19th century. The roof and floors were repaired, arches opened up again completely and the gypsum decoration of the central arch - the only one remaining - was consolidated (Fig.4). The side arches were reconstructed based on the remains found in the constructions and historic engravings, completing the missing plasterwork with 'fragments of gypsum with holes which from a distance appears to have been placed originally', imitating sebka decoration without falsifying the historic document (Fig.5). This is an application of the principles of Gestalt to an architectural intervention which aims to reconstitute the general outlines of the monument without being a slave to copies of past decoration.

The consolidation and repair of the north gallery of the Patio de Machuca, in risk of total ruin at the time and already planned by Velázquez Bosco, were carried out in 1924 and 1925 (Vílchez 1988). In order to reconfigure the adjoining Patio de Machuca, Torres Balbas avoided rebuilding the missing south gallery, which had been detected in archaeological excavations, by reproducing a copy of the north gallery. In contrast, Torres Balbás attempted to preserve the authenticity of the historic document. His intervention for the reconstruction of the courtyard space was limited to closing west-facing wall and the south gallery using vegetal screens as walls (Fig.6). This elegantly recomposed the courtyard space, respecting the architecture conserved to date without reconstructing the lost architecture in style.



*Figure 6. The Patio de Machuca restored by Torres Balbas in the 1920s, repairing the existing north gallery and avoiding rebuilding the missing south gallery to preserve the authenticity of the historic document. Instead, he configured the west wall and the south gallery using vegetal screens evoking the former disappeared elements. © Vegas & Mileto.*



The most complex work by Torres Balbás in this area of the palaces is undoubtedly that on the Torre de Comares, where the wooden roof was dismantled as its excessive weight was thrusting the side walls of the tower and it was then replaced with a flat roof with metal beams and concrete slab on a perimeter reinforcement in concrete, which was then coloured to complement the rest of the wall visually.

One of the most controversial interventions was the dome with coloured tiles introduced by Rafael Contreras on the east pavilion of the Patio de los Leones which Torres Balbás eliminated and replaced -seeking what he believed was the original solution- with a very pointed hipped roof over the existing internal timber dome. The controversy prompted by this intervention and the start of the Spanish Civil War led to his removal as restoration architect of the Alhambra.

The position was then filled by architect Francisco Prieto Moreno (1907-1985), who was conservation architect of the Alhambra for a long time, following the general lines of the intervention philosophy favoured by Leopoldo Torres Balbás (Romero 2014). In 1962, Prieto Moreno set up part of the Nasrid palaces as the National Museum of Hispano Islamic Art which was dismantled in 1995 and installed in the Palacio de Carlos V, thus freeing the Nasrid palaces from this function.

## **PRELIMINARY STUDY AND CONSERVATION OF THE BARBERÍA**

In this context of multiple transformations of the complex of the Alhambra, the authors of this text were called to carry out a stratigraphic analysis of the evolution and successive transformations of the Barbería or room adjoining the Mexuar (Fig.7). Studying this area is especially interesting in the complex of Nasrid palaces given its possible connection to the original 14th-century entrance to these palaces.

After this constructive stratigraphic study of the Barbería or room adjoining the Mexuar revealed some of the key historic points of its structure (Fig.8), the conservation and updating of the room was proposed as a possible compromise between preserving the most important remains and the functional adaptation of the space for offices of the Patronato. To do this, several possibilities for intervention were considered, with the following advantages and disadvantages (Mileto & Vegas 2004):

### *HOMOLOGATION AND NEW CONFIGURATION*

The main aim of homogenisation is to selectively eliminate the complexity of stratified space, therefore concealing or destroying data and materials for the purposes of aesthetics, function or distribution.

### *SELECTIVE CONSERVATION*

In this case the selection criteria for the stratification to be conserved in order to recover the form or typology in each specific situation can lead to different types of intervention:

- Recovery of a predominant configuration or a configuration considered a priority based on formal, historic or typological criteria, thus eliminating subsequent additions, recovering a specific image or typology even at the expense of losing material data.
- Selective removal of a configuration for the recovery of another. This has the advantage of the occasionally allowing the recovery of valuable historical data and the disadvantage of losing another configuration of historical-documentary value and the possibility of eventual future interpretations of the building stratification.
- Insertion of fragments within a new configuration or museumisation where only a few fragments of the stratification are selected for conservation following a critical assessment with didactic, exhibition or compositional aims to the detriment of the historic context eliminated.

### FULL CONSERVATION

Those in favour of the full conservation of the material form of the stratified building see this option as the only possible intervention for the conservation and interpretation of data. The advantages of this option are the full conservation of the material data and the guarantee of possible future readings. The most obvious disadvantage is the risk of an indiscriminate conservation of all traces, from the most revealing to the banal scars resulting from a more recent conventional constructive routine. An erroneous interpretation of the criteria and intentions of the option for full conservation can result in two types of interventions:

- The display of the artistic aspects of patchwork, which takes advantage of the varied and fragmented stratification as an aesthetic pretext. The main disadvantages are the risk of fetishizing the stratification with the conceptual treatment of the elements and the temptation to strip down all walls, simply trying to find a background considered suggestive for contemporary architecture.
- Didactic ostentation in an intervention which mainly aims to explain the interpretation of the stratification. Its main disadvantage is that the stratification may be halted in a given hypothesis that leaves no space for other possible future interventions, that is to say, a palimpsest is mummified, representing frozen knowledge.

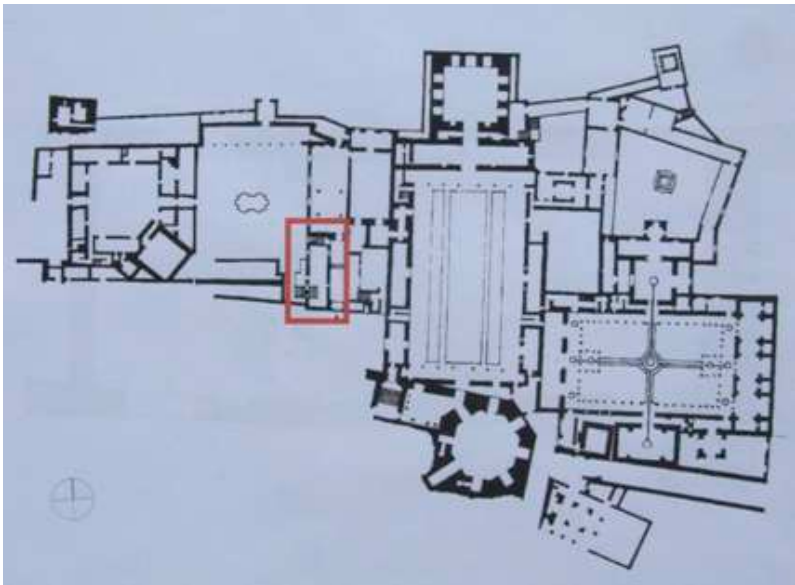


Figure 7. Plan of the Nasrid palaces of the Alhambra, with the position of the Barbería or room attached to the Mexuar (redrawn by Vegas & Mileto).

**«ONE OF THE MOST CONTROVERSIAL INTERVENTIONS WAS THE DOME WITH COLOURED TILES INTRODUCED BY RAFAEL CONTRERAS ON THE EAST PAVILION OF THE PATIO DE LOS LEONES WHICH TORRES BALBÁS ELIMINATED AND REPLACED»**

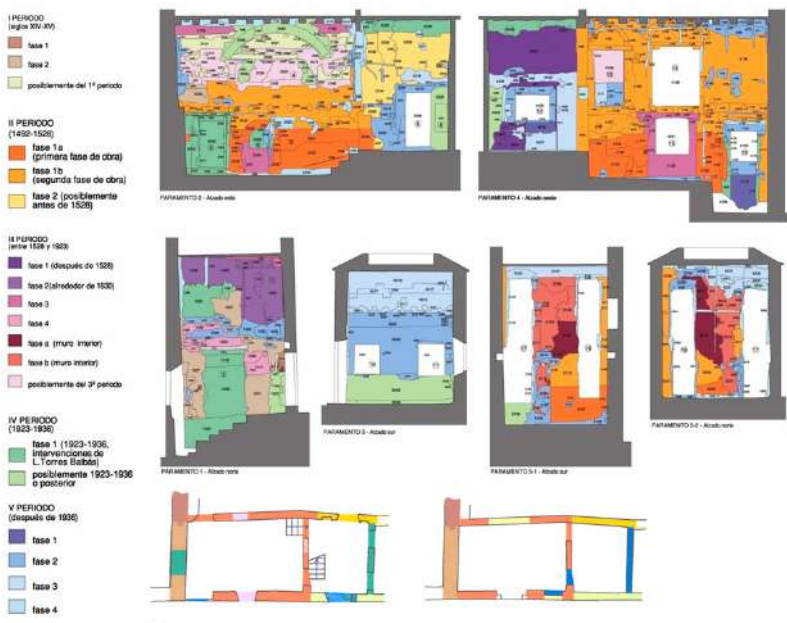


Figure 8. Stratigraphic analysis carried out in the Barberia seeking the evolution and successive transformations of this room along the history, from 1320 till 2000. © Vegas & Mileto.

**«THE CONSERVATION OF ARCHITECTURAL LAYERS DOES NOT STOP AT THE CONSERVATION OF THE MATERIAL DATA, BUT RATHER REQUIRES THE DESIGNER TO EQUALLY FOCUS ATTENTION ON THE COMPONENTS OF THE COMMUNICATION AND EXPERIENCE OF ARCHITECTURE»**

## THE CONSERVATION OF THE STRATIFIED ARCHITECTURE

The authors hold that it is difficult to fully embrace any of the options described above. However, they all include isolated aspects that can be of use in drawing up new alternative projects (Mileto 2006). In the opinion of the authors, the conservation of architectural layers does not stop at the conservation of the material data, but rather requires the designer to equally focus attention on the components of the communication and experience of architecture. Therefore, the conservation of the architectural stratification depends on three elements that are different but not exclusive:

Firstly, the conservation of material data (building materials and techniques) and the possibility of future analysis. Simply guaranteeing the permanence of elements would freeze the stratification in a current interpretation. Potential future readings should be guaranteed in order to truly preserve stratification. This aspect of conservation is attained by conserving fragments, as well as outlines and lines of contact between them, so that they can be interpreted. Conscious of these needs, architects design an intervention that can be incorporated without eliminating data, therefore making it yet another phase of the stratification (Doglioni 2008).

Secondly, the conservation of the stratified nature of architecture, which is heterogeneous (elements in different materials, textures, colours, techniques, etc.), fragmented (inconclusive elements which refer back to a missing unit), and temporalised (where the current configuration refer to the passing of time). In order to preserve the character of a building these three features of stratified architecture must be conserved.

Thirdly, the conservation of the experience of the individual enjoying it rather than the architectural stratification. This experience is about the perception of the material nature (colours, textures, shapes, etc.), the experience of taste as related to the complexity of the space and its readability, and of tangible knowledge linked to the emotional experience of history, the passing of time and memory. These three aspects should be conserved in order to conserve the experience of architectural stratification.

All these expectations for conservation (of materials, nature and experience) have to be balanced with the demands of permanence (material, structural, etc.) and habitability (function and decoration). The conservation and functional updating as offices for the Patronato of the complex stratified space of the Barberia tested an approach which tried to reach a compromise between built history and the functional needs of the future space.

## PRELIMINARY SPECIFIC OBSERVATIONS

In order to carry out the project a series of specific initial observations were made regarding the conservation of this room. These factors added to the different specific factors of the stratification to be taken into account in the plans.

Firstly, the plans made the distinction between the surfaces originally designed as rendered walls and those correctly bonded as bare brick. Secondly, the areas where degradation was advanced enough to require a consolidation intervention were studied, as were those still in a good state of conservation and preserving some adornment. Thirdly, thought was given to the undeniable influence of a perceptive factor based on the different proportions between the surface of the wall and eye level. Thus three horizontal bands of influence were identified: lower or base, central or surroundings, and upper or frieze. As the central band is immediately observed by the human eye special treatment is required. In addition, as the location of the plinth or frieze is not as visible initially their treatment can be looser, rougher, and more irregular.



Figure 9. Fragment with period paintings of Ismail I (around 1320), unveiled by Torres Balbás, as authentic and original as the later construction of Mohamed V (around 1370) who hid these paintings. © Vegas & Mileto.

Finally, consideration was given to the difference between the concepts of area and space. The word space denotes the three-dimensional organisation of the elements which make up a place with connotations relating to geometry and volume. In contrast, the concept of area includes the semantic content of space, which is enriched and expanded thanks to the incorporation of tangible qualities including atmosphere, light, colour, material, texture and the patina of the walls which make up this setting. The project proposal should not be so focused on the recovery of the original space, understood as volumetry, but on evoking these areas by preserving the physical qualities of its walls as much as reasonably possible.

## **DESCRIPTION OF THE DIFFERENT INTERVENTION OPTIONS ON THE SURFACES**

Six intervention proposals were drafted at the decision-making phase of the project. These were based on different criteria, and their impact on the current situation was studied using image treatment computer programs, describing the actions planned for individual cases and the pros and cons of each option in order to assess possible benefits on an individual basis (Mileto & Vegas 2003). The interventions have been ordered from the most harmless to the existing walls, respecting all existing traces (proposal 1), to that with the most exhaustive treatment of these walls, which cancels out these traces in order to provide a uniform interior treatment of spaces (proposal 6). These options only vary in the treatment of the surfaces, while they share the same floor plan distribution and identical treatment of the existing openings (doors and windows), with a functional configuration set up beforehand.

The first proposal, 'conservation and consolidation of the current condition' stated that the walls were to be cleaned, treated with transparent consolidating agents (lime water or ethyl silicate), and that existing renderings should be set. The advantages of this first option are the comprehensive conservation of all the data and their possible interpretation, as well as ease of execution and low cost of the work, while the main disadvantage was the excessive fragmentation, difficult interpretation, excessive importance attached to the construction itself, and the indiscriminate conservation of all traces, from the rare traces of the constructions of Ismail I (Fig.9), to the coarse electricity channels from the 1950s.

For the second option, 'conservation and selective treatment depending on the different degrees of degradation', a translucent lime grouting or glazing was applied to the walls after these were cleaned to improve the appearance of areas suffering advanced degradation. The advantages in this case were the good conservation of data and the preservation of the decoration to the areas with the worst degradation, while the disadvantages lay not only in the excessive fragmenting and difficult interpretations, but also in generating new stratigraphic layers of contact, and the painstaking execution needed.

The third option, 'conservation and selective treatment depending on the architectural area' independently considered the possible individual treatment of the four subspaces or future rooms of the Barbería, making the distinction between historic and spatial fields with transparent, translucent or opaque treatments, that is to say, consolidation, glazing or lime renderings, depending on the degradation, decoration and need to conserve the most important traces. The advantages of this alternative were the selective conservation of most important data, conservation of most of the traditional vibrancy of surfaces through texture and patina, and the chance to carry out a homogeneous reading of each of the four spaces or rooms.

**«THE PROJECT PROPOSAL SHOULD NOT BE SO  
FOCUSED ON THE RECOVERY OF THE ORIGINAL SPACE,  
UNDERSTOOD AS VOLUMETRY, BUT ON EVOKING THESE  
AREAS BY PRESERVING THE PHYSICAL QUALITIES OF ITS  
WALLS AS MUCH AS REASONABLY POSSIBLE»**



*Figure 10. New pavement made in the Barbería or room attached to the Mexuar with ceramic tiles similar to the disappeared historical ones. © Vegas & Mileto.*

**«THE PROJECT AIMED TO LIMIT  
THE STRATIGRAPHIC IMPACT OF  
THE NEWLY ADDED ELEMENTS»**



This contrasted with the disadvantages of the selective concealment of data, the persistent yet slight fragmentation and once again the need for painstaking execution.

The fifth alternative, 'homogenisation of surfaces with a translucid treatment', covered all the interior surfaces of the Barbería with a continuous lime grout or glaze, regardless of any historical-constructive logic or whether they were previously bare or rendered. The advantages of this proposal are the conservation of traditionally vibrant surfaces, uniform spaces and simple execution. These contrast with its disadvantages, that is, the acritical treatment of edges and surfaces, the predominantly uniform atmosphere and the almost complete elimination of the fragmentation.

The sixth option of the project, 'homogenisation of surfaces with an opaque rendering', planned a uniform opaque rendering with lime throughout the interior space, ignoring all the stratigraphic traces and data and materials. Although it had the advantages of uniform space and simple execution, the disadvantages would have been the complete loss of data and the complete elimination of the historic and material particularities of the space.

Proposal 3, 'conservation and selective treatment depending on the architectural area', was considered the most suitable of the options available, as it offered a fair compromise between the expectations for material conservation of traces, character and historic experience, and the need for permanence (structural, material, etc.) and habitability (functionality and decoration) (Mileto 2004). This project was developed in detail with a strictly controlled estimate, constructive details and photoplans of the execution which carefully allocated the necessary budget items to each unit built (Mileto & Vegas 2010).

## **THE PROJECT FOR THE FUNCTIONAL UPDATING OF THE BARBERÍA: OBJECTIVES**

The aim of this second phase of the conservation project was the inclusion of the future functional programme for the space with the incorporation of the missing staircase and intermediate floor, paving the ground floor and introducing the installations for electricity, lighting, telecommunications and heating. In addition to the factors conditioning function, the project aimed to limit the stratigraphic impact of the newly added elements, avoiding altering the material form as much as possible and always choosing to add rather than remove, simply seeking to use existing elements to support new ones on the new contact edges.

Equally, attempts were made to control the initial visual impact of the newly added elements by selecting materials that were not considered visually aggressive (wood, ceramic, matte metal ...) and a contemporary design for the newly added elements that was characteristically simple, linear, light... The aim was to use mostly characteristic traditional materials of the Alhambra for these additional architectural elements applying a contemporary language designed to blend into the room, rather than stand out (figs.10, 11, 12).

The smallness of the space also called for a simple uncomplicated design, respectful of the historic aura of the walls, and with no tangible obstacles compromising its freedom. In the field of Gestalt this could be seen as a desire to become a discrete background for the existing historic form, which we believe should be the norm in the conservation of historic architecture, rather than taking advantage of the built historic context as a background against which the form of the contemporary architecture added can be enhanced.

**«THE SMALLNESS OF THE SPACE ALSO CALLED FOR A SIMPLE UNCOMPLICATED DESIGN, RESPECTFUL OF THE HISTORIC AURA OF THE WALLS, AND WITH NO TANGIBLE OBSTACLES COMPROMISING ITS FREEDOM»**





*Figure 11. The new pavement of ceramic tiles meeting the preserved similar historical pavement. © Vegas & Mileto*

## CONCLUSION

The monumental complex of the Alhambra, an extremely intricate palimpsest created over a thousand years of constructions, transformations, modifications and restorations, allows us to reflect on the value of fragmentation, stratification and the concept of authenticity in heritage itself. The preliminary studies for any conservation action are of great importance as they reveal this architectural heritage as a palimpsest, if not completely at least in part. The example developed by the authors in the Alhambra shows how these preliminary studies provide an in-depth view of the evolution of its architecture and how this knowledge does not hinder or prevent conservation, but rather enriches it with meaning and content.



*Figure 12. The upper floor of the Barberia room, once restored, conserving the existing upper floor, walls and carpentry and adding new technical installations, timber intermediate floors and stairways, selecting not visually aggressive materials within a contemporary grammar. © Vegas & Mileto.*

## RÉFÉRENCES

- ALVÁREZ LOPERA, J., "La Alhambra entre la conservación y la restauración (1905-1915)", en *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.29-30-31, Granada, 1977
- CALAMA, J.M. & GRACIANI, A. *La restauración decimonónica en España*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1998, pág. 167
- ONTRENAS, R. *Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba, o sea la Alhambra, el Alcázar y la Gran Mezquita de Occidente, 1878 and 1885*
- DEZZI BARDESCHI, M. *L'Alhambra di Granada e i suoi "restauri". La "Fè Antirestaurodora" di Leopoldo Torres Balbás (1888-1960). Alla prova dei fatti*", in GALLEGU ROCA, J. (ed.) *Dos estudiosos, una cultura de la restauración arquitectónica. Piero Sanpaulesi y Leopoldo Torres Balbás*, Seminario Torres Balbás, Granada 2000, p. 17-23
- DOGLIONI, F. *Nel restauro. Progetti per le architetture del passato*. Venezia: Marsilio, 2008, p. 288-289
- GÁMIZ GORDO, A., *La Alhambra Nazarí. Apuntes sobre su paisaje y arquitectura*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2001
- JONES, O., *Ornament and Design in the Alhambra*, New York: Dover Publications Inc. [1840] 2008
- JONES, O., *The Alhambra Court in the Crystal Palace*, Boston: Adamant Media Corporation 2005, facsimile of the edition by London: Crystal Palace Library and Bradbury & Evans 1854
- JONES, O., *The Grammar of Ornament*, New York: Van Nostrand Reinhold Company 1973 [1856]
- MILETO, C. *La estratificación arquitectónica. Análisis, experiencia y conservación de las huellas de la historia*. Valencia: Tesis doctoral inédita, 2004, p. 229
- MILETO, C. "La conservación de la arquitectura: materia y mensajes sensibles". *Loggia, Arquitectura & Restauración*. 2006, Vol. 19, p. 20-33
- MILETO, C. & VEGAS, F. *Propuesta de proyecto para las superficies de la sala lateral junto a la entrada del Mexuar en la Alhambra de Granada*, July 2003, unpublished
- MILETO, C. & VEGAS, F., "El análisis estratigráfico constructivo y el proyecto de restauración arquitectónica", *Arqueología de la Arquitectura* vol. 3, 2004, p. 155-162
- MILETO, C. & VEGAS, F. *Documento de final de obra de la restauración de las superficies de la sala lateral junto a la entrada del Mexuar en la Alhambra de Granada*, April 2005, unpublished
- MILETO, C. & VEGAS, F. "Understanding architectural change at the Alhambra: Stratigraphic analysis of the Western Gallery, Court of Myrtles", in ANDERSON, G. & ROSSER-OWEN, M. (eds), *Revisiting Al-Andalus. Perspectives on the Material Culture of Islamic Iberia and Beyond*, Boston: Brill 2007, p. 193-207
- MUÑOZ COSME, A., "Cuatro siglos de intervenciones en la Alhambra de Granada, 1492-1907", en *Cuadernos de la Alhambra*, n.27, Patronato de la Alhambra y el Generalife, Granada, 1991
- MUÑOZ COSME, A. *La vida y la obra de Leopoldo Torres Balbás*, Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura 2005
- ROMERO GALLARDO, A. Prieto-Moreno. *Arquitecto conservador de la Alhambra (1936-1978). Razón y sentimiento*, Granada: Editorial Universidad de Granada 2014
- TORRES BALBÁS, Leopoldo, "La restauración de los monumentos antiguos", *Arquitectura I*, 1918, p. 229-233

TORRES BALBÁS, Leopoldo, "A través de la Alhambra", *Boletín del Centro Artístico* 3, Granada, July 1924, p. 10-17

TORRES BALBÁS, Leopoldo, "En torno a la Alhambra", *Al-Andalus* vol. 25 n. 1, 1960, p. 203-218

TORSELLO, Paolo. *La materia del restauro. Tecniche e teorie analitiche*. Venecia: Saggi Marsilio, 1988

VELÁZQUEZ BOSCO, R., *Informe emitido como Arquitecto Inspector de la Alhambra*, 1903, p. 165. Quoted in CALAMA J.M., GRACIANI, A., *La restauración monumental en España. De 1900 a 1936*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2000, p. 90

VEGAS, F. & MILETO, C. "Intervención y propuesta de uso del espacio junto a la entrada del Mexuar", *Cuadernos de la Alhambra* vol. 45, 2010, p. 90-121

VÍLCHEZ VÍLCHEZ, Carlos, *La Alhambra de Leopoldo Torres Balbás. Obras de restauración y conservación. 1923-36*, Comares, Granada, 1988, p. 104



**LES SOURCES DOCUMENTAIRES AU  
BÉNÉFICE DE L'AUTHENTICITÉ**  
*LA RESTAURATION DE L'OEUVRE DE  
VICTOR HORTA*

---

Barbara Van Der Wee



Figure 1. Façade à rue d'origine en 1896 ; la maison (à gauche) et l'atelier d'architecture (à droite) de Victor Horta.  
© archives Musée Horta.



Figure 2. Façade à rue transformée, après 1920 (aménagement de l'atelier en maison pour le nouveau propriétaire).  
© archives Musée Horta, s.d.

En me référant à l'un des projets que j'ai eu la chance de mener, je souhaiterais expliquer comment la recherche archivistique et l'analyse in situ, peuvent contribuer à donner un aperçu clair de l'histoire d'un bâtiment et de ses caractéristiques architecturales. Ces connaissances sont fondamentales pour comprendre la complexité des différentes phases de construction et donc pour définir leurs valeurs patrimoniales qui à leur tour, doivent permettre de détailler les options de restauration.

Afin de déterminer les valeurs patrimoniales d'un bâtiment de manière fondée, une recherche préliminaire et approfondie doit être effectuée afin de connaître le bâtiment sous tous ces aspects. Dans cette pré étude, la compréhension de l'histoire de la construction joue un rôle fondamental pour déterminer les différentes options de restauration. Choisit-on un retour à l'âge d'or des monuments ? Décide-t-on alors de démanteler toutes les constructions récentes ou souhaitons-nous plutôt conserver les différentes adaptations qui ont transformé un bâtiment à travers le temps et, dans ce cas, doit-on les intégrer dans une nouvelle composition ?

La valeur patrimoniale accordée à chaque phase d'une construction détermine le choix des interventions futures. Lorsque les interventions passées sont de faibles qualités du point de vue architectural et altèrent l'intérêt patrimonial du bien dans son ensemble, alors la décision d'un démantèlement peut être soutenue.

Les constructions de Victor Horta, et a fortiori ses habitations privées, sont conçues comme des œuvres d'art totales. L'authenticité ne concerne donc pas uniquement l'usage des matériaux d'origine, mais l'exceptionnelle disposition du plan et la cohérence spatiale qui permettent la pénétration de la lumière naturelle au cœur du bâtiment. Le respect de l'authenticité dans un tel contexte doit donc être envisagé dans une logique d'ensemble du concept architectural et un équilibre délicat doit être obtenu entre la préservation de l'authenticité et l'adaptation aux usages contemporains.

Afin d'illustrer le propos, prenons l'exemple de la restauration de la façade principale de l'actuel musée Horta, à l'origine maison et l'atelier de l'architecte à Bruxelles (Fig.1). En 1920, Victor Horta a vendu sa maison et son atelier d'architecture à deux propriétaires différents. Le nouveau propriétaire de l'atelier l'a ensuite converti en habitation (Fig.2). La décision de restaurer l'atelier dans son état d'origine a été bien argumentée dans le cadre du master plan réalisé en 1990. Tout d'abord, les modifications tardives se distinguaient clairement de la façade d'origine. Par ailleurs, la valeur architecturale de ces modifications n'était pas signifiante et avait altéré la composition d'origine de la façade. Enfin, la réhabilitation de la maison et de l'atelier de Horta en une maison-musée permettait de restaurer cet ensemble dans la période de référence qui présentait la plus grande valeur architecturale. Les études préalables ont permis de s'assurer que les informations disponibles étaient suffisantes, tant en termes de documents d'archives que de données collectées in situ. Parmi les sources documentaires, citons une photographie datée de 1898 qui illustre les ferronneries de la façade. Citons aussi le plan de façade et la coupe transversale dessinés par Horta en 1898 pour la demande de permis de bâtir (Fig.3). Ces plans illustrent bien que la façade éclairait également le sous-sol de l'atelier de sculpture. Sur base de ces études préalables, un dessin précis d'exécution a été réalisé (Fig.4) et avec l'aide d'artisans qualifiés, une reconstruction attentive de cet ensemble a pu être menée (Fig.5-6).



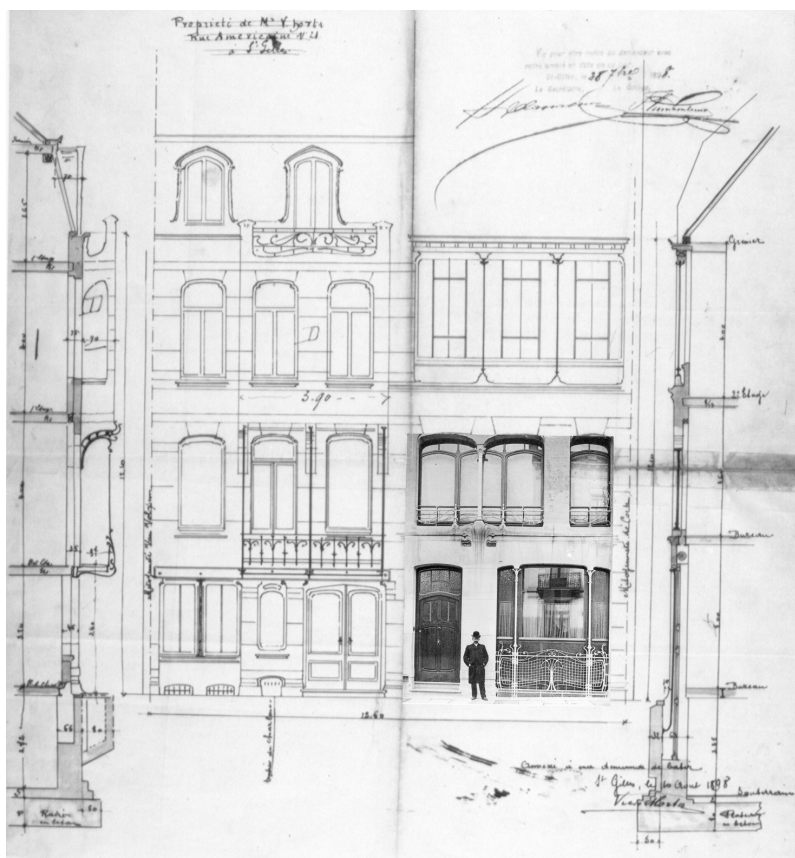


Figure 3. Détail de la façade d'origine de l'atelier (rez-de-chaussée et bel-étage) insérée dans le vue en élévation des façades de la maison et de l'atelier, ainsi que la coupe longitudinale. Celle-ci montre clairement que la fenêtre de l'atelier apportait également de la lumière naturelle dans l'atelier de sculpture situé au sous-sol.

Photo détaillée de l'atelier, © archives Musée Horta, s.d.

Plan de la demande de permis de bâtir, Victor Horta, © SAB, 1898.

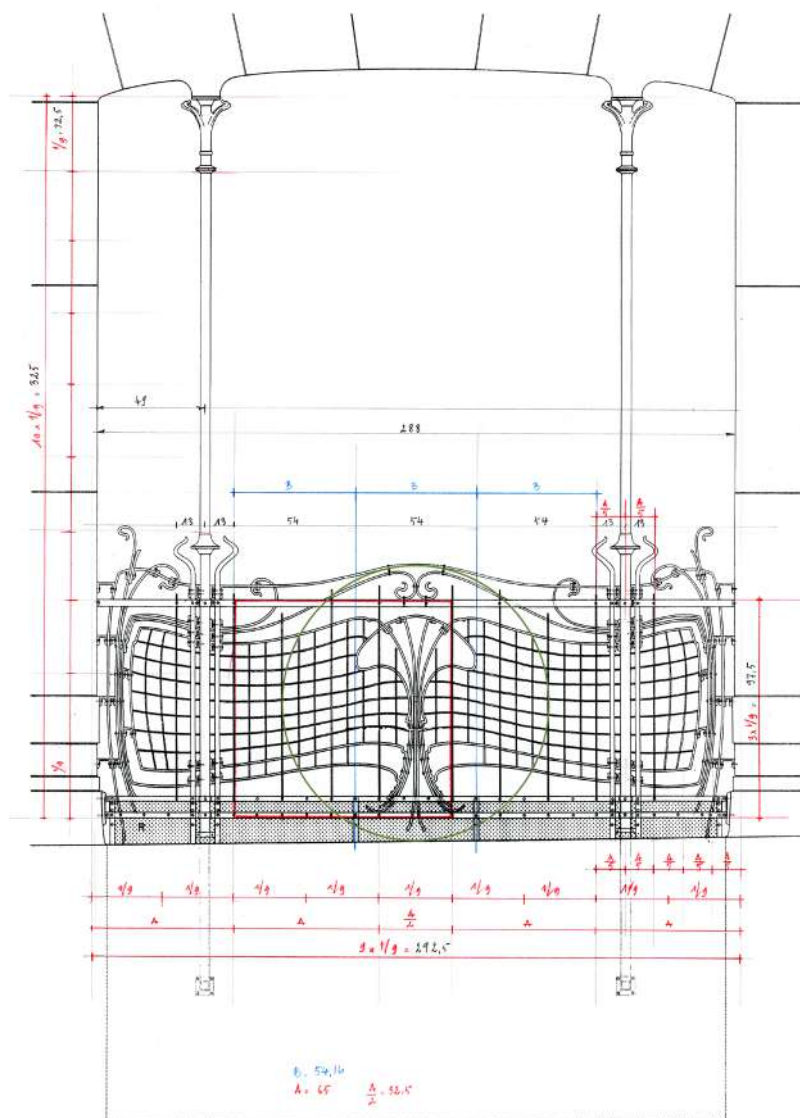


Figure 4. Détail de la reconstruction de la grille à l'échelle 1/20, réalisé par Barbara Van der Wee et qui a servi de base à l'exécution du travail de Luc Reuse Ferronnerie d'Art.  
© Van der Wee, 1990.



Figure 5. Travaux de placement de la grille reconstruite par Luc Reuse  
Ferronnerie d'Art.  
© B. Van der Wee, 1991.



Figure 6. Façade à rue du Musée Horta après restauration.  
© Bastin & Evrard, 2010.





Figure 7. Façade à rue de l'Hôtel Winssinger après restauration.  
© Bastin & Evrard, 2011

Dans le cas du projet de restauration de l'hôtel Winssinger, la détermination de la valeur patrimoniale des différentes phases de construction a été moins évidente. Situé rue hôtel de monnaie à Saint-Gilles (Bruxelles), ce grand immeuble réalisé par Victor Horta, a en effet connu une histoire particulière. L'architecte a conçu l'habitation en 1894 pour la famille de Camille Winssinger. (Fig.7).

En 1927, l'hôtel familial est transformé par Horta en un immeuble de rapport comportant des bureaux et trois appartements. En 1946, l'immeuble est à nouveau modifié et fortement agrandi en un grand complexe de bureaux pour accueillir, la société d'assurance le lion belge. En 2006, date du rachat de l'immeuble par Michel Gilbert, les valeurs patrimoniales du bâtiment étaient fortement altérées, à la suite des diverses transformations que l'édifice avait subies. En effet, en 1984, seuls la façade et le hall d'entrée de l'habitation avaient été classés au titre de monument.

De nombreuses ressources documentaires ont été utilisées pour déterminer la valeur patrimoniale des différentes phases de construction de l'immeuble. L'attribution de ces valeurs a soutenu le parti de restauration. L'intervention avait pour but de restaurer les caractéristiques majeures des différentes phases de construction de l'édifice afin de rendre à chacune d'elles leurs authenticités plus lisibles.

Je souhaite souligner ici qu'à mon sens, l'authenticité concerne toujours la globalité du concept architectural de chaque phase. Cela comprend à la fois la connaissance des matériaux et des techniques constructives, le fonctionnement spatial, l'organisation des plans, l'apport de lumière naturelle, le choix des finitions intérieures... Je considère par ailleurs qu'il incombe à l'architecte, en concertation avec le maître d'ouvrage et l'équipe des experts et de consultants, de donner forme au concept architectural et de mener à bien l'exécution de celui-ci.

À l'origine, l'habitation conçue pour l'ingénieur Winssinger et sa famille possédait un grand jardin arrière où se trouvait un laboratoire de chimie. La maison avec sa façade de dix mètres de large est plus grande que la plupart des habitations de la rue (Fig.8). Cette maison de maître se répartit traditionnellement avec une porte cochère qui donne accès au jardin et au laboratoire d'une part, et d'autre part à une entrée sur le côté gauche, qui par le biais de quelques marches, rejoint le hall d'entrée de la maison. Cet espace, où l'escalier principal débute, a un caractère très particulier, car il est très haut. En effet, une salle de billard se situe à l'entresol, qui via un balcon, donne une vue sur le hall d'entrée. L'espace se ferme sur l'impressionnante cage d'escalier dont les murs sont peints avec de magnifiques arabesques, un thème qui revient également dans le revêtement de sol en mosaïque et dans les ferronneries. En outre, la totalité de l'escalier et de ce palier reçoit la lumière naturelle filtrée par les vitraux de la façade à rue. Une ambiance d'intimité est ainsi créée, un espace isolé du monde extérieur. Les espaces représentatifs se situent au rez-de-chaussée. Un salon, côté rue, avec dans son prolongement une salle à manger et un jardin d'hiver, sont adjacents à une petite salle à manger. Enfin, un escalier interne relie un salon intime à l'entresol. La composition de la façade est dominée par la fenêtre de la loggia qui éclaire la cage d'escalier et le palier et qui unit les espaces de la vie privée des habitants de la façade à rue.

À la mort de Camille Winssinger en 1924, son fils Émile demanda à Victor Horta de transformer l'habitation initiale. Le fils Winssinger écrit ses souhaits dans une lettre qui est conservée dans les archives du musée Horta. Il écrit : « comme nous ne trouvons pas d'acquéreur, même au prix dérisoire de 170.000 francs, et pas de locataire, je songe à modifier la maison de manière à rendre indépendants le rez-de-chaussée et chaque étage, afin de pouvoir louer le rez-de-chaussée comme magasin ou bureau et les 3 étages comme appartements français avec tout le confort moderne ». En réponse à ce nouveau programme, Victor Horta soumet un nouveau projet et introduit la demande

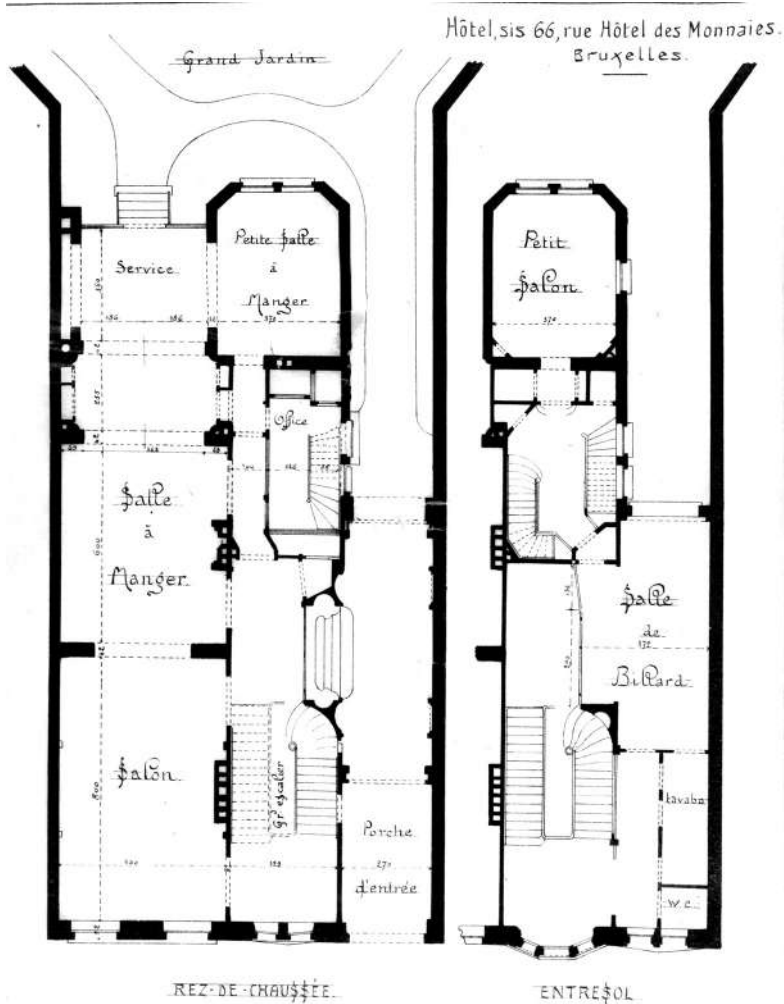


Figure 8. Plans du rez-de-chaussée et de la mezzanine de l'habitation d'origine de la famille Winsinger en 1898.  
© archives Musée Horta, 1894

de permis de bâtir en 1926. Celui-ci contient un jeu de plans où l'architecte indique minutieusement la situation existante avant travaux ainsi que les parties qui doivent être détruites et nouvellement construites. Pour accéder aux appartements, le projet prévoit de déplacer la circulation principale vers une nouvelle cage d'escalier avec ascenseur, en lieu et place de l'escalier de service. Horta prolonge également le vestibule de cinq mètres jusqu'à l'entrée du nouvel escalier et fait détruire le grand escalier côté rue au niveau de l'entresol. Il prévoit également de cloisonner l'escalier à chaque étage, de supprimer la fenêtre de toit et enfin de transformer le grenier en un troisième appartement. Ces importantes transformations intérieures nécessitaient également d'adapter la fenêtre de la loggia ainsi que le rehaussement de la structure du toit (Fig.9).

Vingt ans plus tard, l'immeuble est à nouveau transformé de manière considérable suite à son rachat par la société d'assurance le lion belge qui y aménage son siège. Suivant les plans de l'architecte Jacob, on y construit une salle de guichets dans le jardin avec des bureaux pour les employés. Néanmoins, la plus importante transformation a été la création d'une liaison directe avec le nouveau bâtiment construit en façade arrière. Dans cette opération, le jardin d'hiver a été détruit, au même titre que sa connexion avec le jardin qui octroyait un apport de lumière naturelle à l'intérieur de l'immeuble (Fig.10). Enfin, à l'intérieur de l'immeuble, les murs du salon à rue ont été recouverts par un décor de style Art déco.

Lorsqu'en 2006, Michel Gilbert rachète l'immeuble, l'intérieur et la façade arrière étaient méconnaissables. Dans le salon, un démontage préliminaire des décors intérieurs de 1946 a été entrepris, ce qui a permis de s'assurer que les décors d'origine de la première phase de construction étaient largement préservés et tels que visibles sur les photos d'époque. Cette découverte a encouragé le propriétaire à redonner sa grandeur à ce patrimoine non reconnu en réanimant l'architecture d'origine qui avait été préservée (Fig.11).

En effet, les études préalables ont pu démontrer que la majorité de la construction d'origine ainsi que la transformation réalisée par Horta étaient encore présentes. À l'époque, nous étions par conséquent face à un choix qui consistait soit à mettre en évidence le projet de transformation d'Horta, et par conséquent accepter la perte des qualités initiales du bâtiment. Soit de supprimer les éléments perturbants et conserver les interventions majeures de cette transformation, telle que la cage d'escalier vers les appartements, l'ascenseur et la façade principale. Cela, tout en étant capable de rendre à certains espaces, les valeurs architecturales du projet d'origine (Fig.12).

Le souhait du propriétaire était de retrouver les éléments d'origine qui possédaient une valeur patrimoniale. Cela a conduit à opter pour la seconde option de restauration. Grâce à la richesse des ressources documentaires disponibles, des nombreuses traces historiques qui ont été mises à jour sur le site et la chance de pouvoir travailler avec des artisans de grandes compétences, la reconstruction partielle du jardin d'hiver et de la deuxième volée d'escaliers ont pu être menés à bien.

Le 21 décembre 2007, la protection partielle du bâtiment a été étendue, reconnaissant désormais la totalité de l'hôtel Winssinger comme monument. Simultanément avec l'élaboration d'une approche globale pour la restauration et la réaffectation de l'ensemble de la parcelle, une étude approfondie des couches de finitions décoratives originelles a été entamée par Anne-Sophie Augustyniak et Emmanuelle Job de l'institut Royal du patrimoine artistique, et complété par les analyses sur l'état de conservation et avis pour la restauration par l'équipe le Linda Van Dijk et Christine Bertrand (Fig.13-14).

Sur base des résultats de l'étude préalable des diverses spécialistes, un projet global a pu être élaboré avec le maître d'ouvrage pour d'une part, actualiser le site avec un programme multifonctionnel, mais également d'autre part, respecter la stratification historique de l'édifice.





Figure 9. Façade à rue de la maison et façade à rue après transformation de la maison en immeuble de rapport.  
© KIK/IRPA, s.d.



Figure 10. Jardin d'hiver : situation d'origine, situation transformée après 1946.  
© KIK/IRPA ; B. Van der Wee, 2006.



Figure 11. Grand Salon : situation d'origine, situation transformée après 1946 et situation après démantèlement en 2010.  
© KIK/IRPA ; B. Van der Wee, 2006

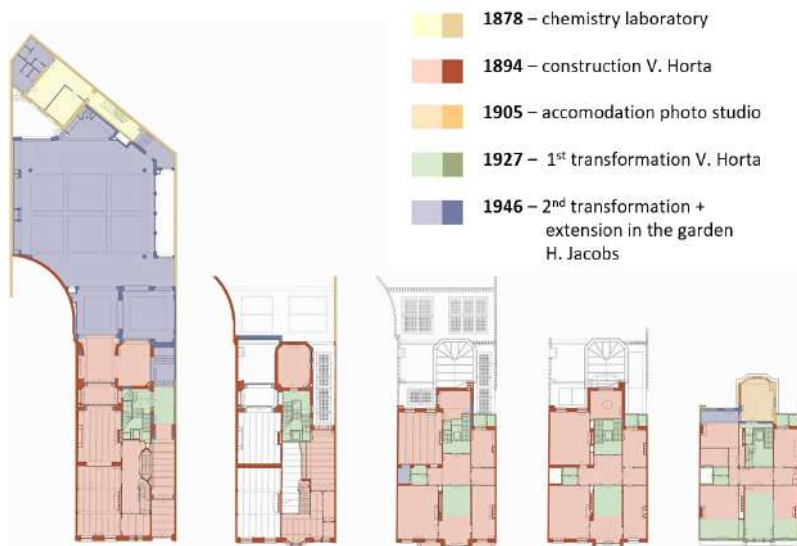


Figure 12. Plans de synthèse historique : plans des différents niveaux indiquant quels sont les éléments de la construction d'origine et ceux issus des transformations, encore visibles aujourd'hui.  
© B. Van der Wee architects, 2006.



Figure 13. Cage d'escalier durant les travaux de démantèlement.  
© B. Van der Wee architects, 2010.



Figure 14. Décors de la cage d'escalier durant les travaux de démantèlement.  
© B. Van der Wee architects, 2010.



Figure 15. Masterplan de restauration (coupes longitudinales) : option de rendre lisibles les phases de construction et de transformation.  
 © B. Van der Wee architects, 2006.



Le défi de cette mission était donc de distinguer chaque phase de construction pour les faire fonctionner en un ensemble harmonieux. La décision de conserver, restaurer ou de reconstruire des éléments appartenant à chaque période de construction constitua donc la spécificité de ce projet de restauration (Fig.15).

Afin d'illustrer notre concept de restauration, je mettrai en lumière deux parties cruciales du projet, à savoir la restauration et la reconstruction partielle du jardin d'hiver et de la cage d'escalier de la première phase de construction. En 1927, la transformation de l'habitation en immeuble de rapport et l'adaptation du hall d'entrée avec la destruction de la cage d'escalier de l'entresol avaient causé la perte de la spatialité originelle de cet espace ainsi que de son décor. Il a donc été décidé de restaurer le hall d'entrée et de reconstruire la volée de la cage d'escalier reliant l'entresol au premier étage. Le dernier locataire de l'appartement du premier étage avait déjà dégagé par curiosité une partie des peintures murales d'origine de la cage escalier. La méthode qu'il avait employée ne respectait évidemment pas les règles de l'art, mais cela avait néanmoins permis, en comparant les vestiges avec les photos anciennes, d'avoir une idée plus précise de l'état de conservation des peintures et de la disposition de la volée d'escaliers à restituer. Les images d'époque ont été une source d'informations parmi les plus importantes sur laquelle nous nous sommes basés pour réaliser le dessin détaillé d'exécution de l'escalier en acajou et sa balustrade en fer forgé (Fig.16-17).

En ce qui concerne la restauration des peintures murales, les études et les propositions de restauration ont été momentanément mises en attente. Dans un souci de conservation, nous avons opté pour une consolidation et un recouvrement des décors à l'aide d'une couche de protection réversible avant d'appliquer une peinture sur la totalité de la surface du mur. Sur le palier du premier étage, une petite partie de la peinture murale d'origine a cependant été conservée sur place et témoigne du jeu de lignes et de couleurs.

Bien que la vue sur le jardin ait disparu en raison du nouveau bâtiment de bureaux, le jardin d'hiver en façade arrière restait une part importante de la première phase de construction. Nous avons donc proposé de détruire la salle des guichets et de créer une petite cour intérieure agrémentée de plantations. Grâce à l'étude comparative du relevé de 2006 et des documents d'archives disponibles, nous avons une représentation précise du jardin d'hiver et de sa transformation. Ainsi, nous avons proposé le démantèlement des éléments issus de la modification de 1946, éléments qui avaient été construits au droit de la façade arrière, en lieu et place du jardin d'hiver. Nous avons élaboré le projet détaillé de restauration et de restitution partielle de la structure métallique et du toit vitré du jardin d'hiver et du lanterneau intérieur de la véranda. Lors du démantèlement, plusieurs témoins de la construction d'origine ont été mis à jour, comme par exemple, les fondations de la façade extérieure et une partie de la structure du toit. Nous avons pu utiliser ces traces historiques pour élaborer les dessins d'exécution afin de reconstruire de manière exacte les parties disparues. Le dessin de la véranda et sa restitution se sont appuyés sur les photographies d'époque ainsi que sur quelques fragments anciens de verre américain encore disponible sur place. Ceux-ci ont servi d'échantillons pour le choix du nouveau verre (Fig.18-19).

Le retour de la lumière à l'intérieur de la cage d'escalier, la restitution de la cohésion spatiale des différents espaces du rez-de-chaussée et la restauration des parties décoratives a ramené à la vie les caractéristiques et les valeurs de cette première phase de construction. La cage d'escalier avec l'ascenseur datant de la transformation de 1927 a été conservée et les 2 appartements supérieurs ont été rénovés selon les standards actuels. Un petit studio a été ajouté dans le grenier.



Figure 16. Cage d'escalier principale : situation d'origine, situation transformée après 1928 et situation après restauration en 2014.

© KIK/IRPA ; B. Van der Wee, 2006, Bastin en Evrard, 2011.

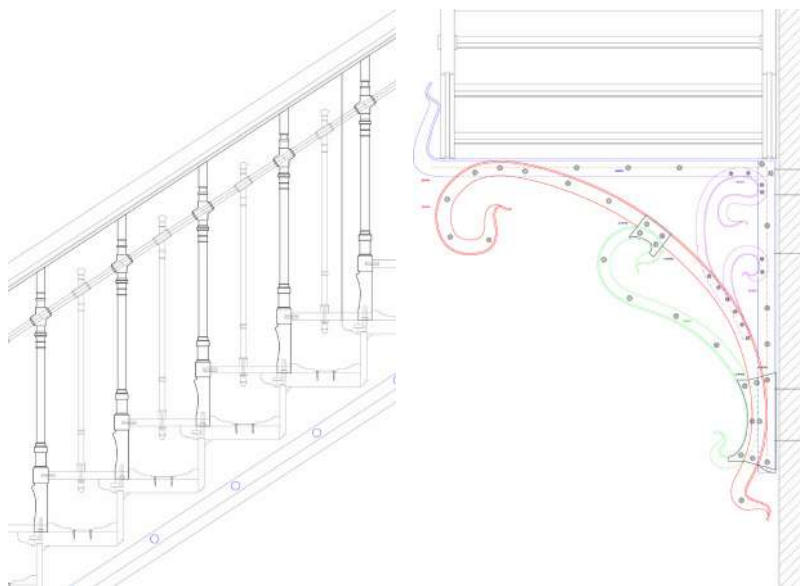


Figure 17. Reconstruction de la console de l'escalier : photo historique et dessin de reconstruction, photo après les travaux de reconstruction par Luc Reuse Ferronnerie d'Art. KIK/IRPA, © B. Van der Wee architects, 2006, © Bastin en Evrard, 2011.





Figure 18. Plans de la façade arrière, demande de permis unique d'urbanisme, avec indication des éléments à démolir (en bleu) et ceux à reconstruire (en rouge), travaux de démontage.  
© B. Van der Wee architects, 2006 en 2010.



Figure 19. Restauration du jardin d'hiver (façade arrière).  
© B. Van der Wee architects, 2010.



Figure 20. Avant et après la restauration.  
© B. Van der Wee architects, 2006 en 2011.

La grande salle du jardin a été rénovée et reste accessible depuis la porte cochère de l'ancien hôtel de maître (Fig.20).

En conclusion, ce projet a permis non seulement de restaurer l'hôtel Winssinger, mais également de réaffecter l'ensemble du site. Ce projet nous a confrontés à deux défis. D'une part, comprendre et remettre en valeur les caractéristiques initiales de l'architecture de Victor Horta. D'autre part, identifier et assimiler dans le projet de restauration l'impact de la première transformation sur les qualités architecturales initiales de la maison. Ce travail n'aurait pas été possible sans recourir aux riches ressources documentaires disponibles ainsi qu'aux vestiges et traces historiques mis au jour sur le chantier. N'oublions pas le savoir-faire des artisans, ressource capitale pour la mise en œuvre de ce projet (Fig.21).



*Figure 21. Salle pour les événements après restauration.  
© Bastin en Evrard 2011.*



**LA CATHÉDRALE SAINT-PAUL DE LIÈGE**  
*L'ASSUÉTUDE AUX AUTHENTICITÉS SUCCESSIVES*

---

Jacques BARLET



Figure 1. Gravure de Remacle Le Loup représentant la collégiale Saint-Paul dans les années 1730, collection privée, Jacques Barlet.

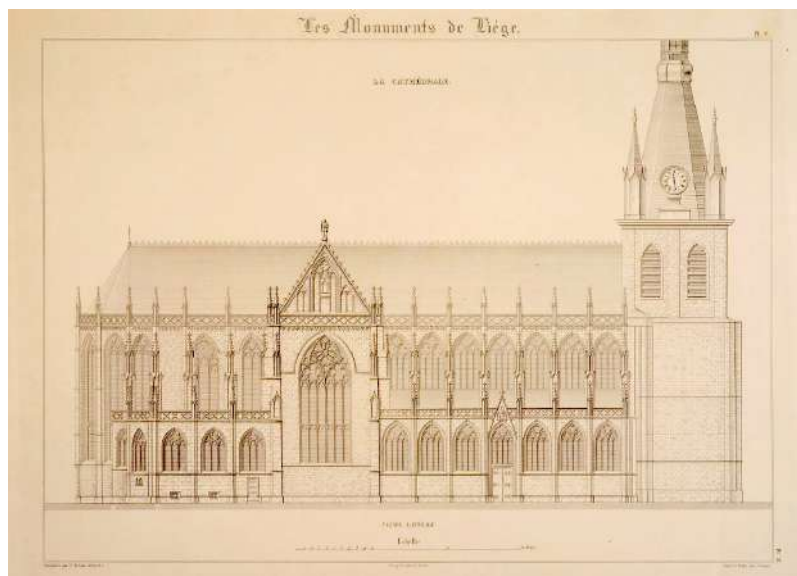


Figure 2. Façade nord de la cathédrale restaurée. Extrait de Delsaux J-C, 1858, Les monuments de Liège, reconstruits, agrandis ou restaurés.

Liège n'est pas Paris, la cathédrale Saint-Paul n'est pas Notre-Dame mais l'opportunité d'évoquer l'orientation éthique et technique de ces restaurations s'inscrit naturellement dans cette journée. Je tiens à remercier aussi Yves Jacques et les Architectes associés d'avoir ouvert leur dossier, soucieux d'apporter une réponse adéquate et précise aux limites de l'authenticité dont se pare le reflet de ce monument liégeois. Architectes certes, mais aussi citoyens préoccupés de dépenses publiques raisonnables, architectes au plus près des solutions techniques garantissant l'assuétude du regard que les liégeois portent à l'image de leur cathédrale.

Celle donnée en 1738 par Remacle Le Loup (Fig.1) pour illustrer *Les délices du Pays de Liège* contrastant sobrement avec celle livrée en 1858 par Jean Charles Delsaux à l'issue de la radicale « gothicisation » du monument primordial (Fig.2) qu'il équipe de pinacles dont les arcs boutants et les contreforts s'étaient structurellement bien passés depuis le Moyen Âge, et de balustrades fragiles nécessitant des reprises d'eau aléatoires, d'acrotères de faîtage, de crochets végétalisant les rampants des arcs boutants, tout cela posé en délit avec le risque évident de rencontrer des terrasses, des limés et des diaclases, sources de cassures fragilisant les pinacles et les sculptures des balustrades, éléments les plus sollicités.

Une vingtaine d'années après avoir approuvé l'intervention de Delsaux, la Commission Royale des Monuments constate, je cite « (...) la façade nord est non restaurée mais presque complètement renouvelée, il en résulte que tout travail de restauration est une altération presque constante de l'architecture primitive que Delsaux n'a pas hésité à modifier dans ses éléments les plus essentiels ». La Commission charge l'architecte Jaminé d'achever le travail.

Dès ce moment, les architectes restaurateurs vont se succéder au chevet de la cathédrale à un rythme soutenu.

À Delsaux qui avait ouvert le bal, succèdent Halkin, Van Assche (de Gand), Lhoest essentiellement sur la façade sud, Bourgault qui remplace des pinacles en 1939-41, surréaliste à ce moment troublé.

Tous restaurent l'œuvre de Delsaux, parée de son épiderme néogothique.

L'édifice est classé comme monument en 1936 et en 1992, inscrit sur la liste du Patrimoine exceptionnel de Wallonie.

**«UNE RÉPONSE ADÉQUATE  
ET PRÉCISE AUX LIMITES DE  
L'AUTHENTICITÉ DONT SE PARE  
LE REFLET DE CE MONUMENT  
LIÉGEOIS»**



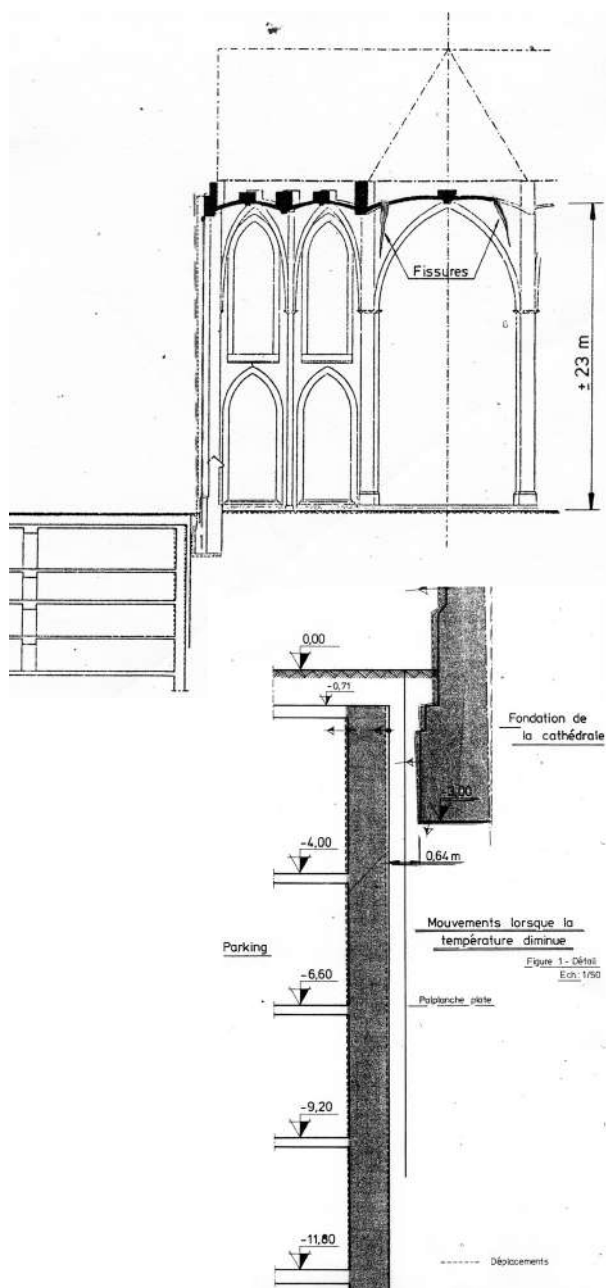


Figure 3. Coupe détail du parking aménagé au pieds des fondations de la cathédrale. Etat des lieux de la cathédrale en 1975 par la Société Etudes Topométriques, Michel Neuwels, géomètre dirigeant.

Début des années 1970, la cathédrale est ébranlée sur son flanc nord par la construction d'un parking souterrain plongeant à -14 m, à moins de 64 cm de la fondation de la cathédrale seulement profonde de 3m (Fig.3). Le tassement et le dévers du mur nord couplés au mouvement des colonnes ouvrent des fissures dans les sols, le triforium, les clés d'arcs. Le transept, complaisant, ouvre souplement ses voutains nord et sud à la lumière des combles.

Après un long et minutieux monitoring, en 1972, la stabilisation de l'église est confiée à l'ingénieur Joway et sa restauration à l'architecte A. Dufays (Fig.4). Comme ses prédécesseurs, Dufays remplace des pinacles dont les épreuves sont fournies par l'entreprise Foulon.

Depuis 2016, le monument fait l'objet d'une restauration complète et minutieuse menée par les Architectes Associés, Yves Jacques et ses collaborateurs Xavier Tonon et Anne Claire Olivier.

La société Monument livre des épreuves précises de tous les éléments à réparer ou à remplacer sur base des dessins fournis par les architectes. Cette restauration qui doit s'achever le 20 juin prochain est incontestablement bien menée par l'entreprise et les architectes (Fig.5) même si lors du démontage de l'échafaudage, les vitraux originaux du chevet du 16<sup>e</sup> siècle ont subi quelques dégâts. Si ce n'était irréversible, on se consolerait avec la devise du club des excentriques anglais : « Bienheureux les fêlés car ils laissent passer la lumière ».



*Figure 4. Restauration de la façade nord par l'architecte A. Dufays. © Jacques Barlet.*

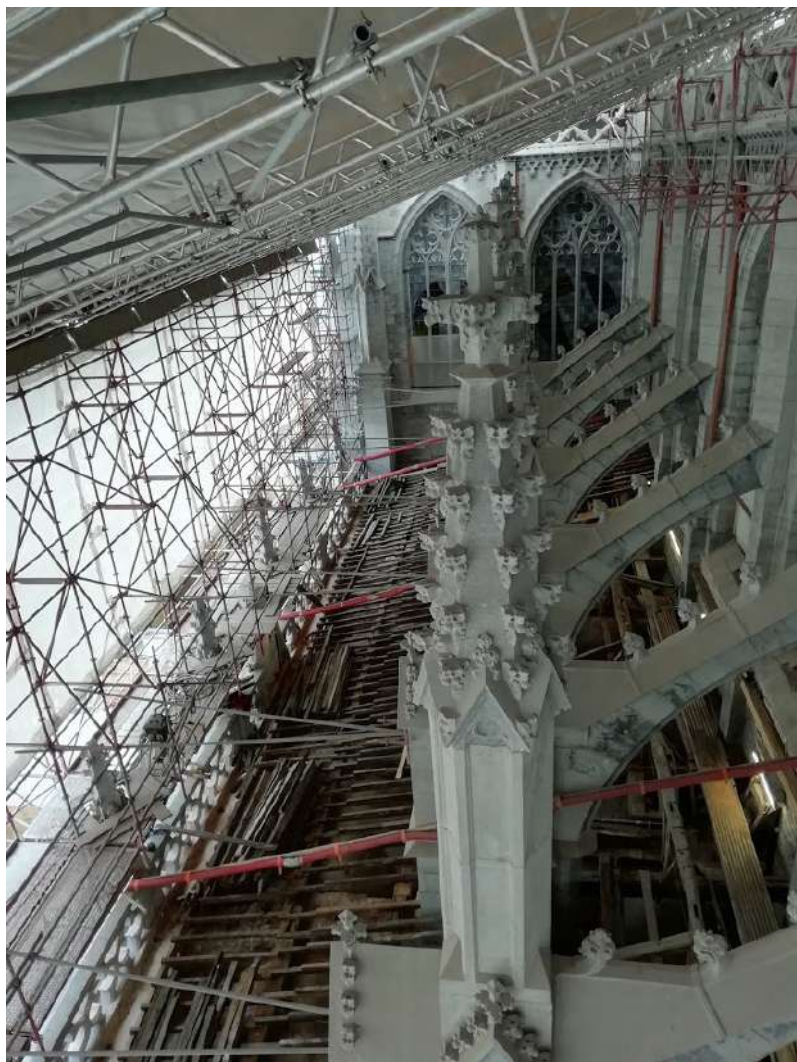


Figure 5. Dernière restauration en date réalisée par le bureau les Architectes Associés et ses collaborateurs. © AA. S.A.

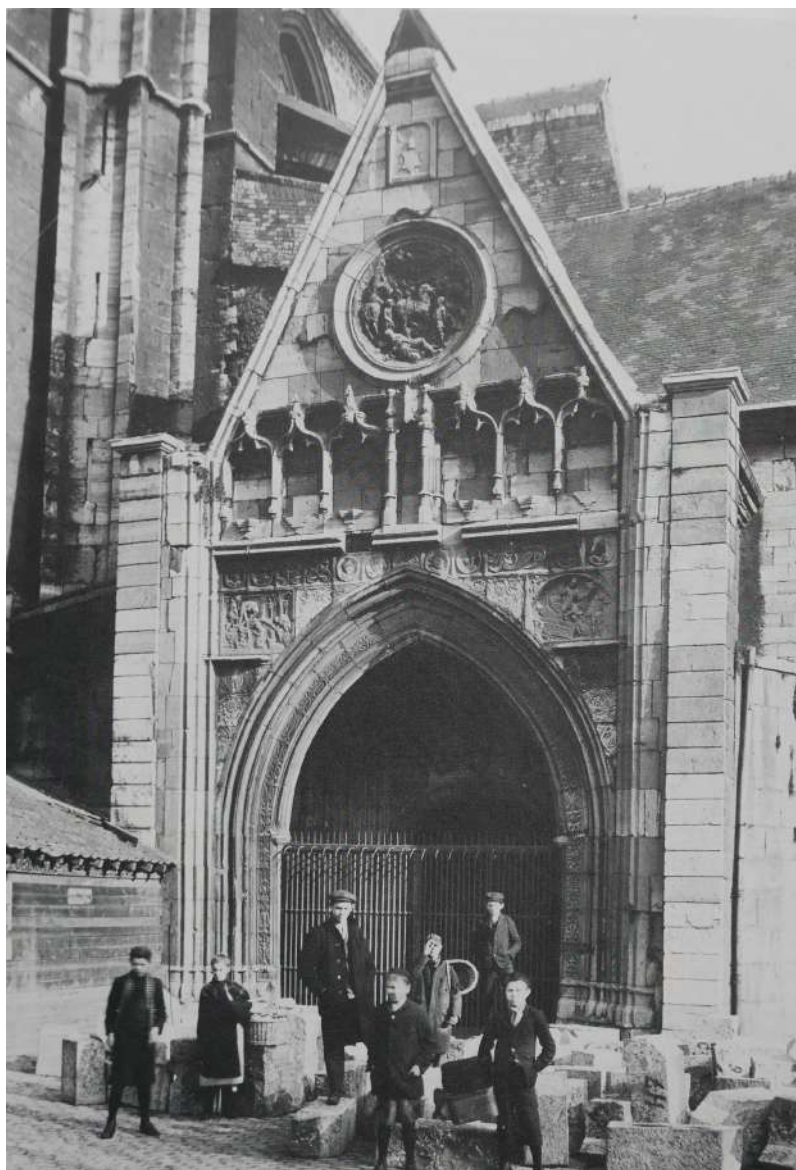


Figure 6. Portail occidental en 1909. © KIK-IRPA, Bruxelles.

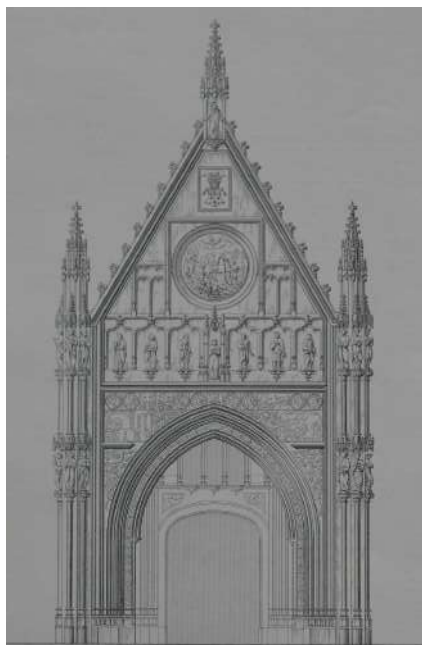


Figure 7. Proposition de restauration du portail occidental selon J-C Delsaux.

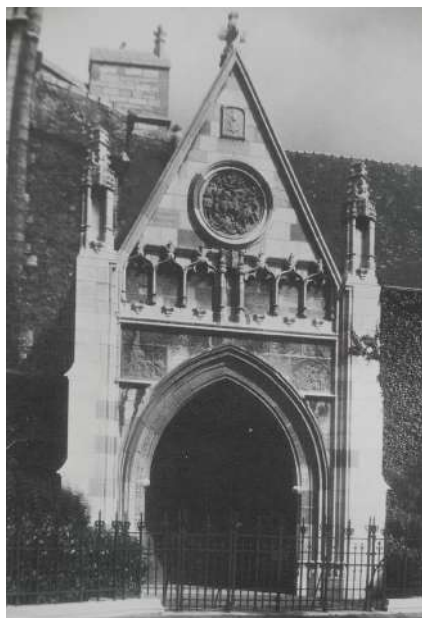


Figure 8. Restauration du portail occidental par Lhoest. © KIK-IRPA, Bruxelles.

Plus sérieusement, avec les architectes conscients de la récurrence d'interventions liées à la seule gothicisation du monument primordial depuis bientôt deux siècles, oserait-on évaluer leurs surcoûts, au nom de quelle authenticité ?

Pire, chiffrer le coût cumulé par pinacle depuis 1852 ? Coût assurément exponentiel malgré la pratique d'une taille mécanique.

F. Tourneur m'a confirmé qu'il semble qu'il n'y en aurait plus un seul d'origine !

Les architectes ont tenté une réponse partielle mais édifiante. Leur qualification n'est pas mise en cause et ils le savent. Mais cette succession de générations se relayant au chevet du pinacle-témoin comme les frères Borlée-Les Tornados se refilent avec une précision extrême le témoin du 4 x 400m espérant accrocher le pinacle à Tokyo.

Or, l'exigüité des budgets consacrés à la conservation du patrimoine, nécessite des solutions raisonnables : soit réorienter les budgets vers des monuments dont l'authenticité primordiale est avérée – option sans doute trop radicale – soit pratiquer une restauration moins intrusive en y impliquant les formateurs du pôle de la pierre. Cette méthodologie proposée en 1893 par Camillo Boito dans *Conservare o restaurare*, appliquée par deux précurseurs, Stern et Valadier vers 1820 lors de la restauration de l'arc de Titus au Forum romain, a assuré à la fois une perception cohérente du monument et la distinguabilité de l'intervention. Celle-ci répond au prescrit de l'article 11 de la Charte de Venise.

Sinon, combien de temps ces pinacles de la 3ème voire de la 4ème génération vont-ils continuer à vivre à nos crochets ?

Pour terminer une brève réflexion relative à des interventions de leur temps.

Les portails d'églises : depuis la Renaissance, on peut considérer que le portail participe plus de l'art urbain, du paysage, sans interférer sur la spatialité intérieure ni sur la liturgie.

Revenons à Saint-Paul, en 1909 le portail s'ouvrant sur l'aile occidentale du cloître avant sa restauration (Fig.6).

Delsaux, encore lui, dépose un projet emphatique : refusé (Fig.7).

Lhoest propose une restauration plus sobre en 1910 (Fig.8).

L'ouvrage de Frédéric Hoffstadt, édité à Liège en 1870 *Principes du style gothique relevés sur des documents authentiques du Moyen Âge* a dû hanter les architectes et les tailleurs de pierre par la précision des épreuves !

**« AVEC LES ARCHITECTES  
CONSCIENTS DE LA RÉCURRENCE  
D'INTERVENTIONS LIÉE À LA  
SEULE « GOTHICISATION » DU  
MONUMENT PRIMORDIAL  
DEPUIS BIENTÔT DEUX SIÈCLES,  
OSERAIENT-ON ÉVALUER LEURS  
SURCOÛTS, AU NOM DE QUELLE  
AUTHENTICITÉ ? »**





Figure 9. Portail Renaissance de l'église Saint-Jacques à Liège avant restauration.  
© Architecte Xavier Tonon.



Figure 10. Portail Renaissance de l'église Saint-Jacques à Liège restauré en 2018.  
© Architecte Xavier Tonon.

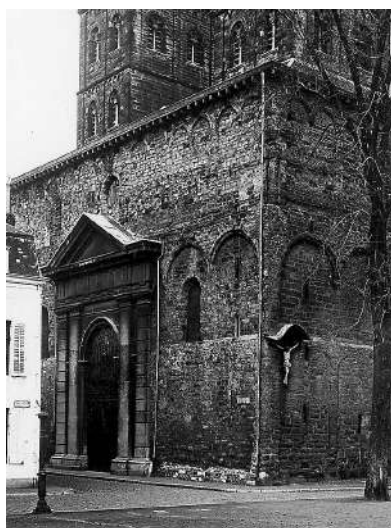


Figure 11. Portail néoclassique de l'église Saint-Barthélemy à Liège avant restauration.  
© Jacques Barlet.



Figure 12. Portail néoclassique de l'église Saint-Barthélemy à Liège après restauration.  
© Jacques Barlet.



À Liège en 1513, l'église romane Saint-Jacques s'effondre. Dès 1514, Van Mulken la reconstruit en gothique flamboyant jusqu'en 1538. À peine 20 ans plus tard, L. Lombard à qui on attribue la composition italianisante du portail Renaissance maniériste, l'érige comme un décor urbain, un morceau d'architecture de son temps. Sa restauration par Yves Jacques et Xavier Tonon menée en 2018 sur base d'études préalables minutieuses a été primée en 2019 (Fig.9).

À Genève, l'effondrement de la façade gothique de la cathédrale Saint-Pierre (1236), offre à Benedetto Alfieri, architecte Turinois, l'occasion de la reconstruire en style néoclassique en 1752, façade panthéonienne, symbole d'un pouvoir affirmé du protestantisme rigoureux des genevois.

À Liège, J.B. Renoz donne en 1782 à l'église romane Saint-Barthélemy, un portail néoclassique serti dans l'avant corps roman en grès houiller, portail que les architectes restaurateurs proposent de démolir à la fin du 19<sup>e</sup> siècle (Fig.11).

En 1990, l'architecte H. Debras propose un dessin approuvé par la C.R, maintenant l'architecture du portail comme témoin historique tout en supprimant sa fonction d'accès à l'église reportée à sa situation d'origine (Fig.12). Il y intègre un grand appareil en béton lavé. À la fois Renoz puis Debras ont proposé une architecture de leur temps. L'architecte Hautecler a donné la restauration actuelle.

Enfin, le Duomo à Milan, « le hérisson de marbre » comme le nommait Vaudoyer, commencée au XIV<sup>e</sup> s., la cathédrale ne sera achevée qu'en 1813 par Napoléon qui en confie les travaux à Zanoia et Amati. Entretemps, un va et vient d'architectes français et allemands (de Nicolas de Bonaventure à Jehan von Freiberg).

Dès 1567, P. Pellegrini va réduire l'influence gothique jugée trop française ou trop germanique en lui substituant un décor Renaissance baroque. Les arcs boutants, sans fonction structurelle, ne servent qu'à conduire les descentes d'eau.

Un mathématicien Gabriele Stornaloco donne au Duomo sa forme triangulaire si caractéristique avec une apogée à 46,8m ht.

Comme l'écrivait Claudia Moati dans Roma « Que serait le sens sans l'apparence ? ».

## DÉBAT

*Modérateur Pierre Paquet*

*Pierre Paquet*

Dans son article intitulé « Authenticité et patrimoine, l'immobilité changeante », et publié en 2018 dans *Nouvelle revue d'esthétique*, Denis Guillemard nous dit que la mutation d'un patrimoine au cours de son existence, bien qu'étant un processus inévitable, doit s'opérer sans trahir sa référence au passé. Qu'en pensez-vous ?

*Barbara Van Der Wee*

L'hôtel Winssinger de Horta illustre que notre patrimoine n'a jamais cessé d'évoluer avec son temps et les nouveaux usages. C'est un processus d'évolution normal. Dans cette opération, l'adaptation a certes répondu à de nouveaux impératifs fonctionnels, mais a aussi altéré l'esthétique et la valeur architecturale du bâtiment initialement conçu par Horta. Aujourd'hui, en tant qu'architecte, notre intervention doit viser à conserver les valeurs patrimoniales du bâti par une analyse au cas par cas de la stratification architecturale du bâti.

*Benjamin Mouton*

Dans le passé, lorsqu'un édifice était protégé comme patrimoine, c'est-à-dire par la loi, au titre de Monument historique, la méthode était de ne protéger que ce qui était reconnu comme historiquement, patrimoniallement ou architecturalement intéressant. Si bien que l'on avait quelquefois dans une habitation particulière, un salon protégé alors que le reste du bâtiment ne l'était pas. Cela a entraîné de sérieux problèmes par la suite. Avec le temps, on s'est rendu compte que le classement des Monuments historiques était davantage un outil de travail, de sorte que cela permettait d'élargir les réflexions relatives aux études sur les édifices. Au final, ces études se sont avérées plus globales, en incluant dans la protection des éléments de second plan qui étaient peut-être jugés moins intéressants. N'oublions pas que les raisons que l'on invoque aujourd'hui pour justifier une protection seront peut-être remises en question demain.

De mon point de vue, notre démarche doit s'inscrire dans une réflexion approfondie en faveur de la mise en évidence des qualités de l'édifice. En cela, la protection des Monuments historiques est davantage un outil de conservation plutôt qu'un outil de cristallisation de notre patrimoine.

Dans l'absolu, une intervention pratiquée sur un édifice lui fait subir des transformations. On lui retire des éléments de valeurs secondaires, pour mettre en évidence des éléments de valeurs majeures. On peut aussi compléter l'édifice en lui ajoutant des éléments qui ont disparu afin de rehausser en quelque sorte sa valeur patrimoniale. Je pense en effet que la mesure de protection cherche à renforcer les valeurs patrimoniales du monument, et lui permettre de vivre une nouvelle vie. Il nous incombe à ce que ce parcours de vie ne s'arrête pas à un moment donné de son histoire.

*Jacques Barlet*

J'ajouterai que la pertinence de toute intervention est avant toute chose une question de talent et de qualification de l'architecte pour maintenir le caractère qui a justifié le classement. Les questions du programme de réaffectation interviennent dans un second temps.

### *Philippe Bragard*

Ces réflexions m'évoquent deux exemples. Le premier concerne le réaménagement de l'église paroissiale du village de Corroy-le-château située en Belgique dans le Brabant wallon. L'édifice avait été redécoré dans les années 1960-1970 par un artiste local avant d'être classée, notamment pour la qualité de ses décors intérieurs. Dans le cadre d'une restauration récente de l'édifice, l'avis de l'artiste avait été sollicité et il ne s'opposait pas à une rénovation complète de l'intérieur, quitte à effacer son œuvre, justifiant que l'église devait continuer à évoluer avec son temps. Le second exemple me permet d'évoquer notre patrimoine rural, peu protégé et souvent victime des nouveaux aménagements et de la rurbanisation que nous subissons en Belgique et dans les pays limitrophes. Les interventions malencontreuses engendrent trop souvent une perte complète de sens et lisibilité des qualités originelles de ce bâti.

### *Fernando Vegas*

Le cas de l'Alhambra est sans doute un des cas les plus connus de palimpseste. En tant qu'architecte, s'intéresser à cette stratification nous donne paradoxalement plus de liberté. Il serait faux de penser que ces réécritures architecturales nous empêchent de faire des choix. Au contraire, notre démarche se voit éclairée et enrichie par la connaissance du bâti et la réalisation d'études préalables.

### *Camilla Mileto*

En effet, notre environnement bâti est en constante évolution et nos interventions sur le patrimoine s'intègrent dans cette continuité. Gardons à l'esprit que d'autres architectes nous succéderont et que notre perception de l'intérêt patrimonial évolue aussi avec le temps. Ce qui n'était pas reconnu comme patrimoine il y a cinquante ans a parfois gagné ses lettres de noblesse depuis. Nos interventions devraient donc prendre en compte les traces laissées par l'évolution parfois complexe du bâti au cours du temps. Chaque strate constructive d'un bâtiment est importante en soi et nos interventions ne devraient pas compromettre une intervention future qui mettrait en avant d'autres qualités.

### *Jacques Barlet*

Lors de la restauration de la Villa Médicis par l'Architecte en Chef des Monuments historiques Didier Repellin, ce dernier a été confronté à la restauration de la peinture réalisée par l'artiste Balthus situé dans la Grande Loge. Il était intervenu bien après la protection du monument, ce qui avait posé la question de la conservation de l'œuvre. Finalement, la peinture a été conservée, au motif que celle-ci apportait une plus-value à l'édifice sans en modifier le caractère. Par ailleurs, j'avais une question pour Barbara Van Der Wee. Si un artiste reconnu avait fait un surpeint sur une des parties d'une cage d'escalier de l'hôtel Winsinger, quelle aurait été votre approche ?

*Barbara Van Der Wee*

Tout dépend de la nécessité ou non de revenir à un état initial. À l'hôtel Winssinger, on savait que des peintures murales d'origines étaient encore présentes en dessous des surpeints de la cage d'escalier, mais le nouvel usage de galerie d'art voulu par le propriétaire nous a contraints à ne pas dégager ces décors au moment de la restauration. Ils restent néanmoins préservés, consolidés, relevés précisément et une petite zone témoin visible a été restaurée. Cette décision, prise à un moment donné de l'histoire du bâtiment, laisse la possibilité qu'un jour, il soit possible de rendre visible l'entièreté de ces décors, mais l'architecte restaurateur se doit parfois d'être patient.

*Pierre Paquet*

L'authenticité est intimement liée à l'identité et à l'intégrité du bâtiment. Bien souvent, de manière peut-être inconsciente, on utilise un mot pour l'autre alors que leurs significations sont bien différentes. Fort des conclusions du Document de Nara qui suggère une approche d'intervention multidisciplinaire, doit-on objectiver l'authenticité ?

*Benjamin Mouton*

L'authenticité est à mon avis un des éléments constitutifs de la valeur patrimoniale. C'est un outil de mesure probable, mais qu'est-ce qu'il mesure ? La matière ? L'histoire ? Authenticité est un mot qui fait peur, parce que c'est un mot qui veut dire beaucoup de choses et souvent il nous perd dans des directions différentes.

Je me rapprocherais davantage de ce qu'on pourrait appeler la valeur patrimoniale, au sens plutôt culturel qu'architectural ou historique. Nous occultons parfois certaines traces historiques, ou nous oublions de les révéler. Prenons une image facile. Souhaitez-vous garder toutes les traces des maladies d'enfance que vous avez eues parce que vous souhaitez respecter l'histoire de votre vie ? Evidemment que non. Donc, cette espèce d'impérialisme de l'histoire ne doit pas à mon avis être prédominant pour guider nos choix.

En ce qui concerne la matière, de quelle matière parle-t-on ? Elle change à la fois tout le temps et c'est toujours la même. Prenons l'exemple des pierres de la cathédrale de Paris. Géologiquement, les pierres utilisées au 12<sup>e</sup> et au 19<sup>e</sup> siècle sont les mêmes, mais aujourd'hui on remet en question cette authenticité de la matière par le fait qu'il y a eu un transport de la même matière à deux époques différentes. Je pense que l'on se perd dans ces réflexions et que le plus important soit que les experts des monuments ne privatisent pas les édifices. Il faut que les experts sachent que les monuments ne leur appartiennent pas et qu'ils appartiennent au peuple et qu'il faut que ces éléments soient conservés dans la plus grande valeur patrimoniale qu'ils possèdent, au sens le plus large du terme, qu'elle soit matérielle, historique, culturelle, esthétique ou architecturale.

On parle toujours très peu de la valeur architecturale à l'opposé de l'esthétique. Or, l'esthétique fait partie de l'architecture. L'architecture est une construction intellectuelle qui ordonne la construction. Il est primordial de conserver le sens des édifices. Il faut qu'une ferme s'exprime comme une ferme, une abbaye comme une abbaye, un palais comme un palais. Il faut donc qu'après chaque intervention, l'édifice devienne de plus en plus facile à comprendre, de plus en plus clair. Pensons aux visiteurs qui ne sont pas des experts. Il ne faut pas qu'ils soient gênés dans leur visite par une volonté de rendre lisibles les différentes strates historiques du monument.

*Philippe Bragard*

Il est difficile d'objectiver la notion d'authenticité, car elle est perçue différemment selon la culture à laquelle on appartient. En Corée, une fois l'indépendance acquise, le palais du roi Joseon a été reconstruit à l'identique et à son emplacement d'origine à la place du bâtiment du gouvernorat japonais. De notre point de vue, on peut se demander où est l'authenticité d'une telle pratique ? Au-delà de cette question d'interprétation, il me paraît important de toujours faire preuve d'humilité face au patrimoine que l'on reçoit et que l'on doit transmettre, aussi bien quand on l'étudie que quand on intervient dessus.

*Pierre Paquet*

En faisant référence à la Convention de Faro sur la valeur du patrimoine culturel pour la société, à mon sens l'une des conventions les plus abouties du Conseil de l'Europe, comment conserver et transmettre l'authenticité à la population pour que l'authenticité ne soit pas uniquement considérée par un monde d'experts ?

*Benjamin Mouton*

Le tourisme de masse est un problème important pour la conservation de l'authenticité. D'une part, parce que le public altère mécaniquement et profondément le patrimoine. À la galerie des Glaces de Versailles, le parquet d'origine à la française a disparu depuis très longtemps et on n'y compte plus le nombre de remplacements. Ce tourisme de masse fascine littéralement les autorités, les propriétaires, les élus, les collectivités qui voient là une source financière extraordinaire. Pensons aux temples d'Angkor qui subissent cette invasion radicale. En revanche, le tourisme soutenable et supportable par les édifices est merveilleux, mais est-ce encore possible dans notre monde actuel ?

*Camilla Mileto*

Je pense qu'il y a des monuments que nous avons décidé de sacrifier pour pouvoir en conserver d'autres.

*Fernando Vegas*

Tout à fait. Un site comme l'Alhambra est passé de 8000 visiteurs par an à 8000 visiteurs par jour. Nous devons donc aussi remettre en question notre vision de l'authenticité en considérant l'évolution et l'influence de notre société sur notre patrimoine. Il nous faut considérer toutes les formes d'authenticité et pas uniquement celle liée à la matière altérable.

#3

**UTILISATION DES TECHNIQUES D'HIER  
ET D'AUJOURD'HUI POUR RESTITUER OU  
RECONSTRUIRE UNE AUTHENTICITÉ**

---





# NUMÉRISATION DU PATRIMOINE

*L'ULTIME SAUVEGARDE*

---

Pierre HALLOT

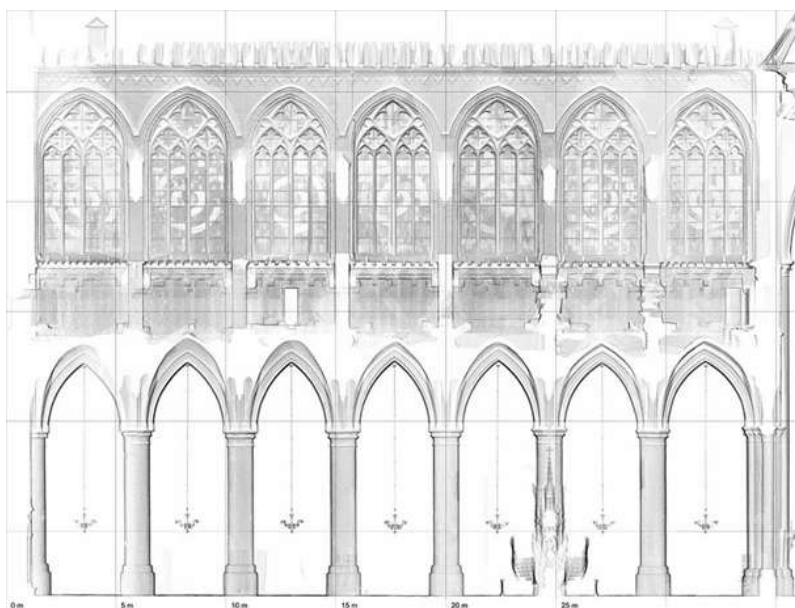


Figure 1. Nuage de points de la cathédrale Saint Paul de Liège.



Figure 2. Extrait du modèle photogrammétrique de la tombe TT96, Al Quarna © Pierre Hallot – MANT ULiège-ULB.

**J**e ne suis pas architecte mais géomaticien, ce qui n'empêche pas que dans ma discipline, la notion d'authenticité soit également débattue. La géomatique est la science de l'information spatiale qui s'intéresse à la collecte, au stockage, à la diffusion et à la représentation de l'information spatiale sur un territoire. Le but premier des géomaticiens est donc de cartographier notre environnement. Or, cette production de cartes pose de nombreuses questions en rapport avec l'authenticité, à savoir si ce qui est représenté au niveau du territoire correspond réellement à ce qu'on appelle le terrain nominal, c'est-à-dire à la réalité.

Existe-t-il des similitudes entre une représentation numérique du patrimoine et le champ disciplinaire de la géomatique qui est très normalisé depuis les années 1990 ? Dans ce domaine, toute une série de directives européennes s'applique d'ores et déjà. Lorsque celles-ci sont suivies, on reconnaît les producteurs de données comme fournissant une source authentique. Rappelons que toute représentation ne symbolise qu'une partie de la réalité selon un point de vue, un contexte, une technique donnée. L'authenticité n'est donc assurée que par rapport à la vision de la norme ou de la directive appliquée.

Dans le champ du patrimoine, le Document de Nara pose la question de la crédibilité et de la fiabilité des sources d'information. En effet, comment définir la fiabilité et la véracité de ces différentes sources ? Aujourd'hui, beaucoup de ces sources sont des représentations numériques du patrimoine issues de relevés. Qu'en est-il de l'authenticité des numérisations du patrimoine ? Elles sont largement utilisées comme sources documentaires de base pour évaluer les valeurs patrimoniales d'un bien et aussi définir son authenticité.

Les méthodes de documentation du patrimoine bâti se sont complétées ces dernières années par de nouvelles techniques de relevé produisant une information de plus en plus complète et réaliste. Deux de ces techniques sont au premier plan. D'une part, la lasergrammétrie qui permet de collecter les données d'un environnement à l'aide d'un scanner laser. Nous avons, entre autres, utilisé cette technique à la cathédrale Saint-Paul de Liège. Le résultat de cette acquisition de données est un nuage de points obtenu par un assemblage et un géo-référencement de plus ou moins 150 stations de mesure, incluant les mesures du chœur de l'édifice, une partie du cloître, l'ensemble des combles et des charpentes, ainsi que le triforium (Fig.1). La seconde technique que l'on utilise à l'heure actuelle pour la documentation et la production de données numériques sur le patrimoine est ce que l'on appelle la reconstruction 3D via photomodélisation ou photogrammétrie. Dans son principe, cette technique utilise plusieurs photographies d'un même objet dont l'ajustement peut produire des modèles tridimensionnels. Ces deux différentes techniques deviennent de plus en plus accessibles au plus grand nombre et simples à mettre en œuvre. Il est par exemple possible de réaliser aujourd'hui en temps réel, un modèle tridimensionnel à l'aide d'un simple smartphone.

Si cette technique est déconcertante par la simplicité de sa mise en œuvre, il faut s'interroger sur la qualité et la fiabilité des documents générés. En d'autres termes, puis-je m'appuyer sur ces éléments pour décrire et étudier un bâtiment ? La fiabilité des documents conditionne évidemment la pertinence de tout raisonnement ultérieur. Le processus de collecte de données doit donc impérativement être normalisé afin d'identifier, quantifier et expliquer les limites des jeux de données produits. L'objectif n'est donc pas d'atteindre une valeur de qualité fixée, mais d'être capable de quantifier la qualité intrinsèque du jeu de donnée produit.

**«LE BUT PREMIER DES  
GÉOMATICIENS EST  
DE CARTOGRAPHIER  
NOTRE  
ENVIRONNEMENT»**



Figure 3. Eglise du Séminaire de Liège (version non corrigée au-dessus – corrections colorimétrique au-dessous).  
© Pierre Hallot.

**«L'OBTENTION DE SOURCES  
DOCUMENTAIRES FIABLES  
IMPLIQUE D'AVOIR UN  
CONTRÔLE SUR CES DONNÉES»**

L'évaluation du degré de fiabilité des relevés est donc primordiale. Ceci permet de visualiser le biais de représentation entre le modèle et la réalité et de ne pas induire de mauvaise interprétation. La mesure des écarts nous impose de fixer un seuil de tolérance au-delà duquel la représentation ne peut plus être considérée comme fiable. Nous avons mis en pratique ce procédé lors d'une mission que nous avons effectuée dans la vallée des Nobles à proximité de Louxor (Fig.2). Les modèles produits dans le cadre de cette mission servent de base à un ensemble d'analyses hors site, la fiabilité et l'authenticité des modèles doivent alors être démontrées.

Dans le domaine de la géomatique, la directive européenne INSPIRE décrit – entre autres – les critères qui permettent de mesurer la qualité d'une représentation et vérifier l'écart entre l'objet réel et sa production. Une telle évaluation nous informe de l'erreur qui peut entacher des résultats : erreurs relatives ou absolues sur les résultats ; erreurs en termes d'exhaustivité et de complétude du relevé ; erreurs également liées aux informations parasites présentes dans le modèle, et qui peuvent conduire à des erreurs de mesure. Tous ces éléments peuvent être mis en perspective avec les données du patrimoine, moyennant une mise en contexte des objectifs de production des modèles.

Chaque production de données poursuit un but de communication dans un contexte défini. Or, on peut déplorer que la plupart des représentations numériques du patrimoine que l'on voit aujourd'hui ne soient malheureusement jamais contrôlées, tant géométriquement que sémantiquement. Ainsi, énormément de documents graphiques ou de visites virtuelles n'ont pas d'autre fonction que d'être un outil de vulgarisation à l'intention du grand public pour lequel une erreur de mesure de dix centimètres n'aura aucun impact. A contrario, l'obtention de sources documentaires fiables implique d'avoir un contrôle sur ces données, ce qui pose aussi la question de l'impact de ce contrôle sur la représentation.

Le premier élément sur lequel on constate souvent le plus d'erreurs est l'égalisation des couleurs. En effet, rien ne garantit que la couleur captée et codée par l'appareil photo numérique corresponde à la réalité. La documentation objective d'un bâtiment, comme celui du séminaire à Liège, nous a contraints à contrôler le rendu de lumière via l'utilisation de chartes colorimétriques et d'un post-traitement numérique de réduction des erreurs et d'homogénéisation des informations collectées (Fig.3).

Le second élément qui est rarement vérifié est le contrôle géométrique de l'assemblage. Par erreur d'ajustement ou par erreur de manipulation, il peut exister un certain décalage entre deux relevés d'un même objet. Dans cas, l'erreur est généralement facilement identifiable, ce qui n'est pas forcément le cas quand on assemble un relevé intérieur et extérieur, avec le risque d'obtenir des erreurs de mesures. Pour le relevé de la tombe du notable Sennefer, le modèle a respecté un cahier des charges assez strict défini en collaboration avec des historiens de l'art. L'objectif était d'obtenir une représentation photogrammétrique contrôlée pour laquelle la résolution du modèle, c'est-à-dire le plus petit niveau de détail que l'on peut distinguer dans le modèle, était de l'ordre de 0,1 millimètre, c'est-à-dire proche de l'échelle 1/1.

La qualité du modèle et les seuils de précision doivent correspondre aux prescriptions d'un cahier des charges prédéfini. Dans le cas contraire, il faut accepter que les mesures ne correspondent pas aux attentes et doivent être réalisées à nouveau. Néanmoins, il arrive que le patrimoine concerné ait été détruit entre deux campagnes de numérisation. À Liège, la maison Rigo, un bâtiment néo-mosan de 1917, a été numérisée par nos soins avant sa destruction. Aujourd'hui, le modèle numérique, copie complète et fidèle du bâtiment disparu, a permis d'en conserver une trace documentaire pour des analyses ultérieures. Ce projet nous a permis de conclure, d'une part, que la représentation numérique 3D fidèle d'un édifice détruit peut devenir le support de certaines valeurs résiduelles qui étaient jusqu'à lors liées à la matérialité de l'édifice.



Figure 4. Modèle RIGO. © Pierre Hallot.

**«LES DONNÉES ET MODÈLES DE  
NOTRE PATRIMOINE RESTENT  
TROP SOUVENT STOCKÉS  
SUR DES SUPPORTS NON  
SÉCURISÉS ET TOUS LES JOURS  
DES DOCUMENTS UNIQUES  
DISPARAISSENT À TOUT  
JAMAIS»**



D'autre part, la représentation numérique se doit absolument d'être conservée comme témoignage de ce qui n'est plus. Le modèle numérique devient alors en quelque sorte l'ultime sauvegarde, un suppléant immatériel incarnant les valeurs du bâtiment disparu (Fig.4). Ceci montre la nécessité d'explicitier très tôt – dès les premières phases de relevés – l'objectif des représentations, les critères de qualité mis en place et les processus d'évaluations qui seront appliqués aux données collectées.

Cette recherche de qualité, fiabilité, crédibilité rendra l'acquisition elle-même authentique, car basée sur une source reconnue comme étant authentique. Par ailleurs, la mise à jour des données après chaque phase de transformation ou restauration d'un bâtiment a pour intérêt de permettre la conservation virtuelle de son historicité par le biais de son modèle.

En conclusion, l'application et l'évaluation des critères de qualité permettent de définir le degré de fiabilité et de crédibilité d'une source, pour autant que l'on explicite le processus avec lequel cette acquisition a été produite. Dans le cas où une représentation numérique est une des seules sources documentaires restant de l'objet patrimonial, l'application et l'évaluation des critères de qualité permettent de définir la source authentique. La source devient alors un objet patrimonial authentique en elle-même. Cette source numérique doit alors être conservée avec le même soin qu'un objet patrimonial, cette donnée étant l'ultime vestige authentique du patrimoine qu'il représente.

Comme perspectives, à l'instar de la directive de documentation géographique, il me semble nécessaire de formaliser l'acquisition et le contrôle de la qualité de numérisation du patrimoine, pour leur permettre de devenir des sources fiables et crédibles, au sens de la définition de l'authenticité. Heureusement, des initiatives existent pour promouvoir les bonnes pratiques. En France, le Consortium 3D pour les sciences humaines et sociales (3DSHS) a mis sur pied une série de guides méthodologiques qui fournissent une aide dans la rédaction des cahiers des charges. Ces guides constituent un appui méthodologique pour la réalisation des différentes phases de la numérisation.

D'autres initiatives existent également pour sauvegarder nos données. Ce problème est au cœur des préoccupations actuelles des gestionnaires d'informations. Les données et modèles de notre patrimoine restent trop souvent stockés sur des supports non sécurisés et tous les jours des documents uniques disparaissent à tout jamais. Des initiatives de sauvegarde existent à l'étranger, mais à ma connaissance il n'existe rien de comparable en Belgique. Comme on le fait pour nos archives papier, nos archives numériques devraient être centralisées et conservées dans de bonnes conditions et nous devrions nous assurer de leur compatibilité avec les outils des générations futures. À titre d'exemple, le nuage de points que nous avons acquis en 2012 à la cathédrale Saint-Paul de Liège a nécessité plusieurs jours de travail pour le rendre compatible avec les environnements de traitement contemporains. Il est donc urgent d'organiser la sauvegarde, la diffusion et la pérennisation de l'ensemble des numérisations du bâti, car elles sont susceptibles de devenir l'ultime vestige de notre patrimoine.



**ENTRE IMAGE ET MATIÈRE**  
*LA BOEKENTOREN DE GAND*

---

Paul ROBBRECHT & David DE WOLF



Figure 1. La boekentoren vue depuis la cour intérieure. © Paul Robbrecht.

La bibliothèque universitaire de Gand, mieux connue sous le nom de la Boekentoren (ou tour des livres), fut la dernière réalisation monumentale de l'architecte Henry Van de Velde. Cette tour fait partie des bâtiments publics les plus appréciés par l'architecte. La présence de l'université dans le panorama de la ville de Gand est marquée par l'insertion de la tour à la manière d'un point d'exclamation dans le paysage.

La bibliothèque universitaire de Gand est un monolithe très structuré, ce qui a facilité son adaptation aux contraintes du 20<sup>e</sup> siècle. Actuellement en cours de restauration depuis 14 ans, la Boekentoren est transformée afin de répondre aux exigences d'une bibliothèque et d'un lieu de conservation contemporain. Une mission intense à plusieurs égards. L'urgence de la restauration du monument d'une part, surtout au niveau des murs porteurs en béton. D'autre part, les défis techniques en matière de conservation et de restauration de cette construction moderne expérimentale se sont relevées énormes. Enfin, l'équipe de conception a dû établir un dialogue entre image, matière et signification pour dévoiler une complicité délicate entre architecture nouvelle et le patrimoine préservé (Fig.1).

Le bâtiment était encore méconnu, voire mal aimé il y a une vingtaine d'années. C'est notamment grâce aux actions menées par Sylvia Van Peteghem, directrice de la Boekentoren, que la restauration du bâtiment moderniste a été possible. Pour nous architectes, ce chantier a été une occasion exceptionnelle d'intervenir sur une telle œuvre de notre patrimoine architectural (Fig.2-3). Il faut dire que ce n'était pas non plus notre premier coup d'essai puisque nous avions déjà eu la chance de vivre une telle confrontation fondamentale en construisant le projet du golf club-house de Krefeld, à l'échelle 1:1 et d'après les plans de Mies Van Der Rohe.



Figure 2. La grande salle de lecture. © Paul Robbrechts.



Figure 3. Hall d'entrée principal et salle des catalogues. © Paul Robbrechts.

**«LES DIFFÉRENTS AJOUTS AU  
PROJET D'ORIGINE ÉVOQUENT  
DES RÉINTERPRÉTATIONS  
ACTUELLES DE CETTE ICÔNE  
MODERNISTE, PARFOIS PAR  
REFLET, D'AUTRES FOIS PAR  
RÉFÉRENCE À SA PROPRE  
ARCHITECTURE»**

À l'époque de la construction de la Boekentoren, l'usage du béton était encore expérimental. Des pathologies liées aux infiltrations d'eau et la corrosion des armatures sont apparues assez vite déjà du vivant de Van de Velde. Le projet imposait donc d'intervenir sur la peau du bâtiment afin de résoudre ces problèmes techniques.

Une attention particulière a été consacrée à la réalisation des détails constructifs. On sait que Van de Velde attachait beaucoup d'importance à la qualité esthétique des bétons. La restauration des façades a été menée en respectant le calepinage d'origine voulu par l'architecte. Il ne s'agit toutefois pas d'une restauration historique. Les différents ajouts au projet d'origine évoquent des réinterprétations actuelles de cette icône moderniste, parfois par reflet, d'autres fois par référence à sa propre architecture. Depuis l'extérieur, la nouvelle entrée ouest, plus fonctionnelle et en lien direct avec le quartier universitaire, est le seul ajout contemporain à la composition d'origine (Fig.4). Par une deuxième nouvelle entrée, créée dans le piédestal de la tour, les visiteurs ont accès à une vue panoramique sur la ville. Enfin, le jardin sous lequel se trouve un dépôt pour trois millions de livres a été réaménagé à la manière d'un mandala qui reflète le plan du belvédère.

La question du contrôle du climat intérieur était un point capital pour assurer la bonne conservation des livres. Les murs en béton n'étaient évidemment pas isolés et la typologie de la tour concentrait les courants d'air chaud aux étages. Pour résoudre ce problème, nous avons construit une tour dans la tour, permettant d'offrir les conditions de confort requis ainsi que de nouveaux accès par ascenseurs et escaliers accessibles depuis le nouvel accueil (Fig.5).



Figure 4. Nouvelle entrée de la bibliothèque universitaire. © Thomas Hick.

**«UNE ATTENTION PARTICULIÈRE  
A ÉTÉ CONSACRÉE À LA  
RÉALISATION DES DÉTAILS  
CONSTRUCTIFS»**

## LA RESTAURATION DES FAÇADES DE LA BOEKENTOREN DE GAND

Le chantier de la Boekentoren commence en 1937 et s'achève en 1942. La Seconde Guerre mondiale interrompit les travaux de parachèvements. On y met en œuvre l'un des premiers coffrages grimpants en Belgique. L'objet du chantier concernait la tour à proprement parler et les bâtiments bas qui ne dépassaient pas quatre étages. La tour et les bâtiments bas présentent deux typologies différentes.

La tour de soixante-cinq mètres est construite sur un plan carré de vingt mètres de côté. Le plan est subdivisé par un maillage de colonnes qui supportent le poids des livres. Les voiles extérieurs sont en béton armé de 18 centimètres d'épaisseur et servent à reprendre les efforts du vent.

À l'intérieur des bâtiments bas, on retrouve des poutres Vierendeel en béton qui permettent de franchir des portées intéressantes et de créer de larges baies pour apporter de la lumière dans les salles de lecture. L'ensemble des bâtiments bas est constitué selon une structure poutre-colonne sur une maille de quatre mètres. Les façades, également en béton apparent ne sont pas monolithiques, mais se décomposent en une voile de béton de huit centimètres d'épaisseur, une lame d'air et d'une cloison en brique.

À l'époque, le béton est un matériau tout à fait moderne. On connaît ses avantages, mais beaucoup moins ses inconvénients comme les problèmes de carbonatation qui viendront plus tard. Ce phénomène d'altération se produit par l'action de l'eau et de l'air qui pénètrent dans le béton, en modifient le pH et entraîne la corrosion des armatures. L'acier en se corrodant occupe cinq fois plus de volume et provoque donc l'éclatement du béton.

Les premiers signes de carbonatation apparaissent dans les années soixante. Le laboratoire Magnel de l'université de Gand participera à l'élaboration d'un des premiers mortiers époxy qui sera appliqué comme protection sur l'ensemble de la tour et sur les bâtiments bas. Triste ironie de l'histoire, cette bibliothèque qui devait afficher son caractère moderne par l'usage du béton, tout à coup devient un bâtiment recouvert d'époxy qui présente une teinte verdâtre. Grâce à ce revêtement d'époxy, le bâtiment résistera relativement bien à l'action du temps, même si les problèmes de carbonatations perdurent, entraînant fissurations et épaufures.

En 2006, l'université de Gand lance un concours d'idées. Le budget est relativement conséquent. En association avec le bureau Robbrecht en Daem architecten, BARO Architectuur, SumProject architecture & engineering, et Barbara Van der Wee Architects, nous remportons le concours par un projet qui redonne sa splendeur à l'édifice. Sur le plan technique, notre idée était de gratter une couche de béton de la façade pour lui appliquer une nouvelle peau. Cette idée nous avait été inspirée lors d'un voyage d'études à Bâle et de la visite d'une église en béton construite entre 1925 et 1927 et restaurée dans les années nonante. La façade de l'église avait été décapée au marteau pneumatique sur une épaisseur de 5 centimètres pour y fixer ensuite un treillis sur lequel s'accrochait une surépaisseur de béton coulé derrière un coffrage voligé.

Pour notre chantier, la technique du décapage pneumatique qui remontait déjà à vingt ans fut remplacée par celle de l'hydro démolition. Cette technique applique une pression d'eau de 500 à 2000 bars pour des débits de 30 à 200 litres par minutes. Le résultat est une surface parfaitement accrocheuse avec une précision d'un demi-centimètre. Le poste restauration des façades avec nouveau béton représente un budget de l'ordre de 450€ du mètre carré ce qui n'est pas énorme pour ce type de travail.

**« À L'ÉPOQUE, LE BÉTON EST  
UN MATÉRIAU TOUT À FAIT  
MODERNE. ON CONNAÎT SES  
AVANTAGES, MAIS BEAUCOUP  
MOINS SES INCONVÉNIENTS »**



L'université de Gand nous a fourni les échantillons de béton des façades, ce qui a permis de définir les profondeurs de carbonatation. Pour la tour, un décapage de six centimètres a été prévu. Nous avons collaboré avec la société Furnibo de Furnes qui est spécialisée dans la réalisation des bétons apparents et autoplaçants. Des prototypes de voiles de 1m10 et 2m30 ont été réalisés en atelier pour évaluer la qualité des rendus. Le bétonnage en béton auto plaçant et réalisé par passes de 2m30 a respecté la position d'origine des joints de reprise, étage après étage. La hauteur maximale de chaque coffrage de béton a été étudiée ainsi que la répartition des trous de brelage sur chaque panneau.

Pour les bâtiments bas, seuls deux centimètres ont pu être décapés. En effet, la fixation du coffrage avec des trous de brelage traversants était impossible. Par ailleurs, la reprise de la poussée hydrostatique du béton frais ne pouvait se faire que dans la croûte de béton restante de six centimètres d'épaisseur.

Le béton autoplaçant est rendu fluide grâce à l'ajout d'additifs. Cela permet de bétonner des éléments particulièrement fins. Des essais de compositions ont également été réalisés. Dans ce cadre, nous avons énormément appris de nos tests préalables, ce qui nous a permis d'obtenir un béton de grande qualité et sans défaut. Malgré ces précautions, les premiers essais sur site se sont montrés insatisfaisants à cause d'un bullage extrême. Nous constatons qu'une augmentation de 15 litres d'eau par mètre cube de mélange suffisait pour causer ce problème. On réalise également à ce stade que ce problème de malfaçon résulte également d'une mise en œuvre inadaptée du béton.

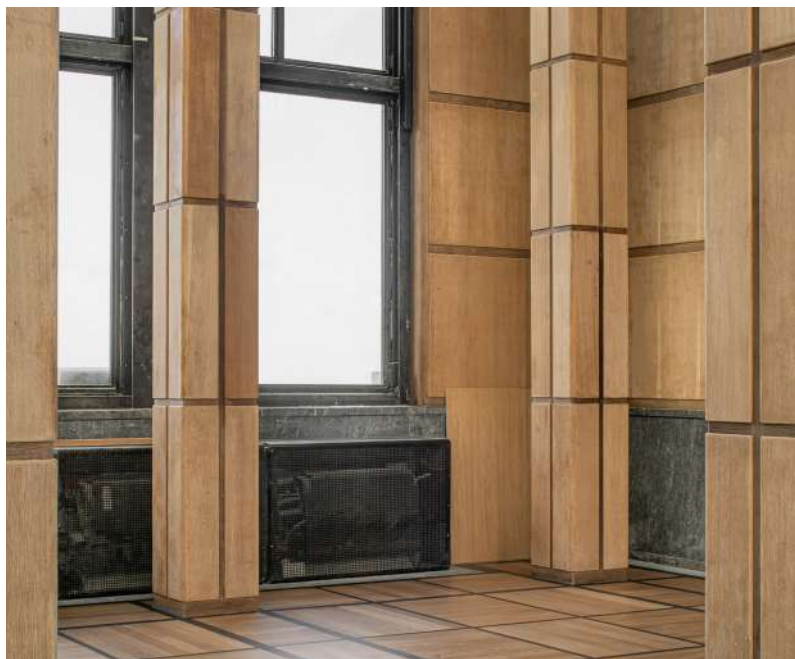


Figure 5. Vue intérieure du belvédère. © Jeroen Verrecht.

**«NOTRE IDÉE ÉTAIT DE GRATTER UNE COUCHE  
DE BÉTON DE LA FAÇADE POUR LUI APPLIQUER  
UNE NOUVELLE PEAU»**



**APAMÉE**

*SYMBIOSE OU DIALECTIQUE*

---

Hugues WILQUIN



Figure 1. La grande colonnade d'Apamée. © Hugues Wilquin.

**«LES FOUILLES ONT RÉVÉLÉ UNE  
OCCUPATION ININTERROMPUE  
DEPUIS LE DÉBUT DE L'ÉPOQUE  
ROMAINE JUSQU'AU XII<sup>e</sup> SIÈCLE  
APR. J.-C.»**

**A**памée (Qalaat El Mudiq) est une ville de Syrie située près du fleuve Oronte, à 55 kms au nord-ouest de Hama et qui surplombe la plaine du Ghab. Elle fut fondée vers 300 avant J.-C. par Séleucos Nikatôr, premier roi séleucide en Syrie qui donna à la ville le nom de sa femme Apamée. Elle devint une cité florissante au point d'atteindre, dit-on, près d'un demi-million d'habitants au début de l'ère chrétienne.

Pharnaké au V<sup>e</sup> siècle av. J.-C., Pella pendant la période grecque macédonienne et enfin Apamée, cette ville a vu de grands personnages de l'Histoire y séjourner: Cléopâtre, Septime Sévère et l'empereur Caracalla. Elle fut à l'époque chrétienne un foyer de la doctrine monophysite.

La plupart des monuments mis à jour à Apamée datent de la période romaine et byzantine. Le site est fortement marqué par ses longs remparts et par son artère principale bordée de colonnes (Fig.1). Cette artère mesurait près de deux kilomètres et était large de 37 m.

La grande colonnade de cette ville, édifiée au II<sup>e</sup> siècle apr. J.-C., resta debout jusqu'au XII<sup>e</sup> siècle quand deux violents séismes la détruisirent.

À l'époque romaine, elle faisait partie de la Tétrapole avec Laodicée, Antioche et Séleucie de Piérie. Pendant la période byzantine, elle devint centre administratif et militaire.

« Identifié à la cité antique d'Apamée depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, le site connut sa première exploration archéologique en 1928, à l'initiative de Franz Cumont qui convainquit la Belgique d'y conduire des missions régulières, placées alors sous la direction de Fernand Mayence et d'Henri Lacoste. Sept campagnes eurent lieu avant la Seconde Guerre mondiale, suivie de deux brèves missions en 1947 et en 1953. À partir de 1965, à la demande de la Direction Générale des Antiquités et Musées de Syrie, la Belgique reprit régulièrement ses campagnes archéologiques et constitua le « Centre belge de recherches archéologiques à Apamée de Syrie », accueilli par l'Académie royale de Belgique et désormais appelé « Mission archéologique belge à Apamée de Syrie ». Jean Charles Balty assumait la direction des fouilles durant de nombreuses années. Didier Viviers lui succéda en 2001. Depuis le début du conflit syrien en 2011, les recherches sur le terrain sont suspendues ».

Les recherches actuelles se concentrent principalement sur le quartier nord-est de la ville et sur l'articulation de cette zone urbaine avec le rempart. Les fouilles ont révélé une occupation ininterrompue depuis le début de l'époque romaine jusqu'au XII<sup>e</sup> siècle apr. J.-C. Plusieurs installations hydrauliques ont été mises au jour ainsi qu'un système complexe d'adduction d'eau remontant au I<sup>er</sup> s. de notre ère et encore en fonction à la fin de l'époque byzantine.

« Entre 2001 et 2011, les fouilles menées par la Mission archéologique belge à Apamée de Syrie, avec l'appui de l'Université libre de Bruxelles (CREA-Patrimoine) et en collaboration avec d'autres centres de recherches (Centre Ausonius UMR 5607, Université Michel-de-Montaigne Bordeaux 3, Institut des Études Anciennes, Université Laval - Québec), se sont concentrées sur l'étude du quartier nord-est, sur celle du Tycheion et de ses abords (centre de la ville) et sur celle du rempart occidental. Ces travaux ont été financés par le Ministère de la Recherche scientifique de la Communauté française de Belgique (Fédération Wallonie-Bruxelles), le Fonds national belge de la Recherche scientifique (F.R.S.-FNRS) et l'Université libre de Bruxelles ».



Figure 2. La voûte du Tepidarium. © Hugues Wilquin.



Figure 3. La voûte dans l'état trouvé. © Hugues Wilquin.

À la demande du directeur des fouilles, aussi professeur ordinaire et archéologue à l'U.L.B., le Pr Didier Viviers, je suis intervenu, en compagnie d'un collègue de l'Université de Limoges (France), le Dr Jacques Rosier, afin de concevoir un plan de préservation et de mise en valeur, à long terme, d'un site récemment découvert.

En fouillant le quartier nord, alors qu'il s'attendait à trouver de l'habitat uniquement, le Pr Didier Viviers et son équipe ont mis à jour des thermes et probablement une palestra dont l'origine est hellénistique (Fig.2). Différentes empreintes des siècles et civilisations successives se retrouvent également dans ce site, hellénistiques, romaines, byzantines, ottomanes ...

Les études préalables nous laissaient croire que les murs intérieurs du tepidarium étaient probablement recouverts de marbre. Ce matériau précieux avait évidemment disparu depuis longtemps et nous ne disposions d'aucun document historique pour pousser nos investigations. La reconstruction de la voûte n'a donc été possible qu'en réalisant une étude comparative incluant d'autres bâtiments de la région et du même type.

La voûte principale du tepidarium n'était alors plus qu'une « dentelle » tenant presque par miracle. Il convenait donc de la renforcer. L'option de comblement des lacunes et de remise en tension fut choisie (Fig.3).

L'intervention d'urgence s'est déroulée en trois phases d'une semaine sur place chacune. Lors de la première visite, nous constatons que l'équipe locale avait déjà procédé à un étaçonnement de fortune avec des poutrelles en bois, nettement trop fragiles pour le poids supporté. Notre première tâche a donc consisté à stabiliser la ruine pour éviter son effondrement. Cette première mission impliquait de concevoir un système structurel d'étaçonnement compatible avec le fonctionnement mécanique de la voûte fragilisée. Une fois consolidée, la voûte devait être restituée, sans faire d'hypothèse et en utilisant les vestiges archéologiques (Fig.4).

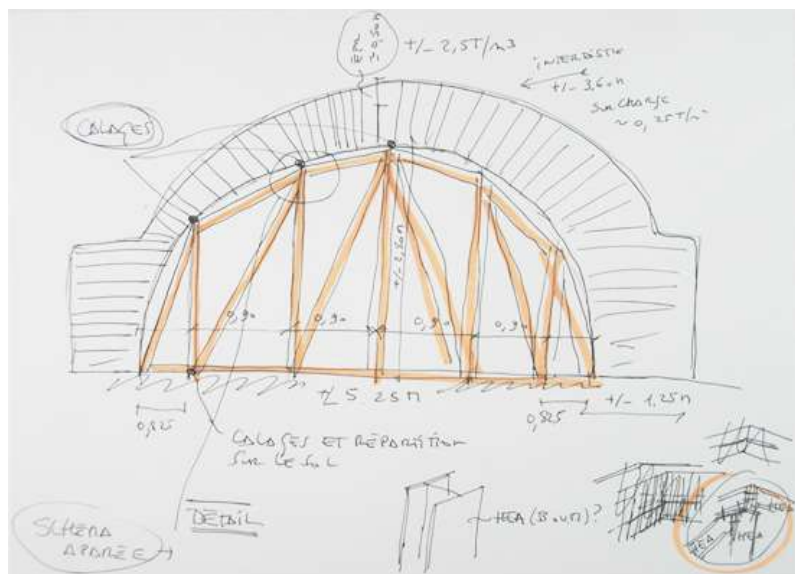


Figure 4. Premier croquis sommaire. © Hugues Wilquin.





Figure 5. Matériel de relevé. © Hugues Wilquin.



Figure 6. Introductions des éléments. © Hugues Wilquin.



Pour des questions d'urgence, de sécurité et des questions administratives, il nous était impossible d'utiliser un laser 3D pour nos relevés. Ceux-ci seront réalisés avec précision en utilisant des moyens modestes, mais éprouvés, tels que la planchette, un simple laser de distance combiné à de petits niveaux à bulle (Fig.5).

**«LA RECONSTRUCTION DE LA VOÛTE N'A ÉTÉ POSSIBLE QU'EN RÉALISANT UNE ÉTUDE COMPARATIVE INCLUANT D'AUTRES BÂTIMENTS DE LA RÉGION ET DU MÊME TYPE»**

### SYMBIOSE OU DIALECTIQUE ?

Dans le domaine de cette intervention dans ces ruines, le concept de vérité en architecture peut supporter notre démarche, ainsi, e.a., un élément structurel doit être montré tel quel, un matériau doit être utilisé suivant sa bonne pratique, issue de la tradition et de ses améliorations ou de ses innovations, compatibles, les lacunes comblées doivent s'identifier comme comblées, mais aussi harmonieuses dans l'ensemble ainsi restitué.

« Charte de Venise (ICoMoS, 1964), Article 12. Les éléments destinés à remplacer les parties manquantes doivent s'intégrer harmonieusement à l'ensemble, tout en se distinguant des parties originales, afin que la restauration ne falsifie pas le document d'art et d'histoire ».

Au concept d'authenticité pour les parties subsistantes, authenticité au préalable évaluée à l'aune de critères partagés (par exemple, ceux d'Aloïs Riegl : valeurs combinées au minimum par deux : ancienneté et historicité et art/architecture), s'ajoutent le concept de vérité (authenticité diachronique historique, authenticité du matériau, de la technique et du geste ...) et le concept de compatibilité (esthétique, mécanique, physico-chimique ...).

La mise en valeur ultérieure aurait dû permettre d'une part la visite durant la fouille et, d'autre part, se basant sur la double historicité de Cesare Brandi, la genèse et la vie du site. Il faudrait révéler les bâtiments successifs et l'état historique le plus long du site : la ruine. Malheureusement, la guerre civile de Syrie passa par là à partir de 2011.



Figure 7. Soudage des éléments. © Hugues Wilquin.



Figure 8. Les éléments sur le chantier. © Hugues Wilquin.



Figure 9. Blocage des tirants. © Hugues Wilquin.

Après une campagne préliminaire en janvier 2006 avec des relevés sommaires, suivie d'une première phase de calculs préparatoires, la campagne de juin permit en une semaine de tracer un relevé exact au laser et de redimensionner les fermes pré-esquissées à distance. Le choix du matériau de ces fermes se porta sur l'acier vu la rareté du bois. Ces charpentes, construites alors à Hama à 55 kms, furent prévues en différents panneaux assemblables (par soudures) car il s'agissait de les introduire par la brèche existante de la voûte (Fig.6-7). La main-d'œuvre locale était non spécialisée. Tout le chantier fut donc réalisé manuellement sans outil mécanique précis (Fig.8).

Ce dispositif se devait d'être le moins intrusif et destructif possible, néanmoins, il a été nécessaire de procéder à des percements pour placer les tirants horizontaux et les asselets de répartition des charges sous les appuis des fermes (Fig.9).

Les poutrelles en bois disponibles, placées de ferme en ferme, soutenaient alors la voûte, de simples pochettes de classeurs remplies de sable permettant d'épouser l'intrados de la voûte pour une transmission souple et répartie des charges sans que la voûte ne touche directement les éléments métalliques (Fig.10). Un procédé similaire, mais avec un remplissage de mortier fut utilisé pour le calage des plaques métalliques des tirants au niveau du bas de l'extrados.



Figure 10. Le soutènement. © Hugues Wilquin.

Les briques et le mortier originels ont été analysés au Laboratoire de Connaissance des Matériaux de l'U.L.B. ce qui permit l'introduction de légères variations pour les nouveaux composants de comblement des lacunes (Fig.11). En effet, les nouvelles briques fabriquées à Raqqa (qui était déjà le lieu d'origine des briques romaines in situ) furent simplement différenciées par leur dimension longitudinale augmentée et les nouveaux mortiers similaires aux mortiers originaux comportaient toutefois de la brique pilée avec un diamètre moyen plus gros que celui de l'époque. Après le comblement maçonné des lacunes, le dispositif de soutènement fut retiré en 2008 afin que la voûte retrouve son fonctionnement originel (Fig.12).

**«CE DISPOSITIF SE DEVAIT  
D'ÊTRE LE MOINS INTRUSIF  
ET DESTRUCTIF POSSIBLE»**

Il s'agit ici d'un bel exemple de travail interdisciplinaire international à partir des ressources locales.



Figure 11. Les lacunes comblées. © Hugues Wilquin.





Figure 12. Enlèvement de la structure de soutien. © Hugues Wilquin.



© Hugues Wilquin.

#### RÉFÉRENCES

<https://crea.centresphisoc.ulb.be/fr/node/5187>  
Charte de Venise (ICoMoS, 1964), Article 12.



# LA MAISON AUX CONSOLES ET LE CARAVANSÉRAIL D'APAMÉE

---

Jacques BARLET

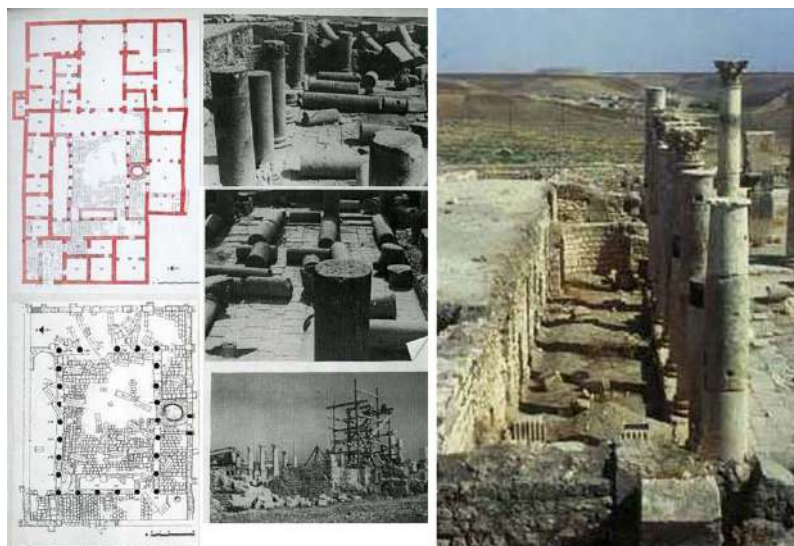


Figure 1. Relevés et vues de la maison aux consoles. © Jacques Barlet.

Cette présentation traite des fouilles archéologiques et des anastyloses réalisées à Apamée sur l'Oronte en Syrie, sous la direction de Jean-Charles Balty, conservateur au Musée du Cinquantenaire de Bruxelles et professeur à l'ULB.

### LA MAISON AUX CONSOLES

Cette villa de 2000 mètres carrés autour de son atrium a été découverte en 1937, mais n'a été dégagée qu'en 1973 par des archéologues et amis suisses de l'Université de Fribourg. Les colonnes effondrées lors du tremblement de terre du 12<sup>e</sup> siècle ont fait l'objet d'un levé précis in situ avant d'être remontées. Le levé a permis d'analyser leur plan de chute et donc leur emplacement présumé d'origine sur les bases restées en place. La mesure de leur diamètre précis, comparé à celui des bases, a permis de confirmer cette analyse et de conduire l'anastylose dans un souci d'authenticité retrouvé (Fig.1).

Le portail était également effondré, ce qui a nécessité de réaliser un levé pierre à pierre in situ permettant de référencer tous les claveaux situés au-dessus de l'arc de décharge ainsi que le linteau central (Fig.2). Pour les lacunes répertoriées, malheureusement, la pierre utilisée à l'époque n'était plus disponible. Les parties disparues ont donc été remplacées par du béton coffré, le coffrage placé en retrait d'un centimètre par rapport au nu de la pierre. La lisibilité de l'intervention est ainsi garantie, mais irréversible.



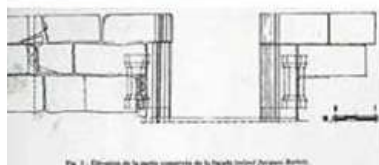


Fig. 1 - Élévation de la partie conservée de la façade (intérieur) Jacques Barlet.

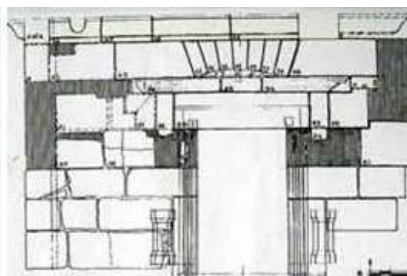


Fig. 2 - Plan d'élévation extérieure (intérieur) Jacques Barlet.

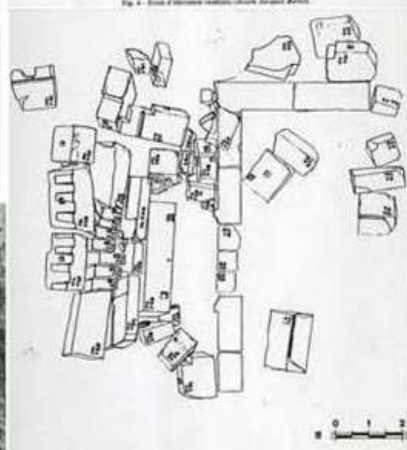


Figure 2. Relevés et vues du portail. © Jacques Barlet.



Figure 3. Le caravansérail. © Jacques Barlet.



Figure 4. Vues intérieures, avant restauration. © Jacques Barlet.

## LE CARAVANSÉRAIL

Pendant dix ans, mes missions se sont concentrées sur le dégagement du théâtre antique de la ville. Il est sans doute avec celui de Lyon, l'un des plus grands au monde, faisant 140 mètres de développement. Mes déplacements m'ont également amené à travailler sur le caravansérail ottoman de 80 mètres de côté, construit entre 1533-1535 (Fig.3).

Un relevé pierre à pierre de l'ensemble a permis de localiser les pierres de réemploi provenant du théâtre qui s'était partiellement effondré au Moyen Âge. Ce bâtiment avait un intérêt parce que l'on souhaitait y implanter un musée de site. Le bâtiment est totalement fermé, sans fenêtre vers l'extérieur, composé d'une porte d'entrée, de deux loges de concierge de part et d'autre de l'entrée, autour d'une seule salle faisant le tour complet du bâtiment. Le musée n'étant ouvert qu'une partie de la journée, il ne bénéficiait que de l'éclairage naturel provenant des baies ouvertes sur la cour et du blanchiment des voûtes réverbérant cette lumière sans installation électrique. L'emplacement initialement dévolu au repas devant les foyers a été bétonné à son niveau d'origine pour supporter les charges des sarcophages découverts sur le site. Ces deux « dérogations » réversibles n'ont pas dénaturé le monument dans sa lecture historique (Fig.4).



Figure 5. Vues intérieures, après restauration. © Jacques Barlet.

# DÉBAT

*Modérateur Laurent Debailleux*

*Laurent Debailleux*

Les techniques d'acquisition et de représentation du patrimoine culturel ne cessent d'être de plus en plus perfectionnées et permettent des restitutions numériques précises qui peuvent servir à copier fidèlement le modèle original. Sur base de ce constat, que répondez-vous à ceux qui remettent aujourd'hui en question la nécessité de conserver notre patrimoine ?

*Pierre Hallot*

La numérisation est un moyen de produire une donnée qui peut ensuite être stockée. Elle ne peut se substituer à la conservation matérielle de notre patrimoine. Toute la question est de savoir ce que l'on fait de cette donnée. Elle doit être la plus correcte possible, c'est-à-dire correspondre à la réalité. Au plus la donnée est qualitative, au plus elle est utile pour la conservation. Cela étant, la numérisation du patrimoine est aussi un outil de médiation qui permet de conscientiser le public de l'intérêt d'un patrimoine et donc de la nécessité de sa protection.

Toutes choses étant égales par ailleurs, le progrès technique dans le domaine de la numérisation du patrimoine bâti peut être comparé à celui de l'invention de la photographie. À l'époque cela avait laissé dire certains qu'il n'était plus nécessaire de se rendre dans les musées pour contempler les œuvres de visu. Aujourd'hui, on retrouve le même débat autour du Google Art project et la numérisation des espaces muséaux. Les recherches que je mène dans ce domaine en collaboration avec l'université de Lille montrent au contraire que ce service de numérisation permet d'attirer plus de visiteurs dans les musées.

*Laurent Debailleux*

Les études préalables, qu'elles soient scientifiques ou techniques, marquent une étape clef dans le processus d'intervention dans l'existant. Elles nous permettent d'étudier les stratigraphies de l'œuvre originale, d'en percevoir les secrets parfois cachés, d'interpréter son évolution et d'en apprécier les qualités de façon critique. S'il nous permet de justifier nos palimpsestes, ce travail nécessaire sur l'œuvre originale est-il suffisant pour bien comprendre la pensée et les motivations de son auteur.

*Paul Robbrecht*

Il est très difficile de répondre à cette question. J'ai toujours travaillé avec beaucoup d'humilité et considérant de telles architectures majeures, je me demande s'il est encore possible d'égaliser de tels personnages aujourd'hui. Pour moi, Henri Van de Velde était une sorte d'activiste dans sa discipline. La qualité de son travail résulte également du fait qu'il a collaboré avec des artistes.

*David Dewolf*

Il est évidemment difficile d'intervenir aujourd'hui sur de tels bâtiments iconiques. À Gand, la seule chose que nous avons améliorée touche à l'aspect technique de la construction. Henri Van de Velde collaborait à l'époque avec l'ingénieur Gustave Magnel, mais évidemment à l'époque, aucun ne connaissait le problème du cancer du béton. C'est pour cette raison que le ferrailage n'avait pas été placé plus en profondeur. Il y a néanmoins une logique structurelle bien présente, puisqu'en bon ingénieur, Magnel a visé l'optimisation et maximisé le bras de levier du ferrailage en le plaçant le plus profondément possible tout en minimisant l'enrobage de béton au maximum.

*Fernando Vegas*

Des études de textures et de couleurs des bétons ont-elles été réalisées lors du chantier de la Boekentoren ?

*David Dewolf*

En ce qui concerne la texture du béton, celui d'origine avait été réalisé avec un coffrage métallique lisse. Nous avons réalisé différents essais afin de comparer les empreintes laissées par un coffrage bois, un bétonplex et au final, il y avait peu de différences.

Pour la couleur, nous avons un témoin préservé dans une zone du bâtiment qui était protégé des intempéries et qui n'avait pas été recouvert par de l'époxy. Des analyses en laboratoires ont été menées, notamment par l'IRPA, ce qui a permis de retrouver la teinte du béton d'origine. Dans la mémoire collective, on parlait d'une teinte rose, mais cela n'a pas été confirmé par les analyses. Il existait aussi une légende qui disait que Van de Velde avait fait acheminer le ciment sur chantier en une seule fois afin d'obtenir une teinte constante pour l'ensemble des façades. Cette hypothèse est improbable, car toute personne qui a déjà construit sait qu'un sac de ciment durcit après 3 ans. Par contre, nous avons eu des discussions pour décider de la nécessité de teinter le nouveau béton afin de nous rapprocher des teintes d'origines communiquées par le laboratoire. Je m'y suis opposé en argumentant que réussir à faire 8000 mètres carrés en teinte uniforme grise sera déjà un exploit. Ajouter un colorant dans le béton aurait amené une complexité supplémentaire au chantier et aurait certainement entraîné plus de risque de déception que de réussite.

## Conclusion

Notre rencontre d'aujourd'hui témoigne que le débat sur l'authenticité est plus vivant que jamais au cœur de notre actualité quotidienne et à travers le globe. Difficile donc d'envisager une synthèse qui présumerait en finir avec le sujet.

La définition reste difficile à cerner. Opter pour l'authenticité, l'unique aux yeux du décideur, est nécessairement un choix partial forgé à la lumière de son conditionnement culturel, de son vécu, de son identité. Comme cela a été rappelé aujourd'hui, l'authenticité renferme plusieurs notions capables de sanctionner nos décisions sous le regard vigilant d'UNE vérité, celle de l'excellence du vrai.

Si l'authenticité existe, il nous faut en maîtriser les subtilités, tenter de préciser ce qui reste pour beaucoup d'entre nous un concept flou, voire un mot tiroir, capable d'évoquer tout et n'importe quoi. Tenter d'objectiver cette notion a donc été l'enjeu majeur de cette journée.

À la source de la définition, l'authenticité permet de certifier la crédibilité d'une source d'information historique. Source matérielle quand on évoque la matière tangible d'un écrit ou d'un matériau de construction ou d'une œuvre d'art. Source immatérielle si l'on fait référence à la mise en œuvre de savoirs anciens. On recourt donc à l'authenticité pour cautionner nos actes tant dans le cadre du processus de reconnaissance de l'intérêt patrimonial d'un bien, que lors de choix architecturaux pendant l'élaboration d'un projet, et au cours de la mise en œuvre.

L'authenticité est-elle devenue un label ? Si cette quête d'authenticité n'est pas une chimère, si l'authenticité s'exprime par la véracité de son témoignage matériel ou immatériel, elle devrait aussi pouvoir être évaluée de façon scientifique et objective. Faut-il se référer au message initial et fondamental de l'œuvre ou considérer les authenticités successives des différentes strates historiques ? Si nous devons opérer des choix parmi ces authenticités successives, quel moment de l'œuvre choisir pour ancrer ce discours de vérité ? Au nom de quelle authenticité peut-on légitimer nos actes ? Sur base de quelles valeurs devrait-on fonder ce jugement ? Les exemples présentés aujourd'hui illustrent bien qu'il semble difficile sinon impossible de vouloir confronter ce jugement à la force du temps et de l'histoire.

Notre patrimoine pris comme un tout, reste le témoin authentique de l'histoire de son évolution. Sa stratification porte les traces d'adaptations aux contraintes du temps qui passe, les stigmates de nos maladresses, mais aussi de nos plus belles réussites.

Dans notre culture occidentale, la notion de patrimoine est indubitablement liée à la valeur historique et à la filiation que le monument relique entretient avec l'histoire. Cela explique aussi pourquoi la valeur d'ancienneté supporte le concept d'authenticité. En effet, chaque strate constructive s'inscrit dans la temporalité de l'œuvre. Chacune est une source d'information historique qui s'entremêle dans un grand tout et comme beaucoup l'ont rappelé aujourd'hui, aucune n'est moins authentique qu'une autre. Le temps par son action érode la matière, efface les mémoires et nous éloigne inévitablement, et de plus en plus, du message originel, progressivement substitué aux palimpsestes de l'histoire du lieu. L'évaluation critique et objective des valeurs relatives de chaque strate successive, par rapport au message initial, est certainement au cœur du processus de reconnaissance du patrimoine et l'authenticité s'en trouve promue comme élément moteur de la conservation.

L'histoire de la conservation du patrimoine nous rappelle cependant que la quête du vrai peut être aveuglante quand elle utilise l'authenticité comme un justificatif à une révision de l'histoire matérielle de notre patrimoine. Dans cette analyse, la démarche scientifique ne peut être oubliée et nous impose de nous référer aux faits historiques. En 1994, le Document de Nara résume les constats et énonce les principes qui restent valables aujourd'hui. La conservation trouve sa justification dans les valeurs qu'on attribue à ce patrimoine. Le concept d'authenticité n'est pas universel, mais culturel. L'intérêt que l'on peut avoir à le transmettre témoigne aussi de notre attachement identitaire aux choses.

Notre environnement a cette capacité d'incarnation, d'être un support de mémoires qui transcendent l'espace pour constituer l'esprit du lieu, ce que Norberg-Schulz appellera le *Genius Loci*. À l'opposé, les non-lieux sont quant à eux le résultat de transformations irraisonnées, souvent hâtives, qui s'inscrivent dans l'immédiateté du présent et des besoins provisoires. Désincarnés, ils ne permettent plus de conserver la mémoire. On pense évidemment à des opérations de démantèlement bien connues telles que la destruction de la Maison du Peuple de Victor Horta à Bruxelles ou des halles Baltard à Paris. En marge de ces *tabula rasa*, sortes de cas d'école extrêmes, comment situer le point de rupture au-delà duquel il y a falsification de la mémoire du lieu ? À l'heure où le chantier du Steen à Anvers fait couler beaucoup d'encre, gardons notre esprit critique, car la frontière entre dévotion et fanatisme aveugle peut être ténue. La recherche d'une authenticité primaire peut également conduire à des pertes irréparables, substituant notre environnement à de simples décors endormis, et remplaçant comme le disaient déjà Louis Cloquet et Auguste Rodin, « (...) les pierres vivantes envoyées au bric-à-brac, par des choses mortes. ». Ressembler, mais ne plus être !

Une chose est certaine, notre patrimoine culturel matériel ou immatériel doit rester vivant. Comme Le Corbusier, privilégions la vie à l'architecture. Entretienons la continuité des usages pour être à notre tour des bâtisseurs d'authenticité. Comme le disait Raymond Lemaire, tout intervenant sur le patrimoine est potentiellement porteur du message d'authenticité. Chacun ajoute l'authenticité de son propre message à celui du créateur. Il nous incombe la tâche de faire appel tout à la fois aux savoirs et aux savoir-faire pour transmettre notre héritage en toute vérité, sans en altérer la substantifique moelle, c'est-à-dire le message essentiel voulu initialement par le créateur de l'œuvre, recontextualisé dans un environnement évolutif. À travers le processus de conservation, la transmission du message reconnu comme véritable et sincère vise avant tout à sauvegarder et à transmettre les valeurs spécifiques de l'objet patrimonial sans distinction de goût ou de préférence personnelle.

Transmettre l'authenticité est une tâche qui incombe à tout spécialiste intervenant sur le patrimoine. À toutes les échelles d'observation, l'authenticité concerne autant la matière que la logique d'ensemble d'un concept architectural, et même, l'immatérialité d'un paysage qui doit établir un dialogue entre l'image, la matière et la signification de l'existant afin de construire une complicité entre passé et présent.

Le designer et architecte Philippe Starck interviewé en avril 2021 par les micros de France info à propos de la reconstruction de Notre-Dame faisait valoir la nécessité de quitter le territoire du talent, celui de Viollet-le-Duc, et de rentrer dans le territoire du génie, celui même qui avait animé les bâtisseurs du Moyen Âge dans leur volonté d'éblouir et d'émerveiller par l'architecture. Face à une attitude aussi radicale, il existe aussi une autre voie. Celle qui permet d'établir un dialogue entre l'image, la matière et la signification de l'existant afin de construire une complicité entre notre passé et le présent. Aujourd'hui, le recours aux techniques avancées de construction ou de numérisation peut certainement contribuer à la transmission d'une part de cette authenticité.



Cependant, n'oublions pas l'importance du patrimoine immatériel et des techniques traditionnelles, héritage ancestral et authentique de nos cultures.

Il n'en reste pas moins vrai que notre rôle de passeur de mémoire ne doit pas nous résigner à sacrifier nos ambitions créatrices sur l'autel de l'authenticité, ni à prohiber selon l'expression de Georges Baines, « l'actualisation » de notre patrimoine. Le bon usage reste une valeur essentielle pour pérenniser notre patrimoine. Tel un corps humain, un bâtiment n'est-il pas lui aussi sujet à des adaptations et à des cicatrices qui toutes reflètent son histoire ? Si la conservation doit s'imposer dans la mesure du possible, exclure toute forme de changement reviendrait à sanctuariser notre patrimoine devenant ainsi un triste musée, un cimetière de l'art, le reflet d'une image vidée de son sens.

Les écritures architecturales contemporaines dans l'existant peuvent être plurielles, et doivent veiller à ne pas falsifier ce que la Charte de Venise nomme le document d'art et d'histoire. Faut-il regretter le Louvre de Visconti sans la pyramide de Ieoh Ming Pei ? La Maison Guiette de Le Corbusier sans l'extension de Georges Baines ? L'école Munkegaard de Jacobsen sans l'intervention récente de Dorte Mandrup ? Ces interventions ont réussi à « projeter l'existant » dans une nouvelle réalité hic et nunc, parfaitement authentique, en s'inscrivant dans l'historicité du lieu. Souvenons-nous de l'historien Jean-Pierre Babelon qui disait : « Les monuments n'appartiennent pas aux experts, archéologues, historiens, architectes. Ils appartiennent à la population qui les voit, les admire, les visite et qui en paye les impôts ».

Laurent Debailleux



*Atelier de peinture de Le Corbusier rue Nungesser-et-Coli à Paris. Entre passé et présent.  
© Laurent Debailleux.*

## Présentation des auteurs

### **Jacques Barlet**

Architecte, historien de l'art et archéologue. Professeur honoraire, Institut d'Architecture Lambert Lombard, Liège. Expert au Conseil de l'Europe et à l'Institut du Patrimoine Wallon (IPW). Chargé de mission en Palestine pour l'IPW et Wallonie-Bruxelles International (WBI). Président honoraire de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles (CRMSF).

### **Philippe Bragard**

Archéologue et historien de l'art. Professeur, UC Louvain. Membre associé de l'IrHis, Université Lille III. Expert ICOMOS.

### **Laurent Debailleux**

Ingénieur civil architecte. Chargé de cours, Faculté Polytechnique de Mons. Professeur dans le cadre du Master de spécialisation conjoint en conservation-restauration du patrimoine culturel immobilier.

### **David Dewolf**

Ingénieur civil architecte. Partenaire chez Servais Engineering Architectural. Ancien responsable de la division restauration du bureau d'ingénierie Greisch.

### **Marc Dubois**

Architecte. Président de DOCOMOMO België/Belgique.

### **Pierre Hallot**

Géomètre et géomaticien. Chargé de cours, Faculté d'Architecture de l'Université de Liège. Conférencier invité à l'Université de Lille. Professeur dans le cadre du Master de spécialisation en conservation et restauration du patrimoine culturel.

### **Camilla Mileto**

Architecte. Professeure à l'Université Polytechnique de Valencia. Directrice de la revue Loggia. Membre de la Chaire UNESCO « Architecture de terre, cultures constructives et développement durable ».

### **Benjamin Mouton**

Architecte DLPG. Architecte en chef des monuments historiques et Inspecteur général des monuments historiques. Ancien président d'ICOMOS France et Vice-président d'ICOMOS international. Professeur honoraire, École de Chaillot. Professeur titulaire, Université de Tongji.

### **Pierre Paquet**

Archéologue et historien de l'art. Directeur des musées de la ville de Liège. Chargé de cours, Département ARGenCo, UCL. Président du Centre d'archives et de documentation de la CRMSF. Ancien inspecteur général du Département du Patrimoine (protection, restauration et archéologie), SPW - DGO4.

### **Paul Robbrecht**

Architecte.

### **Mario Santana Quintero**

Architecte ingénieur. Chargé de cours, Architectural Conservation and Sustainability Engineering, Carleton University of Ottawa (Canada). Guest Professor, Raymond Lemaire International Centre for Conservation, Katholieke Universiteit Leuven. Director, NSERC Heritage Engineering Program.

***Luc Verpoest***

Ingénieur civil architecte. Professeur émérite, département d'Architecture, Faculté des Sciences Appliquées, Département d'Histoire de l'art, Faculté des Lettres, KU Leuven. Professeur, Raymond Lemaire International Centre for Conservation, KU Leuven.

***Philippe Vander Maren***

Ingénieur civil architecte. Chargé d'enseignement, Faculté Polytechnique de Mons.

***Barbara Van Der Wee***

Architecte. Professeure, Raymond Lemaire International Centre for Conservation, KU Leuven. Experte auprès de l'UNESCO et Europa Nostra.

***Fernando Vegas***

Architecte. Professeur à l'Université Polytechnique de Valencia. Directrice de la revue Loggia. Membre de la Chaire UNESCO « Architecture de terre, cultures constructives et développement durable ».

***Hugues Wilquin***

Ingénieur civil architecte. Professeur honoraire, Faculté Polytechnique de Mons, École Centrale de Lille, Raymond Lemaire International Centre for Conservation, Katholieke Universiteit Leuven. Ancien enseignant et président du master de spécialisation conjoint en conservation-restauration du patrimoine culturel immobilier. Ancien membre du bureau exécutif d'ICOMOS Wallonie-Bruxelles.

## Document Nara sur l'Authenticité

### *Préambule*

1. Nous, les experts réunis à Nara (Japon), tenons à saluer la générosité et la vision intellectuelle des autorités japonaises qui nous ont ménagé l'opportunité d'une rencontre destinée à mettre en question des notions devenues traditionnelles en matière de conservation du patrimoine culturel et à instaurer un débat sur les moyens d'élargir les horizons dans la perspective d'assurer un plus grand respect de la diversité des cultures et des patrimoines dans la pratique de la conservation.
2. Nous avons apprécié à sa juste valeur le cadre de discussion proposé par le Comité du Patrimoine mondial. Celui-ci s'est déclaré désireux de mettre en application, lors de l'examen des dossiers d'inscription qui lui sont soumis, un concept d'authenticité respectueux des valeurs culturelles et sociales de tous les pays.
3. Le « Document de Nara sur l'authenticité » est conçu dans l'esprit de la « Charte de Venise, 1964 ». Fondé sur cette charte, il en constitue un prolongement conceptuel. Il prend acte de la place essentielle qu'occupe aujourd'hui, dans presque toutes les sociétés, le patrimoine culturel.
4. Dans un monde en proie aux forces de globalisation et de banalisation et au sein duquel la revendication de l'identité culturelle s'exprime parfois au travers d'un nationalisme agressif et de l'élimination des cultures minoritaires, la contribution première de la prise en compte de l'authenticité consiste, dans la pratique de la conservation du patrimoine culturel, à respecter et mettre en lumière toutes les facettes de la mémoire collective de l'humanité.

### *Diversité culturelle et diversité du patrimoine*

5. La diversité des cultures et du patrimoine culturel constitue une richesse intellectuelle et spirituelle irremplaçable pour toute l'humanité. Sa protection, mais aussi sa mise en valeur devraient être activement mises en avant en tant qu'aspect essentiel du développement de l'humanité.
6. Cette diversité s'exprime aussi bien dans une dimension spatiale que temporelle tant pour les cultures que pour les modes de vie qui leur sont liés. Dans le cas où les différences entre cultures seraient à l'origine de situations conflictuelles, le respect de la diversité culturelle requiert la reconnaissance de la légitimité des valeurs spécifiques de toutes les parties en cause.
7. Toutes les cultures et les sociétés s'expriment dans des formes et des modalités d'expression, tant tangibles que non tangibles, qui constituent leur patrimoine. Ces formes et modalités doivent être respectées.
8. Il importe de rappeler que l'UNESCO considère comme principe fondamental le fait que le patrimoine culturel de chacun est le patrimoine culturel de tous. De la sorte, les responsabilités sur le patrimoine et sur la manière de le gérer appartiennent en premier lieu à la communauté culturelle qui l'a généré et, par voie de conséquence, à celle qui en a la charge. Toutefois, l'adhésion aux chartes et aux conventions relatives au patrimoine culturel implique l'acceptation des obligations et de l'éthique qui sont à la base de ces

chartes et conventions. De ce fait, la pondération des propres exigences à l'égard d'un même patrimoine est hautement souhaitable, toutefois sans qu'elle ne contrevienne aux valeurs fondamentales des cultures de ces communautés.

### ***Valeurs et authenticité***

9. La conservation du patrimoine historique, sous toutes ses formes et de toutes les époques, trouve sa justification dans les valeurs qu'on attribue à ce patrimoine. La perception la plus exacte possible de ces valeurs dépend, entre autres, de la crédibilité des sources d'information à leur sujet. Leur connaissance, leur compréhension et leur interprétation par rapport aux caractéristiques originelles et subséquentes du patrimoine, à son devenir historique ainsi qu'à sa signification, fondent le jugement d'authenticité concernant l'oeuvre en cause et concerne tout autant la forme que la matière des biens concernés.

10. L'authenticité, telle qu'elle est ainsi considérée et affirmée dans la « Charte de Venise », apparaît comme le facteur qualificatif essentiel quant à la crédibilité des sources d'information disponibles. Son rôle est capital aussi bien dans toute étude scientifique, intervention de conservation ou de restauration que dans la procédure d'inscription sur la liste du Patrimoine mondial ou dans tout autre inventaire du patrimoine culturel.

11. Les jugements sur les valeurs attribuées au patrimoine, tout comme la crédibilité des sources d'information, peuvent différer d'une culture à l'autre et même au sein d'une même culture. Il est donc exclu que les jugements de valeur et d'authenticité qui se rapportent à celles-ci se basent sur des critères uniques. Au contraire, le respect dû à ces cultures exige que chaque oeuvre soit considérée et jugée par rapport aux critères qui caractérisent le contexte culturel auquel elle appartient.

12. En conséquence, il est de la plus haute importance et très urgent que soient reconnus, dans chaque culture, les caractères spécifiques se rapportant aux valeurs de son patrimoine, ainsi qu'à la crédibilité et la fiabilité des sources d'information qui le concernent.

13. Selon la nature du monument ou du site, son contexte culturel et son évolution dans le temps, les jugements sur l'authenticité sont liés à quantité de sources d'information variées. Ces dernières peuvent comprendre conception et forme, matériaux et substance, usage et fonction, traditions et techniques, situation et emplacement, esprit et sentiment, ou autres facteurs internes ou externes à l'oeuvre. L'utilisation de ces sources offre la possibilité l'examen du patrimoine culturel dans ses dimensions artistique, technique, historique et sociale spécifiques.

### ***Annexe 1***

Suggestions pour les suites à donner au Document (proposées par H. Stovel)

1. Le respect de la diversité des cultures et des patrimoines exige un effort soutenu pour éviter qu'on impose des formules mécaniques ou des procédures uniformisées lorsqu'on tente de définir et d'évaluer l'authenticité d'un monument ou d'un site.

2. L'appréciation de l'authenticité en respectant les cultures et la diversité du patrimoine demande une approche qui encourage les cultures à se doter de méthodes d'analyse et d'instruments qui reflètent leur nature et leurs besoins. De telles approches peuvent avoir plusieurs points communs dont les efforts nécessaires pour :

- S'assurer que l'évaluation de l'authenticité engage une collaboration multidisciplinaire et la contribution adéquate de toutes les expertises et connaissances disponibles;

- S'assurer que les valeurs reconnues soient vraiment représentatives d'une culture et de la diversité de ses préoccupations, notamment envers les monuments et les sites;
- Documenter clairement la nature spécifique de l'authenticité des monuments et des sites pour constituer un guide qui serve à leurs traitement et suivi;

Actualiser les appréciations du degré d'authenticité à la lumière de l'évolution des valeurs et du contexte.

3. Il est particulièrement important de s'assurer qu'on représente les valeurs reconnues et que le processus de leur identification comprenne des actions pour développer, dans la mesure du possible, un consensus multidisciplinaire et communautaire à leur endroit.

4. Les démarches devraient se fonder sur la coopération internationale parmi tous ceux et celles qui s'intéressent à la conservation du patrimoine culturel et contribuer à cette coopération afin d'accroître le respect universel et la compréhension de la diversité des valeurs et des expressions culturelles.

5. La poursuite de ce dialogue et son extension dans les différentes régions et cultures du monde constitue un pré requis pour augmenter la valeur pratique de l'attention qu'on porte à l'authenticité dans la conservation du patrimoine commun de l'humanité.

6. Accroître la sensibilisation du public à cette dimension du patrimoine est absolument nécessaire pour arriver à des mesures concrètes permettant de sauvegarder les témoignages du passé. Cela implique que l'on développe une plus grande compréhension des valeurs que représentent les biens culturels et que l'on respecte le rôle des monuments et sites dans la société contemporaine.

## **Annexe II**

### *Définitions*

Conservation : comprend toutes les opérations qui visent à comprendre une oeuvre, à connaître son histoire et sa signification, à assurer sa sauvegarde matérielle et, éventuellement sa restauration et sa mise en valeur. (Le patrimoine culturel comprend les monuments, les ensembles bâtis et les sites tels que les définit l'article 1 de la Convention du patrimoine mondial).

Sources d'information : ensemble des sources monumentales, écrites, orales, figurées, permettant de connaître la nature, les spécificités, la signification et l'histoire d'une oeuvre. Le Document de Nara sur l'Authenticité a été rédigé par 45 participants à la Conférence de Nara sur l'Authenticité dans le cadre de la Convention du Patrimoine Mondial, tenue à Nara, Japon, 1-6 novembre 1994, sur l'invitation de la Direction des Affaires Culturelles du Gouvernement Japonais et la Préfecture de Nara. La Direction organisa la Conférence de Nara en coopération avec l'UNESCO, l'ICCROM et l'ICOMOS. Cette version finale du Document de Nara a été rédigée par les deux rapporteurs généraux de la Conférence, M. Raymond Lemaire et M. Herb Stovel.

Copyright © 2021 International Council on Monuments and Sites.







UMONS  
— Université de Mons



SAUVEGARDE ET  
AVENIR DE MONS ASBL



Wallonie  
patrimoine



AWaP

N° de dépôt légal : D/2021/970/3

N° ISBN : 978-2-87325-134-5